

MARCO ROGÉRIO BRAZ

**UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO NA PINTURA:
CONTRIBUIÇÕES DA FENOMENOLOGIA-EXISTENCIAL**

Trabalho de conclusão de curso
como exigência parcial para graduação
no curso de Psicologia, sob orientação do
Prof. Dr. Marcos Oreste Colpo.

**Pontifícia Universidade Católica
São Paulo
2008**

“Tudo está em deixar amadurecer e então dar a luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação.”
(Rainer Maria Rilke, 2007, p.36)

“... Indiquemos, então, dois objetivos que podem perfeitamente ser aceitos por quase toda a gente que leia estas linhas.

- 1. Os bens instrumentais que servem para manter a vida e a saúde de todos os seres humanos devem ser produzidos com o mínimo esforço possível.***
- 2. A satisfação das necessidades básicas é condição indispensável para uma existência satisfatória, mas em si mesma não é suficiente. “Para a sua plena consecução, os homens devem ter igualmente a possibilidade de desenvolver ao máximo as suas capacidades artísticas e intelectuais de acordo com as características e potencialidades pessoais de cada um...”***
(Albert Einstein, 2005, p.348)

“O artista é o homem que, em qualquer campo, científico ou humanístico, percebe as implicações de suas ações e do novo conhecimento de seu tempo. Ele é o homem da consciência integral. O artista pode corrigir as relações entre os sentidos antes que o golpe da nova tecnologia adormeça os procedimentos conscientes. Pode corrigi-los antes que se manifestem o entorpecimento, o tateio subliminar e a reação. Sendo assim, como se pode apresentar a questão àqueles que podem fazer algo a respeito?”
(Marshall McLuhan, 2006.p.85-86)

Agradecimentos

Aos meus pais Waldemar e Joana por estarem sempre presentes e me apoiando desde o início da minha jornada acadêmica e em todos os aspectos da vida.

À minha querida avó Maria pelo incentivo e amor que sempre dedicou a mim.

À memória do meu avô paterno e avó materna por sempre acreditarem na minha potencialidade.

À memória de minha irmã Patrícia Braz, por manter em mim a centelha da criatividade.

Ao meu psicoterapeuta e amigo, Laércio pelas longas conversas sobre os mais diversos assuntos, principalmente no que se refere à questão de nunca desistir de ir à busca de possibilidades e soluções diante de qualquer situação.

À amiga Ivani e Carla igualmente pelas conversas descontraídas e inteligentes, entre um cafezinho e outro.

Ao meu orientador Marcos, por toda a ajuda e interesse no processo de elaboração deste trabalho.

À Alice, Sandra, Pat, Alexandre, Daniel e Camila, uma amiga muito sensível e de quem tenho profunda admiração e amigos da PUC pelas conversas estimulantes e construtivas e todos os colegas que de alguma forma contribuíram para que este trabalho fosse instigante.

À Márcia pelo lindo sorriso que me inspirou nas últimas páginas deste trabalho.

Marco Rogério Braz: Um estudo sobre o processo criativo na pintura: contribuições da fenomenologia-existencial, 2008

Orientador: Prof. Dr. Marcos Oreste Colpo

Palavras-chave: processo criativo – artes plásticas – fenomenologia-existencial.

Código de área: 7.07.02.04-7 (Estados Subjetivos e Emoção)

Resumo

Este trabalho teve a finalidade de investigar as diferentes formas compreensivas do processo criativo. Começando pelas diferentes contribuições da filosofia da antiguidade, com Platão e sua idéia de criação como da inspiração divina, passando pelo surgimento do conceito de gênio criativo no final do renascimento, com as idéias, principalmente de Kant, com suas idéias de que a criação seria inata culminando no nascimento da visão mecanicista do homem que separa sujeito-objeto, construindo um ser pensante, independente do mundo. Neste sentido, procurou-se circular entre os mais variados autores destes sistemas explicativos como George Kneller, Wechsler, Bronowski, B.F Skinner, Carl G.Jung, Sigmund Freud, De Masi, J.P Guilford dentre outros, explicitando-se diferentes formas de teorizar sobre o processo criativo, bem como explicitar suas contribuições. Para desconstruir, de certa forma esta compreensão explicativa procuramos contextualizar o processo criativo através de relatos de três artistas, dialogando com abordagem fenomenológico-existencial, proposta por Husserl na tentativa de flagrar, de investigar o que é dado a consciência. Neste sentido procuramos não legislar sobre o testemunho dos artistas, não conceituando e muito menos definindo seu processo. Tal atitude nos permitiu uma maior escuta e uma maior aproximação ao vivido (*erlebnis*) destes e depois falamos um pouco sobre como o processo psicoterápico pode contribuir para que o artista ou qualquer pessoa possa desenvolver-se a partir de uma maior compreensão de si mesmo através do desenvolvimento do seu próprio potencial criador.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| Primeira nota: A difícil arte de definir o processo criativo..... | 9 |
| Segunda nota: O processo criativo é restrito apenas às artes?..... | 11 |
| CAPÍTULO 1 - A COMPREENSÃO METAFÍSICA DO PROCESSO CRIATIVO | 14 |
| 1.1. Breve incursão pelas teorias do processo criativo..... | 14 |
| 1.2 Teorias Filosóficas da criatividade..... | 16 |
| 1.2.1. Criatividade como Inspiração divina..... | 16 |
| 1.2.2. A criatividade como loucura..... | 17 |
| 1.3. Teorias Filosóficas Modernas..... | 17 |
| 1.3.1. Criatividade como Gênio Intuitivo..... | 17 |
| 1.3.2. Criatividade como força Vital..... | 18 |
| 1.4. Teorias Psicológicas da criatividade..... | 19 |
| 1.4.1. Teoria associacionista..... | 20 |
| 1.4.2. Teorias psicanalíticas..... | 20 |
| 1.4.2.1. Freud e sexualidade sublimada..... | 21 |
| 1.4.2.2. Arte moderna, conflitos e limites da teoria psicanalítica Freudiana..... | 23 |
| 1.4.2.3. Jung e o inconsciente coletivo..... | 27 |
| 1.5. Criatividades segundo Skinner..... | 31 |
| 1.6. A Análise Fatorial de J.P Guilford..... | 32 |
| CAPÍTULO 2 - A COMPREENSÃO FENOMENOLÓGICO-EXISTENCIAL DO PROCESSO CRIATIVO | 35 |
| 2. Contextualização histórica da fenomenologia-existencial e conceitos gerais..... | 36 |
| CAPÍTULO 3 - UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO CRIATIVO | 41 |
| 3. Como assim, explicar?..... | 41 |
| 3.1. Apresentações de Henri Matisse..... | 44 |
| 3.1.1. Primeira interlocução: Matisse..... | 46 |
| 3.1.2. É preciso olhar a vida com olhos de criança..... | 46 |
| 3.2. Apresentações de Paul Klee..... | 57 |
| 3.2.1. Segunda interlocução: Klee..... | 58 |
| 3.2.2. A expressão espontânea da arte Kleeana..... | 58 |
| 3.3. Apresentações de Marcel Duchamp..... | 63 |
| 3.3.1. Terceira interlocução: Duchamp..... | 64 |
| 3.3.2. A obra como reflexo da vivência do artista..... | 64 |
| CAPÍTULO 4 - CRIATIVIDADE E CLÍNICA | 69 |
| 4. A possibilidade de ir em direção a uma condição sadia através da auto-realização..... | 69 |

| | |
|--|-----------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 73 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 76 |

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo refletir sobre o processo criativo, sobre o ato criador, procurando compreendê-lo a partir dos posicionamentos metafísicos, ou seja, conceituais e explicativos, percorrendo vários autores como George Kneller, Wechsler, Bronowski, B.F Skinner, Carl G.Jung, Sigmund Freud, De Masi, J.P Guilford dentre outros.

A partir da visão conceitual destes autores bem como a variabilidade de posicionamentos deles, a minha proposta será a de focar na questão da criatividade/processo criativo, a partir da compreensão da fenomenologia-existencial, já que esta abordagem vai permitir conhecer como este processo se dá a começar por trechos de depoimentos de artistas. Neste sentido irei caminhar na direção vivencial dos relatos dos artistas Henri Matisse, Paul Klee e Marcel Duchamp.

O pensamento fenomenológico de Edmundo Husserl, pensador do século XX abriu novas portas para uma epistemologia compreensiva, criando um método de investigação cuja visada é a de acesso ao vivido (*erlebnis*), ou seja, como algo se mostra para a consciência de uma pessoa.

De acordo com Moreira (2004) a palavra fenomenologia foi utilizada pela primeira vez por um matemático, físico, astrônomo e filósofo suíço-alemão chamado Johann Heinrich Lambert (1728-1777) e depois, com outro sentido pelo também filósofo G.W.F.Hegel

Não me estenderei sobre este método agora na introdução, caro leitor, pois falarei dele num capítulo deste trabalho. O que pretendo nesta introdução é deixar indicado o caminho que irei percorrer para que o leitor vá tirando suas próprias conclusões e/ou vá fazendo questionamentos no decorrer deste caminho, visto que fenomenologia também é questionar.

