

Karl Jaspers, um olhar fenomenológico sobre a criação artística

José Mauricio de Carvalho

Departamento de Filosofia da UFSJ

I. Considerações iniciais

A investigação sobre a origem da obra de arte pelos filósofos contemporâneos remonta ao século XVIII, quando os britânicos Anthony Ashley Cooper (3º Conde de Shaftsbury), Bernard de Mandeville e David Hume (1711-1776) estudaram as raízes psicológicas da criação artística. Estes filósofos reconheceram a singularidade da experiência do belo, identificada pela imediaticidade, gratuidade e contemplação. O filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), discípulo de Gottfried Wilhelm Leibniz (1648-1716), foi o primeiro a definir estética em obra do mesmo nome (1750), caracterizando a experiência estética como a que não se dá através de conceitos. Outro alemão famoso, Emmanuel Kant (1724-1804), retoma o assunto na *Crítica do Juízo* (1790), obra em que fixa os aspectos críticos do conhecimento sensível. A busca de um fundamento psicológico para a criação artística, realizada por Karl Jaspers (1883-1969), aprofunda o debate, iniciado no século XVIII, e a sua conclusão de que a obra de arte é expressão do espírito acompanha os ensinamentos da fenomenologia e a filosofia da cultura do seu tempo. Vejamos como ele leva adiante a investigação e as suas conclusões.

Sabemos que os objetos de arte revelam algo do seu criador àquele que os contempla. Como escreveu Rocha (2006): “eles fornecem os signos que presentificam a história perdida de um povo, de uma cultura e, não menos, das subjetividades que nela existiram” (p. 3). A obra de arte capta um momento da cultura e representa mais que as influências sociais e psicológicas às quais os objetos criados se ligam. Este aspecto foi percebido por Sigmund Freud (1856-1939), ao escrever em *Moisés e o Monoteísmo*: “que o talento artístico e a habilidade produtiva estão intimamente relacionados com a sublimação, também temos de admitir que a natureza da realização artística é psicanaliticamente inacessível para nós” (CUNHA, 1978. p. 18). Mesmo tendo algo de singular, a arte guarda um vínculo com seus elementos condicionantes, admite Freud. Como entender tal vínculo é

o que Jaspers quer descobrir em *Gênio e Loucura* (1922), obra publicada originalmente em alemão como parte dos seus ensaios de psiquiatria aplicada.

O livro é um trabalho fascinante e transita entre a psicologia e a filosofia, eixo de toda sua meditação. Examina a autonomia da criação artística produzida por quatro gênios diagnosticados como esquizofrênicos: o escritor sueco August Strindberg (1849-1912), o cientista e filósofo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), o poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) e o pintor holandês Vicent Van Gogh (1853-1890). Para Jaspers, o transtorno esquizofrênico é um fator importante na vida desses homens, influenciando as suas concepções de mundo e afetando o conteúdo de suas obras. Ele quer saber: quanto afeta, se a criação artística pode ser apreciada de forma autônoma e se os aspectos psicológicos influenciam no trabalho do artista? O pano de fundo dessa investigação é o legado de Freud para quem a arte manifesta algo inconsciente e a fantasia dá satisfação interna, como ele diz em *A civilização e seus descontentes*: “As gratificações substitutivas, tais como a arte oferece, são ilusões em contraste com a realidade, mas não obstante, satisfatórias para a mente naquele sentido, graças ao lugar que a fantasia tem para si mesmo, na vida mental” (*idem*, p. 18).