Entretanto não custa nada deixar também algumas palavras iniciais sobre tal método, para que o leitor também possa ir vivenciando e/ou compreendendo como tal atitude se difere de outras formas compreensivas de encarar o mundo. Neste sentido, cabe a seguinte observação:

“Uma discussão a respeito do método de conhecimento reproduz, inevitavelmente, a discussão de duas questões filosóficas primeiras e originárias: o ser e a verdade. A interrogação básica desta

discussão é o interesse em saber e delimitar, entre outros, o melhor caminho, o ângulo mais adequado, a forma mais plausível de se captar e expressar, verdadeiramente, o que são e como são as coisas.” (Critelli, 2006, p.11)

Assim, com estas palavras, o leitor pode desde já, acompanhar todo o trabalho, ou seja, todo o caminho que farei, do capítulo um ao quatro.

No primeiro capítulo – A compreensão metafísica do processo criativo - o intuito será fazer uma incursão sobre as mais diversas visões sobre o processo criativo. Estas visões, entretanto, como verá o leitor, partem, na maioria dos casos, de uma visão mecanicista e científica do homem.

Neste sentido os conceitos sobre o processo criativo vão variar conforme os modelos que serão discutidos nos subitens, já que neles a tendência é a de buscar uma explicação rigorosa do fenômeno, levando em consideração possíveis leis que operam dentro do ser humano. Assim, o primeiro capítulo tratará mais de uma visão psicológica do ser humano.

No capítulo dois – A compreensão fenomenológico-existencial do processo criativo – irei falar um pouco da maneira de como a fenomenologia-existencial compreende o ser humano bem como o processo criativo é visto por esta perspectiva. Também irei comentar um pouco sobre suas raízes históricas.

No capítulo três – Uma análise sobre o processo criativo - irei adentrar no mundo vivido dos artistas plásticos Henri Matisse, Paul Klee e Marcel Duchamp, fazendo uma interlocução com relatos do seu próprio processo de criação de modo que o leitor possa ficar mais próximo da maneira de como eles criavam e também compartilhar das idéias da fenomenologia-existencial.

Por fim, no capítulo quatro – Criatividade e clínica – irei falar um pouco sobre como o processo criativo pode abrir novas perspectivas para o ser-aí, ou seja, como a criatividade pode contribuir para que o ser transcenda – olhe para além dos limites de um olhar estreitado pela impessoalidade, pela padronização, ou pelo olhar reducionista e neurótico da repetição. Neste sentido pretendo falar um pouco sobre a criatividade como modo de abertura do ser-aí diante do mundo.

Antes de adentrar no primeiro capítulo propriamente dito, convoco o leitor ou a leitora a ler antes, duas pequenas considerações que chamarei aqui de notas. Nestas, vou discorrer um pouco sobre a questão do processo criativo no que se

refere à dificuldade de explicá-lo, bem como dizer algumas coisas sobre a relação da criação tanto na arte como nas ciências em geral. Vamos lá!

Primeira nota: A difícil arte de definir o processo criativo

‘ Há certos mistérios, certos segredos em minha própria obra que eu mesmo não consigo entender, e nem tento fazê-lo...’ Quanto mais se sonda, mais se aprofunda o mistério: este fica sempre fora de alcance. É preciso respeitar os mistérios, se queremos conservá-los a força. “A arte perturba; a ciência tranqüiliza”. (Georges Braque apud Kneller, 1978, p.29)

Estudo algum, por mais amplo que seja em relação a criatividade pode ser definido e/ou explicados apenas pelos parâmetros estabelecidos pela ciência. Existem muitas coisas que podemos e devemos aprender com os artistas, os grandes criadores, os gênios da humanidade. A maioria deles, senão todos não seguiram uma norma e obtiveram êxitos em seus trabalhos, seja lá qual campo for, pelos seus métodos de trabalho próprios e originais não se preocuparam muito com os padrões culturais vigentes da época, o que muitas vezes fizeram com que fossem incompreendidos. É, pois, interessante e de muita relevância as observações de suas biografias, bem como suas formas individuais de criar.

Nesse sentido creio que descrever e acompanhar os diferentes modos de criarem desses artistas, através de seus depoimentos, nos aproxima mais significativamente do processo criativo do que tentar explicá-los a partir de qualquer posicionamento teórico. A psicologia, enquanto instrumento científico é limitado para a exploração do processo criador. Por quê? Ora, primeiro lugar por que “é difícil estabelecer critérios práticos sobre o que se deve ou não considerar criatividade”. (Kneller, 1978, p.28) e, além disso, por que ainda “não se (sic!) inventaram nenhum teste fidedigno para avaliar as qualidades criativas dos indivíduos” (Kneller, 1978, p.28).

Neste sentido Guildorf (1950) observa que “muito da nossa teoria do aprendizado baseia-se no estudo de animais inferiores, nos quais praticamente não existe a criatividade” (GUIDORF, apud KNELLER, 1978, p.29). Isto é uma tônica, afinal, pode-se considerar e observar que na maioria das teorias, hoje em dia, principalmente no que se referem ao avanço das ciências biológicas e em particular

as neurociências, o uso de modelos para explicar a criatividade tem crescido cada vez mais, e para isso os especialistas se utilizam de tudo o que é possível em termos de tecnologia para tentar decifrar o enigma da criatividade.

Mas não é tão simples assim, pois de acordo com as idéias de Kneller (1978) “estudar cientificamente a criatividade é estudar apenas aqueles aspectos que podem ser observados e medidos” (p.29), o uso freqüente, por exemplo, do PET¹, que os cientistas utilizam para captar imagens do cérebro de seres humanos, por mais que tenha sua utilidade, está longe de explicar tal fenômeno.

De acordo com as idéias de Kneller (1978) apesar de existirem várias teorias psicológicas dos processos criativos, e que sem dúvida nenhuma contribuíram e continuam contribuindo para o avanço do homem nas mais diversas áreas do conhecimento, é provável que jamais se chegue a entender a criatividade, em sua natureza mesma, por meios inteiramente científicos, pois seria muito difícil gerar e controlar uma variedade representativa de processos criativos, medindo e prevendo suas conseqüências.

Este autor coloca que, em termos de fenômeno natural, a criatividade pode ser passível de investigações científicas, no entanto, como ela também é, uma possibilidade do comportamento humano, a singularidade do indivíduo, bem como a liberdade do ser humano acaba por colocar limites à ciência, no sentido de que esta acaba por se restringir a uma série de normas e modelos, de certa forma, padronizadas, que no final das contas acabam por interferir no fenômeno da criatividade. Nas palavras de Kneller (1978) “a criatividade jamais pode ser totalmente predita porque em cada homem a criação é até certo grau produto de livre escolha” (p.29). Assim, para este autor, a criatividade jamais poderá ser explicada.

¹ PET significa tomografia por emissão de pósitrons. Esta técnica de neuroimagem é utilizada por cientistas para, por exemplo, estudar a impulsividade em pessoas. Os cientistas relacionam a diminuição do metabolismo pré-frontal da glicose, que aparece na neuroimagem com pessoas potencialmente agressivas que tem dificuldades de controlar-se. (Cf. Pliszka, 2004, p.144) Atualmente pode se verificar em qualquer revista científica pesquisadores se utilizando desta técnica para encontrar níveis de intensidade em cérebros de indivíduos considerados normais e superdotados. Assim, a título de exemplo, neste tipo de exame, uma criança considerada brilhante em matemática teria uma atividade mais intensa em certas áreas do cérebro do que uma criança dita normal ou na média. Entretanto não existe nenhuma evidência real de que estes exames possam comprovar, de fato, alguma coisa.

Segunda nota: O processo criativo é restrito apenas às artes?

Não! Cabe ressaltar neste trabalho, que não pretendo ir contra a ciência, e nem poderia, pois, queiramos ou não, existe uma busca incessante e curiosa do ser humano por explicações do mundo que o cerca, uma busca pela exploração do desconhecido. Carl Sagan (1996) deixa claro em sua obra, O Mundo Assombrado pelos Demônios, que existe um equilíbrio necessário, ainda que contraditório, entre o pensamento científico e o processo criativo, seja ele intuitivo ou de outra ordem, por mais que alguma idéia passe pelo exame cético mais minucioso possível, com variáveis controladas e medidas, sempre existirá algo que escape às teorias comprobatórias.

Sagan diz que “o empreendimento coletivo do pensamento criativo e do pensamento cético, atuando em conjunto, mantém a ciência em andamento” (p.297) Além disso, é da natureza do homem o olhar interrogativo. Sobre o pensamento científico e a criatividade mais estética Harry Broudy (1951) *apud* Kneller (1978) diz:

“Assim a invenção, o pensamento científico e a criação estética têm de comum uma facilidade em remanejar elementos de experiências prévias, desse modo, obtendo novas configurações. Quando Sandburg escreve que a “rã rasteja com pequeninos pés de gato”, e uma criança chama os resíduos que a borracha deixa no papel de “poeira dos erros”, e um pintor mostra ao mesmo tempo os quatro lados de um paiol, e um escritor se refere a algo “tão implacável como um taxímetro”, e alguém converte um corredor numa roda, e um Newton vê analogia entre maçãs e planetas, existe (sic!) manifesta atividade intelectual que parece de igual textura, apesar das diferenças de coloração.” (p.25)

De acordo com a interpretação de Kneller (1978) sobre o trecho acima, o criador, seja ele mais intuitivo, mais livre no que se refere à forma de criar, ou um cientista que se utiliza de uma forma mais metódica criam de maneiras semelhantes, ou seja, se utilizam de sua experiência para criar. Obviamente, no caso de um poeta, por exemplo, este vai criar a partir de uma vivência mais pessoal e sensível, ou seja, ligadas a maneira de como ele percebe o mundo. Já o cientista, cria na maioria das vezes a partir de leis, não que ele não tenha a vivência de um poeta, mas ele se

utiliza das leis da ciência para poder chegar a algum resultado ou a alguma nova idéia.

Ele faz observações e experimentos, por exemplo: químicos, e de acordo com as leis desta ciência, ele combina idéias e forma novos padrões. Assim, no caso do cientista, ele aprofunda seus dados, enquanto que o poeta, de alguma forma, aprofunda seus sentimentos. Em outras palavras, enquanto o poeta trabalha mais via intuição e emoção, o cientista trabalha mais via intelecto. Veremos mais a frente que esta idéia de associação também é uma teoria. Também sobre isso, Bronowski (1983) assinala:

“Há um fio que percorre continuamente todas as culturas humanas que conhecemos e que é feito de dois cordões. Esse fio é o da ciência e da arte. (...) Este emparelhamento indissolúvel exprime, por certo, uma unidade essencial da mente humana evoluída. Não pode ser um acidente o fato de não haver culturas que se dediquem à ciência e não tenham arte e culturas que se dediquem à arte e tenham ciência. E não há, certamente, nenhuma cultura desprovida de ambas. Deve haver alguma coisa profundamente enterrada no espírito humano – mais precisamente na imaginação humana – que se exprime naturalmente em qualquer cultura social tanto na ciência quanto na arte”. (BRONOWSKI, 1983, p.81)

Contudo, a questão do processo criativo será visto aqui, não de uma perspectiva científica, pois como vimos acima, estudar cientificamente o processo criativo seriam estudar apenas alguns poucos aspectos que podem ser observados e ou medidos. Neste sentido, qualquer tentativa de explicação ficaria restrita a um modelo e/ou uma única verdade. Desta maneira os processos criativos dos pintores, que será abordado aqui, serão vistos por uma perspectiva qualitativa, descritiva e compreensiva, mais especificamente denominada por fenomenológico-existencial, metodologia esta que serão introduzidas na segunda parte do trabalho. A meu ver, a utilização de uma linguagem mais filosófica pode ser mais rica do ponto de vista de uma aproximação com o mundo do fazer artístico, ou seja, da compreensão de mundo do pintor.

É através da obra descrita por um pintor que pretendo mostrar seu processo criativo. Não descartarei as contribuições da ciência, do mundo da técnica, sobretudo os da Psicanálise Freudiana e Junguiana, das ciências biológicas e outras

teorias científicas. Estas teorias são interessantes para explicar e contribuem de certa forma para muitos entendimentos dos processos criativos. Neste sentido, as teorias, seja ela qual for, abrem caminho para que o ser humano se debruce sobre este fascinante enigma que é o ato criador.

Mas, para o objetivo maior deste trabalho, que é o de debruçar-me sobre a biografia de alguns pintores que descreveram sobre seus processos criativos numa perspectiva muito íntima e de extrema “liberdade”, buscando sempre superar as padronizações e dogmas impostos pelo mundo, a fenomenologia-existencial será a abordagem utilizada. Sobre ela pode-se dizer, dentre outras coisas que:

“(...) não é uma teoria ou um capítulo de uma visão de mundo, mas ela mesma é essa visão abrangente de mundo, esse modo fundante de se compreender a existência que se põe ou se oferece como uma possibilidade de estruturar os modos ônticos, concretos de pensar e ser de uma civilização.” (Critelli, 2006, p.143)

A partir destas leituras, pretendo fazer um diálogo entre os processos criativos destes pintores, relacionando-os com os conceitos da fenomenologia-existencial, sem me prender, contudo, a um único pensador desta abordagem. (Idem)

CAPÍTULO 1

A COMPREENSÃO METAFÍSICA² DO PROCESSO CRIATIVO

1.1. Breve incursão pelas teorias do processo criativo

De acordo com as idéias de Wechsler (2002) o processo criativo possui diversas formas de serem estudadas, interpretadas, definidas, conceituadas e até mesmo medidas. Entretanto, não existe, até o momento, uma teoria que por si só defina a criatividade e o processo criativo de forma a abranger todas as variáveis, se é que se pode dizer desta forma e que forneça ao ser humano todas as respostas para muitas das perguntas que podem ser formuladas para a questão da criação. Isto porque a criatividade envolve múltiplas facetas e, de tão complexa, pode ser considerada um fenômeno.

Assim, o que de fato existe são linhas de investigação, isto é, pesquisas e teorias que tentam explicar, analisar e ou descrever os processos criativos e que de maneira geral são agrupadas de acordo com o que se pretende indagar. Desta forma há linhas que vão focar os processos criativos em si, ou seja, direcionarão as investigações e os questionamentos sobre o tipo de pensamento que leva o sujeito à descoberta criativa. Neste tipo de abordagem também são estudados os aspectos relacionados com os passos necessários para se atingir a produção criativa como, por exemplo, conceitos de preparação, incubação e verificação.

Outras abordagens teóricas vão estudar as modalidades da produção criativa, onde as prioridades são a originalidade e a relevância da criação do indivíduo para a sociedade. Assim “o produto criativo pode ser avaliado sob diversas formas, principalmente pelo impacto que causa em áreas específicas do conhecimento, ou pelo preenchimento de necessidades sociais existentes”. (Wechsler, 2002, p.25)

² Metafísica aqui é um termo utilizado de acordo com a ontologia heideggeriana, a partir da qual esse termo se refere ao conhecimento produzido segundo o modelo cartesiano, reducionista e determinista. Esta visão de mundo foi se desenvolvendo na cultura geral, principalmente e, sobretudo na ciência, a partir do século XVI de forma que o pensamento lógico da ciência, bem como suas aplicações rompesse com a tradição de uma mentalidade e ciência essencialmente religiosa. A visão de mundo mecanicista também substituiu o sistema geocêntrico do universo pelo sistema heliocêntrico e por último vinculou ao homem e aos eventos naturais a concepção de causa-efeito.

Quando o enfoque é a personalidade do criador, torna-se mais complicada a questão, uma vez que o objeto de estudo apresenta muitas variáveis e os especialistas não chegam a um consenso facilmente.

Por último existem pesquisadores que vão estudar os tipos de ambientes sociais que facilitem, estimulem e desenvolvam o potencial criador dos indivíduos, levando em conta os mais diversos contextos de interação humana, seja na escola, nas empresas, em casa, etc. Atualmente, esta última abordagem é a mais investigada. (Cf. Wechsler, 2002, p.25)

Nesta primeira parte vou percorrer algumas teorias que se encaixam em todas estas abordagens, entretanto, por questão de enfoque, citarei apenas aquelas consideradas mais reconhecidas pelo meio científico, por um lado, como a teoria fatorial de Guilford, e de outro, algumas teorias psicológicas que considero relevantes e pertinentes no contexto geral do trabalho.

Das teorias psicológicas citarei a psicanálise freudiana, a psicologia analítica de Carl J. Jung e a teoria comportamental de B.F. Skinner. Outras teorias mais antigas serão também abordadas, pois constituem a base de onde muitas outras derivam. De fato, existem muitas outras teorias e abordagens que tiveram importantes contribuições para a questão da criação, contudo não irei percorrê-las, já que muitas delas são abordagens pessoais do processo de criação.

Isto porque não existe, até agora, nenhuma definição exata que dê conta de toda a magnitude do processo de criação, de modo que alguns pensadores chegaram a algumas conclusões como as de que pessoas com contribuições originais, bem como indivíduos altamente criativos se destacam, também, porque têm amplo domínio em determinadas áreas do conhecimento. Destacam-se porque além de conhecer, digamos teoricamente, o assunto, também conhecem as técnicas relativas a estas áreas. A título de curiosidade, temos o livro *O ato da criação*³, de Arthur Koestler.

De acordo com suas idéias “para se antever o novo ou conexões desconhecidas é necessário, antes de mais nada, que o indivíduo conheça profundamente uma determinada área.” (Alencar, 2003, p.17) As idéias dele são consideradas por alguns críticos, ambiciosas, pois ele tenta fazer uma síntese

³ KOESTLER, Arthur, *The act of Creation*. Nova York: Macmillan, 1964. 752p.