II. O eixo central da filosofia de Karl Jaspers

A tradução espanhola de *Gênio e Loucura* tem um prólogo de autoria de Agustín Caballero Robredo. Ele mostra que é importante entender o pensamento filosófico de Karl Jaspers para entender o livro. Robredo o resume em cinco questões fundamentais: a ciência, a comunicação, a verdade, o homem e a transcendência. Poderíamos acrescentar a preocupação com o universo, a vida, a própria filosofia, a exigência ética da existência humana e a história, para não falar no desdobramento de todas essas questões. Como entendê-las? Jaspers trata da importância e limites da ciência na época em que Edmund Husserl mostrou como a sacralização da ciência produziu impasses na cultura européia. Husserl separa a pesquisa sobre o mundo empírico e a meditação sobre os valores, indicando os limites da primeira e a importância da filosofia para a segunda. No que se refere à comunicação, Jaspers estuda o contato humano e o esclarecimento que ele traz para a parcela mais íntima da personalidade. Para nosso filósofo só quando o homem se abre ao outro pode sair do seu mundo. Jaspers toma da fenomenologia o entendimento que cada

homem é um mundo e que sua existência é um projeto singular. A meditação sobre a verdade se dá em torno a um conceito central de sua filosofia, o englobante. Tudo o que aparece na consciência humana provém, para o filósofo, de um fundo obscuro do ser, de um englobante que não é o sujeito que pensa nem o objeto pensado, mas base para pensar. Esse conceito nos revela a impossibilidade de um discurso definitivo sobre a verdade filosófica, pois o ser nunca se converte em objeto, embora Jaspers admita verdades parciais no campo da ciência e das relações pessoais, limitadas pelo método e pela história. As informações sobre o homem que a ciência nos traz são sempre parciais, sendo que parte importante da humanidade do homem vem de sua liberdade. A noção de transcendência percorre toda a obra. Ela é importante na descoberta do outro, no contato com o englobante e na compreensão da vida como projeto. Esses são os eixos centrais de sua meditação.

III. Jaspers e o seu tempo

Karl Jaspers é um dos maiores representantes do existencialismo, movimento amplo e importante no século XX. O termo foi inicialmente empregado por Fritz Heinemann em *Novos caminhos para a Filosofia* (1929), para designar as criações filosóficas que apareceram no início do século passado, representando uma forma diferente de pensar o tradicional problema da realidade. O homem se preocupa em saber o que é a realidade,; consiste nisto o eixo central da reflexão filosófica: o que é o ser, o que é real? Jaspers esclarece que a meditação sobre a existência é a chave para pensar filosoficamente os problemas. O existencialismo não é, portanto, uma antropologia, como já se acreditou. A filosofia da existência de Karl Jaspers foi divulgada num momento de dificuldade existencial para ele e para os alemães. Na verdade todo o Ocidente estava mergulhado em problemas, entre os quais: a revolução soviética de 1917 e a tensão que gerou, a crise da bolsa de Nova York de 1929 e a crise econômica que se seguiu, a ameaça dos totalitarismos nazista e fascista, as duas guerras mundiais com suas conseqüências: uma nova forma de pensar a vida familiar, novos focos de tensão entre pais e filhos, ingresso da mulher no mercado de trabalho, o despertar das nações asiáticas e africanas, as guerras étnicas na península balcânica. É neste tempo que Jaspers se dedica a pensar filosofia.

E sobre o papel que a filosofia representava naqueles dias, o que diz o filósofo? Karl Jaspers distinguiu filosofia de ciência, realçando o papel da primeira. Apenas a

meditação filosófica legitima as totalidades, cuida da unicidade e dignidade do existente, considera o esforço dos outros para o desenvolvimento pessoal. Por isso, ainda que a reflexão filosófica não desfrutasse de grande reconhecimento entre seus contemporâneos, o filósofo ensinou a confiar no que ela pode oferecer e essa lição é ainda hoje importante.

IV. A fenomenologia esclarecendo a psicologia e as ações humanas

Indicamos em *Filosofia e Psicologia, o pensamento fenomenológico existencial de Karl Jaspers* (CARVALHO, 2006) que:

A investigação sobre o objeto e os limites da Psicologia, encontra-se em alguns dos trabalhos importantes de Jaspers: *Psicopatologia geral* (1979), *Introdução ao pensamento filosófico* (1993), *Razão e contra-razão de nosso tempo* (s. d.) e *Gesammelte Schriften Zur Psychopathologie* (1963). Nessas obras, revelam-se as linhas gerais do seu pensamento sobre os transtornos psiquiátricos e a relação terapeuta e paciente. De um lado, ele procura fazer, a partir da fenomenologia, a mais exata descrição possível dos fatos psicológicos e assegura o caráter de cientificidade dessa investigação; de outro, constata que a dimensão existencial afeta o comportamento tanto do terapeuta como do seu paciente (p. 161).