“prodigiosa” fundamentando toda a sua tese nas idéias da psicologia, fisiologia, neurologia, genética e, diversas outras áreas do conhecimento humano. (Cf. idéias sobre Koestler em Kneller, p.55-61)

A idéia de Koestler é a de que todo e qualquer processo de criação segue um padrão comum, que ele vai chamar de bissociação, de forma que existem diferentes níveis de experiência ou sistema de referência, conectadas simultaneamente no pensamento do criador. Assim “no pensamento criador a pessoa pensa simultaneamente em mais de um plano de experiência, ao passo que no pensamento rotineiro ela segue caminhos usados por anterior associação” (Kneller, 1978, p.57)

1.2. Teorias Filosóficas da criatividade

1.2.1. Criatividade como Inspiração divina⁴

Na antiguidade, principalmente no que se referem ao período dos gregos, os artistas eram considerados divinamente inspirados. Este caráter espiritual estava ligado intimamente com as concepções filosóficas e religiosas da época. Coube a Platão o prestígio de ter conseguido explicar, de uma maneira até poética os extraordinários feitos originais dos artistas daquela época.

Em seu texto Sobre a Inspiração Poética (Íon) ⁵ Platão (427-347 a.C) descreve um diálogo entre Sócrates e o poeta Íon, de forma que podemos conferir a idéia de que o artista é, no momento da criação, condutor de uma força superior que faz com que ele perca o controle da razão. Em um dos diálogos Íon diz que além de Homero, ele é o homem que fala de forma mais bela e então Sócrates lhe responde “(...) porque o poeta é coisa leve, e alada, e sagrada, e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele. (Platão, 427-347 a.C). De acordo com a interpretação de Kneller (1978) existem muitos outros autores que acreditam nesta idéia, ou seja, a de que o artista seja de fato, divinamente inspirado.

⁴ Cf. KNELLER, George F. *Arte e ciência da Criatividade*, p.31-33.

⁵ PLATÃO (427 a.C.—347 a.C). *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Trad. do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007. p.33

Platão foi um sábio, sem dúvida, mas com relação ao processo criativo, ele talvez tenha desconsiderado que pudesse existir uma técnica de desenho ou ainda, uma teoria da cor. Assim, de acordo com sua teoria do espelho, Platão, diz Haar (2007) em seu Ensaio sobre a ontologia das obras “o artista é comparado a um charlatão desprovido de qualquer espécie de “ofício”. (p.17).

Além disso, de acordo com este autor, para Platão o artista seria simplesmente um pseudo-produtor, ou seja, uma espécie de sujeito “produtor cego de puras e simples aparências”. (Haar, 1994, p.18.)

Desta forma, pela teoria dos espelhos de Platão, a arte não teria materialidade, de forma que a obra do artista seria apenas um reflexo num espelho. O que o artista produz, seria produzido por qualquer um, além de fácil.

1.2.2. A criatividade como loucura

Outra idéia que remete a antiguidade é a concepção de que o artista criativo era considerado naturalmente louco, ou seja, que a sua aparente espontaneidade ao criar uma obra e também uma aparente irracionalidade que permeava sua forma de ver o mundo era considerada por muitos como um acesso de loucura. No ocidente, esta idéia começou com Platão, passando por pensadores e poetas que também proclamavam esta idéia. (Cf. Kneller, 1978, p.33)

1.3. Teorias Filosóficas Modernas

1.3.1. Criatividade como Gênio Intuitivo⁶

Durante o século XVIII surgiram debates filosóficos de pensadores e escritores no que se refere à questão dos fundamentos do gênio criativo. A criatividade passaria a ser concebida como uma forma de intuição. Esta idéia remete diretamente a Kant que via a criatividade como um processo natural, com leis próprias e que não poderia ser de forma alguma, ensinada formalmente. O indivíduo

⁶ Cf. KNELLER, George F. p.34-35.

teria uma capacidade incontrolável, ou ainda, uma competência de intuição cujo dom da criação lhe seria dado.

Segundo esta abordagem, o criador não seria visto mais como um louco, mas sim como um sujeito saudável, diferenciando-se dos outros por sua intuição altamente desenvolvida, de forma que no ato da criação ele intuiria direta e imediatamente o que outras pessoas só poderiam conceber divagando longamente. Além disso, a criatividade não poderia ser controlada, pois era “imprevisível, não racional e limitada a algumas poucas pessoas”. (Kneller, 1978, p.35)

Todo talento para Kant era uma característica inata, uma aptidão natural do sujeito, que diferenciava por três atributos: produtividade, originalidade e sagacidade, somente mais tarde é que se concebeu a possibilidade do talento ser desenvolvido e aprendido. Essa discussão sobre a aptidão natural ou adquirida esteve muito presente e ainda é de certo modo na nossa época atual.

1.3.2. Criatividade como força Vital

A forte influência da teoria evolucionista de Charles Darwin transformou a idéia de criatividade de modo que ela passou a ser vista como uma força criadora inerente à vida. Assim, a evolução orgânica é criadora, pois está sempre gerando novas espécies, e, portanto é uma força vital, com inesgotável variedade de formas, sem precedentes e sem repetições. (Cf.Kneller, 1978 p.35-36).

Assim, de acordo com a interpretação de Wechsler (2002),

“A hereditariedade era considerada como componente principal na criatividade, segundo Galton, que foi fortemente influenciado por Darwin. Temos segundo essa visão, a criatividade sendo compreendida como algo fora do controle pessoal, transmitida internamente pelos códigos genéticos, e, portanto, não educável.” (p.27)

Outro importante pensador que contribuiu para a abordagem evolucionista foi Edmund Sinnot. Segundo as idéias dele a capacidade criadora estaria na

capacidade do ser humano de se auto-regular, já que através de sua consciência ele está continuamente em movimento. Da mesma forma que:

“(...) na evolução física as alterações ocorrem por causa das modificações genéticas. No homem, devido à sua capacidade consciente, surge sempre à necessidade de impor sentido e ordem a um aglomerado de experiências, sendo essa capacidade organizadora nada mais que o poder criador humano.” (Wechsler, 2002, p.27)

1.4. Teorias Psicológicas da criatividade

1.4.1. Teoria associacionista

A teoria associacionista parte do pressuposto de que existe um “paralelo entre as sensações e as idéias” (Wechsler, 2002, p.28) de modo que o pensamento deriva diretamente das sensações. As idéias mais bem elaboradas ou complexas seriam formadas, portanto, de uma combinação de outras mais simples.

Kneller (1978) resume desta forma o princípio da associação:

“(...) o pensamento consiste em associar idéias, derivadas da experiência, segundo as leis da freqüência, da recência (sic!) e da vivacidade. Quanto mais freqüentemente, recentemente e vividamente relacionadas suas idéias, mais provável se torna que, ao apresentar-se uma delas à mente, a outra a acompanhe.” (p.39)

Embora o associacionismo esteja relacionado aos antigos filósofos gregos, está mais diretamente ligado ao filósofo inglês do século XVII John Locke. Para este trabalho é suficiente dizer que a idéia básica dele é que “ao nascer, a mente humana é uma tábula rasa, ou lousa vazia, na qual a experiência escreve o conhecimento e o entendimento na medida em que o indivíduo amadurece”. (Atkinson, 2002, p.28)

Com relação ao processo criativo, eixo central deste trabalho, cabe ressaltar o seguinte: Segundo este princípio, pode-se dizer que o processo criativo seria uma espécie de ativação de conexões mentais, de forma que o sujeito combinaria idéias até que surja uma considerada certa ou que ele simplesmente desista. Kneller (1978)

coloca que segundo este princípio “quanto mais associações adquiriu uma pessoa, mais idéias terá ela a sua disposição, e mais criativa será” (p.39) Entretanto, este mesmo autor critica tal abordagem afirmando que:

“Difícilmente, entretanto, o associacionismo se adapta aos fatos conhecidos da criatividade. Pensamento novo significa que se retiraram do contexto idéias anteriores e se combinaram elas para formar pensamento original. Tal pensamento ignora conexões estabelecidas e cria as suas próprias. Não seria fácil atribuir as idéias de uma criança criativa a conexões entre idéias derivadas de experiência pregressa, uma vez que numa criança relativamente incriativa (sic!) experiências semelhantes podem deixar de produzir uma única idéia original. Na verdade, seria de esperar que a confiança nas associações passadas produzisse, em lugar de originalidade, respostas comuns e previsíveis.” (p.39)

1.4.2. Teorias Psicanalíticas

Domenico De Masi, catedrático de Sociologia do Trabalho na Universidade La Sapienza de Roma pesquisou, ao longo de sua vida, dentre outras coisas, a criatividade relacionada ao ócio humano e a grupos cooperativos - no qual ele defende uma teoria - escrevendo um verdadeiro tratado sobre a criatividade humana que vai desde os primórdios da humanidade até os dias de hoje. Logo no início do seu livro, na introdução, ele comenta que teve a oportunidade de “experimentar, pessoalmente, no decorrer de uma vida, a condição humana de três épocas distintas: a rural, a industrial e a pós-industrial” (De Masi, 2003, p.11).

Assim, este autor servirá de base, juntamente com Kneller, para guiar esta primeira parte do trabalho, uma vez que suas interpretações e considerações sobre a criatividade são muito pertinentes. Para não me estender muito, não irei comentar todas as interpretações ou leituras desses autores sobre as muitas correntes teóricas ou idéias acerca da criação, uma vez que eles estudam à fundo, muitas delas.

Assim, parto dos links e considerações que De Masi fez sobre a psicanálise freudiana, a psicologia analítica de Jung e mais algumas considerações para

fomentar e dar a base a esta primeira parte do meu trabalho, que é a de percorrer as mais importantes linhas que se dedicaram aos estudos e ampliação do conhecimento humano sobre a criação, bem como suas várias contribuições.

No livro ele analisa e apresenta de maneira sintetizada as contribuições de muitas culturas sobre muitas áreas do saber, em diferentes épocas e condições históricas no qual o homem criativo estava inserido. Após analisar as relações do homem face às novas tecnologias, sobretudo no que diz respeito à industrialização, ele chega a algumas conclusões, uma delas é a de que “... hoje sabemos tudo a respeito de como se constroem os bens materiais, mas não sabemos quase nada de como se criam as idéias.” (De Masi , 2003, p.444)

A seguir irei percorrer as teorias psicanalíticas. De acordo com a interpretação de De Masi (2003) sobre as contribuições de Freud e Jung ele diz que “mais do que estudar os mecanismos do processo criativo, eles procuraram descobrir as motivações” (p.459) que levavam o sujeito a criar. Assim, pode-se dizer que a preocupação deles era não o como, mas o porquê se cria.

1.4.2.1. Freud e sexualidade sublimada

A arte esteve presente e exerceu uma grande influência na vida e na obra de Freud. Muitas vezes Freud afirmou que os maiores investigadores da mente humana têm sido os artistas, particularmente Homero e Shakespeare. Loureiro (1994) destaca “Uma das grandes concepções de poeta na obra freudiana é justamente, a de profundo conhecedor da alma humana; nesse sentido, todo escritor teria algo de “psicólogo amador” (p. 21).

Freud em sua leitura da “Gradiva de Jensen” (1907) dá a entender que os artistas são:

“aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência”. (p.20)

O artista é visto por Freud como alguém que muito pode contribuir para o desenvolvimento da Psicanálise. As experiências de criação artística ampliam o conhecimento do artista sobre a alma humana, aproximando o trabalho do artista ao do psicanalista. A linguagem artística auxilia o artista a explorar áreas que a ciência não consegue explorar.

Ao longo da obra freudiana, podemos observar a idéia de que os escritores são os precursores da Psicanálise. Em 1901 Freud falou que dificilmente um psicanalista descobriria algo que não tenha sido descoberto anteriormente por um artista. Muito do conhecimento construído pela psicanálise já foi construído e apresentado em uma linguagem artística, o que auxiliou no desenvolvimento do conhecimento psicanalítico.

Ao longo de sua obra, Freud investigou os processos envolvidos na criação, as obras de arte, a possibilidade de elas transmitirem conteúdos emocionais, o significado e a função das obras de arte na sociedade, os possíveis fundamentos da idéia de belo e dos critérios de valoração artística. Em alguns textos, como por exemplo: “Personagem Psicopáticos no Palco” (1906), “Delírios e sonhos na Gradiva de W. Jensen” (1907), “Escritores criativos e devaneios” (1908), “Uma recordação infantil de Leonardo da Vinci” (1910), “O “Moisés” de Michelangelo” (1914), “O Estranho” (1919), Freud dialoga com o campo da arte com conhecimentos psicanalíticos. Por exemplo, no texto “Uma lembrança de Infância de Leonardo da Vinci” (1910), onde a criação artística está posta em uma relação direta com a sublimação de pulsões sexuais infantis de Leonardo da Vinci, Freud tenta reconstruir importantes momentos de sua constituição psíquica.

Apesar de Freud ter explorado muitos conceitos ligados à estética, ele nunca teve a intenção de construir uma teoria estética. Loureiro (1994) defende, entretanto, que é possível realizar uma teoria estética completa, a partir de recortes de textos produzidos em diferentes épocas. Ela trabalha com um conceito de estética, que não se reduz ao estudo do Belo, mas designa “toda a reflexão filosófica sobre Arte” (p.36).

Ainda assim, existem limites impostos pela teoria psicanalítica no que se refere ao processo criativo. O próprio fundador coloca o limite a respeito do método da psicanálise sustentando em seu Estudo Autobiográfico que “ela nada pode fazer

quanto à elucidação da natureza do dom artístico, nem pode explicar os meios pelos quais o artista trabalha — a técnica artística. (Freud, 1996, p.68)

1.4.2.2. Arte moderna, conflitos e limites da teoria psicanalítica Freudiana

Com relação a alguns aspectos históricos e conflitivos relacionados à arte moderna do século XX e a psicanálise, podemos considerar a ruptura entre as várias concepções artísticas modernistas, tais como o surrealismo e o dadaísmo com as tradições e estilos mais objetivos e clássicos do movimento renascentista que colocaram a recém criada psicanálise em confronto com as novas perspectivas idealistas, emotivas, abstratas de movimentos notadamente livres que a nova geração de pintores expressava-se em suas telas e outras obras. Com relação a isso Rivera (2005) escreve:

“Nós pertencemos à revolução cezanniana e freudiana, como lembra o filósofo francês Jean-François Lyotard. Na virada do século XX, a primeira rompe, na pintura, com a organização espacial tradicional, vigente desde o Renascimento. A obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual. O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado”. (p.7).

Nas duas primeiras décadas do século XX havia fortes incertezas políticas, decorrentes, dentre outros fatos, da primeira grande guerra mundial, o que gerou um clima de desesperança na sociedade. Perante a complexidade da sociedade diante de tantas turbulências, movimentos artísticos foram se desenvolvendo como um modo de criticar a cultura europeia e de sua condição frágil.

Os novos movimentos estéticos queriam interferir de maneira “fantasiosa” na “realidade”, procurando com isso denunciar a falta de sentido da civilização

contemporânea. Deste modo, movimentos como o surrealismo, originado na França em 1920, então com seu principal teórico, André Breton, colocavam como objetivo a resolução das condições previamente contraditórias entre sonho e realidade.

O movimento Dadá⁷, de Tristan Tzara e Hugo Ball, colocou-se como uma linha “antiarte”, rompendo com qualquer padrão estético vigente na época. Artistas diversos se reuniam para participar de atividades experimentais como poesia do absurdo, música ruidosa e desenho automático.

Breton, que publicou o primeiro manifesto do surrealismo (1924) e fazia parte também do movimento Dadaísta ao qual Freud não tinha, aparentemente, nenhum interesse e uma certa aversão definiu o surrealismo como puro automatismo psíquico, por meio do qual escritores ou pintores poderiam exprimir o real funcionamento da mente (sem qualquer controle exercido pela razão e sem preocupações estéticas ou morais).

Freud não simpatizava com a arte Dadaísta e Surrealista porque distorcia as formas e os autores não podiam ser psicanalisados por suas obras, portanto, ao ser comparado à arte clássica, a arte moderna mostrava-se diferente e parecia ser atravessada pela angústia, subvertia sua função; a sublimação. Estas obras de sublimavam as formas culturais, abrindo-as às forças disruptivas. Talvez seja esta uma razão pela qual Freud suspeitava da arte de seu tempo, contrária às suas convicções.

A busca do irracional, do espontâneo, da potencialidade criativa pela expressão livre, era então a tônica dos diversos movimentos, o que chama a atenção da psicanálise, e neste sentido segundo Rivera (2005):

“A descoberta do inconsciente por Freud é contemporânea dessa preocupação [isto é, da valorização do “irracional”, do espontâneo, da força criativa interior] e vem reforçar essa tendência. Num mundo equilibrado pela máxima de Paul Cézanne de que “a natureza está no interior” e pela ênfase expressionista na subjetividade, não é de espantar que o inconsciente freudiano seja alçado à condição de fonte temática e formal para a criação artística.” (p.10)

⁷ Na linguagem infantil francesa, “dada” significa cavalo. (PROENÇA, 1999, p.165)

Do mesmo modo que os surrealistas adotavam a “escrita automática”, que era um procedimento no qual eles escreviam sem restrições tudo o que lhes passasse pela cabeça, e isto também vale para os pintores (principalmente os expressionistas), vale a analogia com a técnica da associação livre postulada por Freud?

Esta é uma das possibilidades interessantes de exploração. Será, de fato, realmente livre a associação livre? Esta questão não é para negar o conceito da teoria freudiana, mas sim problematizar e relacionar com a “escrita automática” proposta pelos surrealistas e servir como um possível diálogo entre estas idéias.