A preocupação de Jaspers não foi apenas consolidar a cientificidade da Psicologia, mas preservar a dimensão existencial do homem acessível somente à Filosofia. Como diz Sala (2007): “a fenomenologia é a Filosofia (...) que poderia ser enunciada como o ensaio de reconstrução de um sujeito não desligado de sua realidade concreta” (p. 25). O problema consiste em avaliar a tradicional relação estabelecida entre o sujeito e os objetos, tomada como o cerne da composição psicológica.

Jaspers procura a unidade dessa relação. Trata-se de construir uma nova via de acesso aos fatos psicológicos. Ele explica (1979): “Na fenomenologia nos apresentamos qualidades particulares vistas em repouso, compreendemos estaticamente, enquanto aqui apreendemos a inquietação do psíquico, o movimento, o contexto, uma diferenciação, compreendemos geneticamente (psicopatologia compreensiva)” (p. 41). Este mesmo propósito é explicado pelos psiquiatras Ey, Bernard e Brisset do seguinte modo (1978): “Com efeito, a psicologia contemporânea situou em primeiro plano de suas preocupações a

unidade do subjetivo e do objetivo, do eu e do seu mundo, como o sentido mesmo, ou se quer, o funcionamento da atividade psíquica” (p. 6).

IV. A criação artística e sua relação com a consciência psicológica

Em pequeno livro intitulado *Iniciação Filosófica* (1987), Jaspers refere-se ao filosofar “como um ato pelo qual o homem se torna autenticamente no que é e participa na realidade” (p.15). Não lhe parece, contudo, que a fórmula ou a definição de Filosofia, por mais interessante que seja, realize perfeitamente o seu sentido, porque não objetiva aquilo que é o núcleo da realidade, o englobante. A emergência de uma filosofia espontânea, por mais insólida que pareça, ocorre quando se quebram limites que constroem a verdade e a verdade se manifesta de uma maneira que nos perturba. Ele esclarece uma dessas situações:

(...) é o início de certas doenças mentais quando há revelações metafísicas espantosas, cuja forma e linguagem nem sempre é, aliás, de molde a que a sua expressão tenha um valor objetivo, e a não ser em casos como os do poeta Hölderlin ou do pintor Van Gogh. Mas quem os presencia não pode se furtar à impressão de que se rompeu o véu sob o qual habitualmente vivemos (*idem*, p. 12/3).

O que Jaspers nos apresenta é que essas manifestações espontâneas não realizam perfeitamente a obra de arte, mas fornecem elementos para o seu desenvolvimento. Ele conclui, em *Gênio e Loucura*, algo parecido com Freud (que disse): “lembranças incompletas e distintas do passado, às quais chamamos de tradição, são um grande incentivo para o artista, porque ele é livre para preencher os claros da lembrança” (Cunha, 1978. p. 18). No gênio com transtorno, conclui Jaspers, o preenchimento é mais palpável que na pessoa comum e o resultado, encantador.

A análise começa com Strindberg. O primeiro aspecto que chama atenção é que os sintomas do escritor se parecem aos de uma pessoa normal, exceto pela intensidade e extrema sensibilidade. A partir de certa idade começa a ter delírios, que interpreta como uma força maligna a ser combatida. Em seguida, avalia seus delírios como uma forma de composição poética em que mergulhava, preferindo-a à realidade. Para Jaspers, pode-se