Outras questões interessantes em seguida, também em Rivera (2005):

“Da mesma maneira como na constituição da subjetividade, o conflito é constitutivo da teoria psicanalítica e está nela presente desde a sua base. Nem mesmo o longo e árduo trabalho de uma análise assegura com otimismo uma liberação final do inconsciente, e menos ainda que tal liberação seja maravilhosa e de fato libertária. Uma opacidade subsiste, e talvez ela seja central à noção de inconsciente. Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os, mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada. À questão “o sonho não pode ser também aplicado à resolução das questões fundamentais da vida, que consta do manifesto do surrealismo, Freud provavelmente daria uma resposta negativa.” (p. 14).

Principalmente na primeira fase da pintura surrealista, o sonho era tido como terreno privilegiado de emersões inconscientes. Nesta época, surgiram temas recorrentes como histeria, presentes nas obras de artistas como Salvador Dalí.

Desde as últimas décadas do século XIX, a histeria era “assunto” muito freqüente em Paris e o jovem médico Freud, influenciado pelos estágios feitos com Charcot vai, posteriormente, desenvolver seu método, demonstrando que o sintoma

histórico, freqüentemente localizado no corpo, possui um sentido que pode ser reconstruído pela fala do paciente, o que diz respeito a sua história de vida e que então aponta para o sexual e possui papel fundamental na constituição do indivíduo. Neste contexto, verificamos em Rivera (2005):

“As fronteiras entre a patologia e a normalidade foram seriamente postas em questão pela psicanálise. Freud chega a estabelecer um parentesco entre a psicose e a criação artística, entre os sintomas neuróticos e as obras de arte. O neurótico, diz ele, é alguém que se rebela contra a realidade que se opõe à satisfação de seus desejos e se refugia então na doença. Se esse rebelde possuir, contudo, talentos artísticos, ele encontrará na criação um desvio que o leva de volta à realidade, graças ao fato de que outros com ele compartilham sua obra. Em suma, o artista aspira a uma espécie de autoliberação, e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos que sofrem com a mesma restrição inevitável a seus desejos. É nessa medida que o artista daria forma, em sua obra, às suas fantasias narcísicas e eróticas - idéia que encontrou, no mundo da arte, diversos e irados oponentes. As forças pulsionais em jogo na criação artística são as mesmas, insiste o criador da psicanálise, que levam à psicose e à formação das instituições sociais.” (p.15-16).

Entretanto, podemos, a partir da citação acima, afirmar que a criação artística seja uma forma de retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à sua satisfação?

Outras perguntas interessantes e relevantes para o trabalho dizem respeito a duas questões que permanecem imprecisas ou obscuras, até hoje, para a teoria psicanalítica: o dom/dote artístico e a capacidade sublimatória diferenciada do artista. Estas questões foram exploradas na dissertação de mestrado de Loureiro (2004) e, longe de solucionar estas proposições, a autora faz no máximo algumas especulações acerca de possíveis dúvidas e imprecisões teóricas que existem com estes termos. Assim, para o termo sublimação, segundo Loureiro (2004):

“A que atribuir e como fundamentar (em termos meta psicológicos inclusive) este incremento da possibilidade sublimatória do artista? E mais, se dotado de tal atributo, como sustentar as freqüentes (e, à primeira vista, coerentes) analogias entre o artista e o neurótico (e até mesmo o psicótico)? A atividade de fruição estética por parte do

público pode ser considerada sublimação? E a criação artística, é sempre e incondicionalmente uma atividade sublimada, mesmo em se tratando daquele tipo de obra que Freud considera expressão direta e mal elaborada das fantasias inconscientes?” (p.86).

De acordo com a interpretação de De Masi (2003) pode-se sintetizar desta forma, a contribuição da psicanálise freudiana para o conhecimento dos processos de criação, sobretudo o artístico. Freud estudou a criatividade em função de uma motivação e da sexualidade, de modo a “explicar tanto o mecanismo como para interpretar algumas obras de arte” (p.458), como Moisés ou, ainda, para tentar adentrar nas partes mais obscuras da personalidade de alguns artistas, como por exemplo, Leonardo Da Vinci e Michelangelo.

Entretanto, para Freud, como vimos acima, existe uma motivação inconsciente, do tipo sexual, cujas raízes originam-se na primeira infância e que se aproxima de modo conflitante, a criatividade da neurose. (Cf. De Masi, p.459)

Ambas, assim constituem, de certo modo, tentativas do ser humano resolver conflitos anteriores de sua vida. Desta maneira, de acordo com a interpretação de De Masi (2003):

“ao motivar a criatividade, a sexualidade entra em jogo de três modos: antes de tudo, porque ela impede o artista, que não pôde satisfazer as próprias necessidades sexuais, a compensar essa frustração desviando e sublimando a procriação física em forma de criação artística. Depois, porque o criativo desafoga, por meio da tentativa de conhecer e penetrar nas coisas desconhecidas, o seu desejo frustrado de desvendar os mistérios do sexo, que carrega desde a primeira infância. enfim, porque a representação estética permite ao artista tornar públicas as suas fantasias íntimas, vencendo a vergonha e o embaraço que sempre acompanham a exteriorização dos sonhos”.(p.459)

1.4.2.3. Jung e o inconsciente coletivo

De maneira similar, Jung também tratou de alguns aspectos da criatividade fazendo menções a alguns artistas, como Picasso, e escrevendo ensaios sobre Paracelso e James Joice.

“Quantas biografias de grandes artistas já demonstraram que o seu ímpeto criativo era tão grande que se apoderava de tudo o que era

humano, colocando-o a serviço da obra, mesmo à custa da saúde e da simples felicidade humana! A obra inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é o veículo da criatividade. O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto complexo autônomo.” (Jung, 1991, p.63)

De acordo com a interpretação de De Masi (2003) sobre a contribuição da psicanálise para as artes, ele comenta que se por um lado, para Freud, a questão central do processo do criar é direcionada a libido, e por isso a sua concepção mais contundente é a de que a criatividade funcionaria como deslocamento e sublimação de uma sexualidade frustrada, relacionada intimamente com a questão da neurose. Por outro lado, para Jung, as questões centrais são da ordem da intuição e do inconsciente coletivo.

Assim Jung (2004) propõe a construção de um modelo da psique que se dá por uma espécie de seqüência em camadas. Desta forma a região mais periférica seria a camada referente à sensação, ou seja, aquela destinada a receber as informações do mundo dos objetos exteriores. Logo em seguida viria o pensamento através de onde entrariam as coisas recebidas pelos sentidos de modo que esta região teria um nome. Assim coloca Jung (2004):

“A seguir, surgirá, em relação a elas um sentimento. E no final teremos certa consciência do destino das coisas percebidas, bem como a maneira pela qual elas se desenrolam no presente. E a intuição, que nos faz ver o que está acontecendo nos cantinhos mais escondidos” (pp. 38-40).

A essas quatro funções Jung chama de sistema ectopsíquico. Seguindo-se mais para o interior, ainda segundo Jung, existe outra camada denominada esfera endopsíquica, onde se encontra a memória que pode ser controlada pela vontade. Aprofundando-se mais, encontra-se o inconsciente pessoal e em último nível o inconsciente coletivo.

Segundo Jung, o inconsciente pessoal é a parte da psique que contém elementos que também poderiam aflorar à consciência, e que se encontram, de certa forma, numa camada relativamente superficial, situada logo abaixo do limiar da consciência. Desta forma a intuição ocorrerá sempre que faltarem meios empíricos e racionais para processar o contato com o mundo, ou seja, seria uma espécie de salto, que racionalmente o indivíduo não saberia como se processa. Nas palavras de Jung (2004):

“Sempre que se tiver de lidar com condições para as quais não haverá valores preestabelecidos ou conceitos já firmados esta função – a intuição – será o único guia. [...] O que quero dizer é que a intuição é um tipo de percepção que não passa exatamente pelos sentidos; registra-se ao nível do inconsciente, e é onde abandono toda a tentativa de explicação dizendo-lhes: não sei como se processa” (p.11)

Além disso, ele explica a criatividade de duas formas, uma delas via aspecto psicológico e a outra visionária. Para Jung (1991),

“O modo psicológico tem como tema os conteúdos que se movem nos limites da consciência humana; assim, por exemplo, uma experiência de vida, uma comoção, uma vivência passional; enfim, um destino humano que a consciência genérica conhece, ou pelo menos pode pressentir”. (p.77)

Assim, quando o processo criativo se realiza segundo o aspecto psicológico, o artista “extrai os materiais ideativos para sua obra da sua experiência pessoal” (De Masi,2003, p.460). Quando o processo criativo se configura sobre o prisma ou aspecto visionário, então “o artista obtém os materiais ideativos para sua obra através do inconsciente coletivo, onde, no curso das gerações, foram aos poucos depositados os arquétipos primordiais” (De Masi, p.460). Nas palavras de Jung (1991),

“o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de

sombra e de luz sobre-humanos. esse tema constitui uma vivencia originaria que ameaça a natureza, ferindo-a em sua fragilidade e incapacidade de compreensão” (p.78)

Assim, de acordo com a interpretação de De Masi (2003) pode-se dizer que quando se trata do aspecto psicológico, “é o artista que governa a matéria artística” (p.460) e, quando se trata do aspecto visionário “é a matéria artística que domina o artista”. (p.460)

Ainda segundo o mesmo autor, Jung explicaria as obras com base em uma transcendência e ainda o processo criativo seria ligada a uma força mais instintual. Assim ele coloca que “o processo criativo está relacionado aos instintos, isto é, às reações coativas e automáticas com as quais os organismos respondem biologicamente a determinados estímulos e a determinadas necessidades.” (p.460)

Nas palavras de Jung “a análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário” (Jung, 1991, p.63)

O processo criativo é uma tarefa de todo ser humano, por assim dizer, que consiste, então, no desenvolvimento da sua personalidade, da sua auto-realização. É explicado por meio do impulso à totalidade, à espiritualidade e à produção de símbolos. Para concluir, temos nas palavras de Jung (1991) que:

“O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita”.
(p.71)

1.5. Criatividade segundo Skinner

De acordo com a interpretação de Wechsler (2002) sobre a teoria do comportamento de B.F. Skinner (que fundamentou sua teoria do ser humano como sendo uma relação de estímulos-resposta) a criatividade seria “formada por associações entre estímulos e respostas, caracterizadas pelo fato de que os elementos associados não parecem como estando relacionados.” (WECHSLER, p.28)“.

Segundo Skinner (1974) “o condicionamento operante resolve o problema, mais ou menos como a seleção natural resolveu problema semelhante na teoria da evolução” (p.100). De acordo com Alencar (2003) o comportamento criativo não seria nada mais do que “variações selecionadas pelas suas conseqüências reforçadoras”. (p.74-75). Assim, as idéias criativas dos indivíduos seriam construídas de acordo com associações novas e feitas a partir de vivências do seu cotidiano.

Para ilustrar isso, Skinner (1974) cita no seu livro Sobre o Behaviorismo as combinações harmônicas de um compositor, passando pelo matemático que estabelece mudanças em um problema de conjunto até o pintor. No caso do pintor, ele “varia suas cores, pinceladas e superfícies para produzir novas texturas e formas.” (p.101)

De acordo com a interpretação de Alencar (2003) “os resultados dessas produções seriam, então, reforçados por serem bonitos ou bem-sucedidos, por exemplo,” (p.75). O conceito de seleção é uma chave importantíssima para resolver o enigma. Assim expressa Skinner:

“As mutações, na teoria genética e evolutiva, são casuais e as topografias das respostas selecionadas pelo reforço são se não aleatórias, pelo menos não necessariamente relacionadas com as contingências em que serão selecionadas. E o pensamento criador preocupa-se grandemente com a produção de "mutações". Escritores, artistas, compositores, matemáticos, cientistas e inventores estão familiarizados com formas explícitas de tomar mais provável à ocorrência de comportamento original”. (p.101)

Assim, de acordo com a interpretação de Alencar (2003) “as contingências de reforço podem explicar uma obra de arte ou a solução de um problema sem recorrer a algum tipo de mente criadora.” (p.75) Segundo estas idéias, conclui-se que a criatividade é uma forma de aprendizagem e depende intimamente da história de vida da pessoa, relacionada com seu meio.

1.6. A Análise Fatorial de J.P Guilford

Em Psicologia da Criatividade, Lubart (2007) faz um grande apanhado de todos os grandes estudiosos da criatividade e suas teorias para explicar e desenvolver a criatividade. Segundo este autor, foi Guilford que, através de um discurso em 1950 chamou a atenção e questionou muitos psicólogos e pesquisadores para que dessem maior importância ao tema da criatividade. Lubart (2007) comenta que os trabalhos de Guilford de 1950 tiveram importante contribuição e divide as suas contribuições em três períodos.

Num primeiro momento ele cria a hipótese de que a criatividade requer muitas capacidades intelectuais, de forma que “uma facilite a detectar os problemas, as capacidades de análise, de avaliação e de síntese, assim como certa fluidez e flexibilidade do pensamento. (p.14)”

Num segundo momento que vai de 1956 a 1967 ele elabora uma teoria fatorial da inteligência segundo o qual ele diz existir cinco operações intelectuais que, aplicadas aos diferentes tipos de informações resultam, então, em diferentes tipos de produção.

E num terceiro momento J.P.Guilford, após 1967, cria um modelo de um processo de resolução de problemas de modo que “as situações que implicam a resolução de problemas verdadeiros promovam desafios ao conjunto das operações intelectuais e, por conseguinte, à criatividade. (p.14). De acordo com a teoria deste autor, são identificados na mente ou intelecto humano pelo menos “120 fatores ou capacidades diferentes, cerca de 50 dos quais conhecidos” (Kneller, 1978, p.53). Não irei discorrer sobre a teoria deste autor com detalhes, afinal ela é muito extensa, portanto irei comentar apenas alguns conceitos, que considero relevantes neste trabalho a partir da leitura de Lubart (2007) e Kneller (1978) e Wechsler (2002).

De acordo com a interpretação de Wechsler (2002), o modelo proposto por Guilford para explicar a mente humana é tridimensional, ou seja, abrange “as operações desenvolvidas ao se pensar, o conteúdo sobre o qual se pensa e os produtos que resultam desse processo”. (p.35). De acordo com Wechsler (2002) o sistema proposto por Guilford pode assumir muitas configurações. Neste sentido o modelo de mente humana proposta por ele poderia “fazer as seguintes operações” (p.35) ou processos ao lidar com alguma informação recebida: cognição X memória X pensamento convergente X pensamento divergente X avaliação. De acordo com a idéia dele, combinando estes componentes/características chegar-se-ia a uma habilidade necessária para realizar uma tarefa com perfeição. A cognição seria a descoberta, o conhecimento ou ainda a compreensão de alguma coisa.

O pensamento convergente seria uma situação em que uma informação recebida seria processada de modo que a resposta admitiria apenas uma resposta, ou seja, o pensamento convergente evoca idéias e conecta a um ponto já existente e definido, porém, estranho para o indivíduo. Segundo Kneller (1978) a capacidade produtiva convergente “é acionada pelo pensamento que se move após uma resposta determinada ou convencional” (p.53).

O Pensamento convergente pode ser comparado ao sistema educacional adotado nas escolas, onde se ensina um método padrão, conhecido e passado aos alunos de modo que aprendam a resolver determinados problemas com um número finito de regras. A memória seria reter algum dado ou informação já conhecido. O pensamento divergente seria a produção de inúmeras respostas ou alternativas para um determinado problema. Nas palavras de Lubart (2007) o pensamento divergente seria “um processo que permite pesquisar de maneira pluridimensional as inúmeras idéias ou respostas a partir de um simples ponto de partida. (p.26).

Por fim, a avaliação seria uma espécie de operação que envolveria julgamento, comparação ou tomadas de decisão, ou ainda, alguma forma de atribuir correção ou adequação a alguma informação já conhecida e que é lembrada pelo indivíduo via intelecto.

Como o leitor pôde perceber neste capítulo, existem inúmeras explicações de como nós podemos compreender o processo criativo. Entretanto as teorias são muitas, e na verdade elas especulam e no máximo fazem um sobrevôo sobre conceitos abstratos em que supostamente se daria o ato criativo, mas evidentemente que não

captam o vivido (*Erlebnis*), ou seja, o fenômeno. Estas teorias são explicativas e condizem com o modelo metafísico, cartesiano e são úteis, sem dúvida, para o estudo da criatividade.

Entretanto para compreender como o ato criativo se dá nada mais original ou natural do que acompanhar os artistas no seu processo, já que eles abrem um caminho rico e importante para conhecermos como a criatividade se funda.

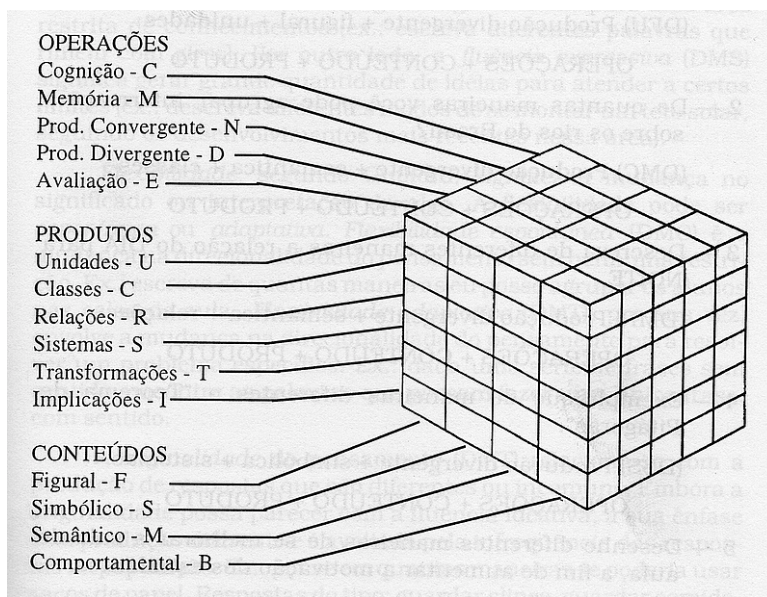


Figura 1 – A Estrutura do intelecto conforme J.P.Guilford (1960) apud Wechsler (2002)

CAPÍTULO 2

A COMPREENSÃO FENOMENOLOGIA-EXISTENCIAL DO PROCESSO CRIATIVO

Vimos na primeira parte o esforço do pensamento metafísico em direção ao controle e domínio do processo criativo, buscando, de modo geral explicá-la através de uma perspectiva causal, próprio das intenções metafísicas, entretanto o ser é inesgotável em suas possibilidades como temos visto até agora, até mesmo na tentativa de definir o que seja criatividade, seja ela do ponto de vista de qualquer teoria.