observar um amor próprio “sensível até o exagero, uma enorme capacidade de reação ao menor estímulo externo e, ao mesmo tempo, a falta de estabilidade e a inconstância de caráter” (p. 43). No livro *Confissões de um louco*, Strindberg trata da vida de um homem atormentado pela infidelidade da esposa e pelos ciúmes doentios. Sua vida se confunde com a desse personagem. Conforme relata, ele duvida: “da virtude da esposa, da legitimidade dos filhos, dúvidas que o assediam sem trégua nem descanso” (p. 53). A partir do momento em que iniciam os delírios, apresenta contradições na avaliação de seu passado. Em 1888, ele já tem delírios, embora, esclarece Jaspers, parece que eles remontam a 1882. Em 1885 sente-se tomado de um abatimento que nunca experimentara. Outro sentimento que o atormenta é a mania de perseguição que associava às traições da mulher. Ele pensa de forma obsessiva que sua mulher desejava sua morte. Em todo o período de suas crises, mesmo sem ter consciência perfeita de seu estado, Strindberg percebe a situação ou ao menos “nunca deixou de formular perguntas a respeito” (p.117). A visão de mundo do escritor se altera, na avaliação de Jaspers, do seguinte modo, jovem é: “ateu, materialista e seguidor do positivismo, para terminar – bem é verdade, por motivos estritamente vinculados a sua esquizofrenia – em um misticismo teosófico” (p. 130). Na juventude seguiu a filosofia de Nietzsche, especialmente a crítica ao cristianismo e a adesão ao niilismo que ele mais tarde abandona pela conversão ao catolicismo. Quanto à sua produção artística, Jaspers observa que nos períodos de crise intensa, entre 1892 e 1897, ele não escreveu nenhuma obra, apenas recolheu material que seria usado posteriormente. Diz Jaspers: “Se quisermos formular brevemente a relação que se pode existir entre a esquizofrenia de Strindberg por um lado, suas criações literárias e sua atitude ante a vida, de outro, haveríamos de dizer que a importância da enfermidade fica reduzida, em essência, ao fato de que proporciona algum material de que nutre seu labor artístico e seu conceito das coisas” (p. 165).

Em seguida, Jaspers examina o que se passou com o cientista e filósofo Swedenborg. Algo o aproxima de Strindberg, o transtorno “deixa intactas as faculdades de reflexão, coordenação e orientação (...), que se inicia e avança em momentos determinados da vida” (p. 168). Com a crise, constata-se uma mudança notável na sua ordem dos interesses. Swedenborg, que era um naturalista no início da vida profissional, passa a

escrever obras literárias com temas religiosos. Do mesmo modo que Strindberg, Swedenborg nunca perde completamente a lucidez e se orienta simultaneamente pelas indicações da realidade e pelas alucinações. Swedenborg tem uma crise entre os anos de 1743-1745, quando se aproximava dos cinquenta anos. Viveu, então, um período de angústia e excitação. No final da vida retorna a um estado de relativa tranquilidade. Um dos comportamentos comuns aos dois é que sempre procuravam “um sentido oculto nas coisas mais passageiras, como, por exemplo, nos anúncios de imprensa” (p. 177). E completa Jaspers: “Estes enfermos conseguem às vezes descrever ou representar suas impressões com uma força expressiva tão fora do comum, que infundem uma espécie de corporeidade ao que pintam ou narram” (p. 179). Ao olhar para esses homens, não só como psiquiatra, mas como filósofo, Jaspers conclui: a vida nunca encontra uma expressão satisfatória, “porque tudo nela é obscuro e incerto” (p.181). As vidas desses personagens se tornam, com o transtorno, mais apaixonadas, absolutas, impulsivas, desembaraçadas, naturais e imprevisíveis. Essa descrição traduz o que parece ser a expressão mais legítima da existência. Outra conclusão de Jaspers acompanha fenomenólogos como Nicolai Hartmann (1882-1950) e Delfim Santos (1907-1966), para quem as criações do espírito humano têm algo singular e eterno, ainda que guarde um vínculo com a vida psicológica.

Para continuar sua análise, Jaspers estuda a vida e a obra de Hölderlin, que é um caso bem conhecido na literatura psiquiátrica. Hölderlin relata a sensação de estar vazio por dentro e completamente isolado do que o cercava. Embora tenha lutado para preservar a consciência, o afastamento da realidade completa-se e se soma-se à absoluta falta de ânimo. Jaspers admite que a consciência psicológica afeta a criação artística, mas afirma que o espírito não adocece. Consciência psicológica e espírito são aspectos distintos do homem. No caso de Holderlin, depois da crise “começaram os heróis e deuses a adquirir dimensões enormes e a adotar as mais fantásticas formas” (p. 193). Além da mudança de interesse, nos momentos de delírio o poeta afasta-se dos moldes e rimas que usava. Por conta do caráter progressivo do transtorno, a mudança na criação artística não se dá de forma repentina. Entre 1805 e 1806, a obra do poeta se torna mais concreta e de difícil compreensão. Alguns comportamentos o acompanham mesmo nas crises: a consciência de sua vocação, a convicção de uma relação entre o homem e a natureza que, na Antiga

Grécia, se expressa com os deuses, o conflito entre o funcionamento psíquico e as forças que o desorganizam.

O último personagem examinado é Van Gogh, que é menos estudado pela psiquiatria que Hölderlin. O pintor move-se por uma espécie de fé interior. Ele fracassa em várias tentativas profissionais e amorosas. Seus sintomas de afastamento da realidade se tornam mais visíveis em 1885, mas os delírios se iniciam em 1888. É nesta ocasião que corta a orelha com uma navalha. Ele alterna, então, momentos de delírios e lucidez, mas acredita sempre mais que o conteúdo dos seus delírios é real. No início da crise, sente-se vivo apenas quando trabalha e alterna momentos de trabalho e de completa apatia. Se a vida psicológica deteriora-se, seu juízo crítico e capacidade de análise da sua arte ficam preservados. Ele esclarece que usa as cores para dar mais expressão aos quadros, percebe e faz alusão a um simbolismo das cores, nunca se mostra satisfeito com a qualidade do que cria, examina a evolução de sua criação. Sua pintura muda dos tons escuros do início para muita claridade no final da vida.

Pensando nesses casos, Jaspers se pergunta se o transtorno esquizofrênico é condição para a criação artística. Esta lhe parece uma questão irrespondível, porque o artista cria como um todo. Outros transtornos favorecem a criação artística como a esquizofrenia? Jaspers entende que não e conclui que não se pode explicar a obra de arte pelo transtorno, como não se pode explicar a meditação filosófica pela filosofia espontânea. Notam-se elementos do delírio na obra desses gênios, mas isso não a torna menor ou defeituosa. Como a maioria dos esquizofrênicos não cria obras de arte, o talento do artista é fundamental na criação,; o transtorno lhe fornece experiências que usa para criar.

V. Considerações finais

A psicanálise de Freud olha a obra de arte como expressão de uma raiz inconsciente. Ela é característica do método psicanalítico, esclarece Rocha (2006): “o conteúdo manifesto de um sonho remete a uma outra cena, assim como o chiste aponta para um outro modo de dizer. Esta alteridade que emerge do interior de um objeto aparentemente idêntico a si mesmo, espelha algo do parentesco entre os protocolos da arte e da psicanálise” (p. 3). O que na psicanálise aparece entre o latente e o manifesto foi objeto de estudo de Jaspers. A sua conclusão mais importante é que a obra de arte deve ser

apreciada esteticamente, como expressão do espírito e não por sua raiz psicológica ou social. Para ele, a criação artística não pode ser perfeitamente explicada por outros estratos da existência que não o espírito. A criação artística envolve todo o sujeito, mundo solitário e único que é desafiado a aparecer diante dos outros com essa forma suprema de comunicação. Essa maneira de entender a questão acompanha o que se pensava naquele tempo. L. Pareyson traduziu bem esta mentalidade, conforme resume Reale (1989): “toda a vida humana, ele diz, é invenção, produção de formas, toda a atividade humana, quer no começo moral, quer no do pensamento e da arte, dá origem a formas, criações orgânicas e perfeitas, dotadas de compreensibilidade e autonomização próprias” (p. 229).

Jaspers considera haver uma afinidade entre o ideal de vida do século XIX e o comportamento do esquizofrênico expresso na: procura por experiências diretas, emoções radicais, uma ética de esforço para preservar a dignidade, a autenticidade e a sinceridade. Este fato difundiu a falsa idéia de que havia um certo charme numa dificuldade pessoal que sabemos foi cheia de dores e de dificuldades. A indicação de Jaspers aponta para superar a questão.

A oposição entre racional e irracional na consciência ocorre apenas numa visão racionalista da consciência, não na fenomenológica. Acima do estrato da consciência, onde está o racional e o irracional, há o espírito, patamar no qual o existente organiza todas as suas informações, dando-lhes uma organização única e formando um mundo singular. A dimensão íntima da criação Jaspers a examina mergulhando nas realizações solitárias e contraditórias dessas pessoas, a dimensão cultural ele a avalia pelas realizações do espírito. No entanto, as realizações objetivas do espírito realizadas na história, como entende Jaspers, não expressam tudo que julgamos necessário para entender o homem, porque não considera que a realização histórica das gerações expressa valores ou ciclos de civilização. O que faltou na análise de Jaspers foi reconhecer que a experiência estética é uma experiência de valor, que se articula em torno do ideal de belo. Jaspers entende suficiente situar a experiência estética na existência humana, procurando na segunda os limites da primeira. A adoção da fenomenologia como método de investigação permitiu a Karl Jaspers tratar a arte como expressão da cultura, possuindo uma dimensão subjetiva e outra objetiva. Assim a arte, para ele, combina o gênio criador do artista com uma técnica que é cultural e histórica, possui uma certa objetividade e toca diferentemente o criador e o apreciador. Em

outras palavras, Jaspers considera que, criando uma obra de arte, é o ser todo do artista que está em ação, mas a obra criada pode ser olhada de muitos ângulos, não só pela referência a quem a produziu, mas também a quem a contempla. Sobre isso observa Reale: “uma vez realizada a obra de arte, verifica-se que ela se desprende da pessoa de seu criador (ou seja, se objetiva), surgindo, *uno in actu*, como veículo de comunicação ou mensagem” (1989, p. 231).

Jaspers afirma a autonomia da experiência estética e do ato espiritual da criação artística. Esta última é orientada por sua compreensão ontológica expressa no conceito de englobante, pelo qual traduz a noção de ser que só é experienciável como objeto e sempre de forma imperfeita. A importância que atribui à obra de arte não é idêntica à que aparece nos escritos freudianos, expressos em *Civilização e seus descontentes*, onde se lê que “a arte nos afeta unicamente como um narcótico suave, (...) sua influência não é suficiente para nos fazer esquecer a verdadeira miséria” (CUNHA, 1978. p. 18).

Bibliografia

- CARVALHO, José Mauricio de. **Filosofia e Psicologia, o pensamento fenomenológico existencial de Karl Jaspers**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.
- CUNHA, Jurema Alcides. **Dicionário de termos de psicanálise de Freud**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- EY, Henri; BERNARD, P. e BRISSET, C. H. **Tratado de psiquiatria**. 8. ed. Barcelona: Toray, 1978.
- JASPERS, Karl. **Psicopatologia geral**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1979.
- _____. **Iniciação Filosófica**. Lisboa: Guimarães, 1987.
- _____. **Genio y Locura**. Madrid: Aguilar, 1956.
- SALA, Javier Sant Martín. Ortega como fenomenólogo. In: AMOEDO, Margarida,; BARROS DIAS, J. e DELGADO, António. **José Ortega y Gasset**. Évora: Imprensa da Universidade, 2007.
- REALE, Miguel. **Introdução à Filosofia**. São Paulo: Saraiva, 1989.
- ROCHA, Guilherme. Arte e psicanálise. Belo Horizonte: **Estado de Minas (Caderno Pensar)**, 21/10/06.