Assim, para tentar esclarecer algumas questões e aproximar ao máximo o leitor da compreensão do mundo do artista e sua relação íntima com a obra de arte, pela perspectiva fenomenológico-existencial é necessário entendermos os fundamentos desta perspectiva. Neste sentido, não se trata de definir, explicar e legislar sobre o porquê, ele, o artista faz, deste ou daquele modo, sua obra, até porque quem pode esclarecer estas questões é o próprio criador, pois ele é quem é senhor dos seus próprios métodos.

Então, o que cabe a fenomenologia? Bem, diria que a fenomenologia vai “acompanhar os caminhos do próprio artista, de modo que ele possa se mostrar por ele mesmo” – seus depoimentos, seus testemunhos, enfim seu modo de compreender como acontece a criação. Neste capítulo vou contextualizar o pensamento fenomenológico-existencial, dando ênfase ao pensador que fundou este movimento, enquanto método, desconstruindo, de certa forma o psicologismo. Depois irei explorar alguns conceitos básicos desta perspectiva, levando em consideração, também, outros autores. Na parte III farei um diálogo com o processo criativo de Henri Matisse, Paul Klee e Marcel Duchamp, me utilizando das referências fenomenológico-existenciais.

2. Contextualização histórica da fenomenologia-existencial e conceitos gerais

A fenomenologia é “o estudo ou a ciência do fenômeno” (Dartigues, s.d. p.1). Entretanto, este autor observa que, como tudo o que aparece é fenômeno, qualquer um que descrevesse as aparências ou aparições poderia ser considerado um fenomenólogo e ou fazer fenomenologia, uma vez que o termo fenômeno culminaria numa abordagem ilimitada. Então, para que se tenha uma compreensão melhor do termo e de sua real aplicação, faz-se necessário uma delimitação. O filósofo italiano Julián Marías (2004) diz também que para se compreender a fenomenologia “é preciso se situar no contexto histórico em que aparece”. (p.450)

O termo fenomenologia foi utilizado inicialmente pelo filósofo e matemático alemão do século XVIII Johann Lambert de modo que caberia a fenomenologia “distinguir entre verdade e aparência”. Neste sentido, a aparência seria “o fundamento de todo saber empírico. (Mora, 2001, p.288). Posteriormente foi empregado por Hegel em sua “ciência da experiência da consciência”, sendo esta a tradição em que Husserl vai se inspirar para constituir uma Filosofia de Rigor denominada Fenomenologia.

Segundo Giles⁸ (2003) Edmund Husserl (1859-1938) nasceu em Proznitz, na Moravia (Tchecoslováquia). Foi professor na Universidade de Freiburg, na Alemanha e influenciou fortemente toda uma geração de pensadores como Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Merleau Ponty e os psiquiatras fenomenólogos do começo do século XX como Karl Jaspers, Eugene Minkowski, Von Gebattel, entre outros. Por volta de 1900, não existia uma filosofia vigente, de modo que “a tradição idealista estava perdida desde os anos do positivismo; imperava uma anarquia filosófica; havia apenas algumas tendências contrárias à metafísica, considerada algo execrável...” (Marías 2004, p.450).

Nesta época, predominava a teoria associacionista, como vimos na parte I deste trabalho, de modo que, por ser uma abordagem psicológica forte exerceu influência sobre as correntes filosóficas, permeando-as, segundo Marías, de

⁸ Thomas Ransom Giles escreveu, dentre outras obras, História do Existencialismo e da Fenomenologia. É doutor em história da filosofia pela Universidade de Louvain, Bélgica (1964). Radicou-se no Brasil em 1965, onde tem lecionado filosofia em diversas faculdades.

psicologismo. Este termo significava uma atitude, na qual uma disciplina filosófica era reduzida à psicologia, ou seja, toda e qualquer explicação sobre o real alicerçava-se em conceitos psicológicos.

Assim, a psicologia da época entendia, por exemplo, que a lógica era uma disciplina dos atos psíquicos do pensar, ou seja, “o conteúdo da lógica seriam as regras para se pensar bem” (Idem, ibidem). Husserl vai se posicionar contra esse psicologismo, destinando seu livro, *Investigações Lógicas*, a combater e tentar superar tais concepções.

Sua concepção filosófica caracterizou-se inicialmente pela formulação da fenomenologia como um método que pretendia explicitar as estruturas implícitas da experiência humana do real, revelando as *essências (eidos)* dessa experiência através de uma análise da consciência em sua relação com o real. Desta forma “o método de Husserl consiste em fazer descrições. Husserl reconhece que a lógica fala de idéias, conceitos, juízos etc., mas para ele não fala de nada psicológico, e sim sempre de algo ideal. (Idem, ibidem).

A fenomenologia de Husserl procurou purificar, ou desfazer as múltiplas lentes interpretativas do real engendradas pelas ciências autônomas, inclusive como vimos pela própria psicologia (psicologismo), propondo uma volta “as coisas mesas”, ou seja, uma volta ao vivido (*Leibnis*). Para tanto este autor parte de uma compreensão, já observada por Franz Brentano, de que a consciência é entendida como intencionalidade. Se toda consciência é sempre consciência de algo, a fenomenologia estudará, investigará tudo aquilo que é dado a uma consciência. O filósofo Julian Marias (2004), tomando como base as idéias de Husserl, assim caracteriza a fenomenologia:

“A Fenomenologia é uma ciência de objetos ideais. É, portanto uma ciência a priori; além disso, é uma ciência universal, porque é ciência das essências das vivências. Vivência (Erlebnis) é qualquer ato psíquico; na medida em que a fenomenologia abarca o estudo de todas as vivências, tem de abarcar o dos objetos das vivências, porque as vivências são intencionais, e é essencial nelas a referência a um objeto. Portanto, a fenomenologia, que compreende o estudo das vivências com seus objetos intencionais, é a priori e universal.” (p.451-452)

Como dissemos o percurso de Husserl o levou a constituir um método de investigação que consistiu em realizar três importantes reduções. O termo redução refere-se à redução do campo intencional (da consciência) do investigador para acolher aquilo que aparece no horizonte do outro.

A primeira redução chamada de redução fenomenológica visou realizar uma abstenção rigorosa dos *à priori*s, de nossos pré-conceitos, pré-juízos e obviamente de toda lente interpretativa do real fundada em qualquer teoria. Como matemático Husserl falará em colocar entre parênteses.

Sabemos que tal abstenção não poderá ser exercida na sua radicalidade, mas é preciso buscá-la como atitude investigativa. Vemos aqui um grande passo em direção a nossa intenção. Falei das diferentes teorias sobre a criatividade oriunda das bases do pensamento metafísico. Quero agora, através da fenomenologia, escutar, testemunhar o modo como os artistas falam de seu processo criativo. E mais, adentrar no vivido (*Erlebnis*), para conhecer “como” esse processo se dá.

Outra redução é a *redução eidética*, ou seja, as essências (*eidos*). Reduzir à essência significa retirar tudo àquilo que é inessencial, ou seja, tudo aquilo que é excesso ao fenômeno investigado. Dartigues (s.d) fala do uso da imaginação ativa, retirando tudo àquilo que pode ser retirado sem que se anule aquilo que mais propriamente caracteriza o vivido. Por exemplo, poderíamos falar da essência de uma cadeira, ela terá que ter um espaldar, um assento e pernas que a distanciam do solo, se este ente cadeira terá uma única perna, três ou quatro não importa, mas importará se retiramos desse ente todas as pernas, ou o assento, ou o espaldar.

De acordo com Dartigues (s.d.), a consciência não pode existir sem um mundo, pois ela é uma consciência transcendental e é constitutiva do mundo. Ele diz, mas pode então a consciência estar fixada no mundo?(Cf.p.106) Ou seja, de acordo com o determinismo psicológico, poderia a consciência ser:

“um existente entre os objetos do mundo, que sofra, pois sua ação de modo que tudo o que se passa nela faça corpo com a realidade maciça na qual ela estaria imersa. As imagens produzidas por sua função imaginativa, fenômenos psíquicos eles próprios determináveis, seriam realidade do mundo”. (p.106).

De acordo com sua interpretação não, pois esta idéia seria o mesmo que conceber a consciência como resultante de uma realidade mental, o que vai contra as idéias da fenomenologia-existencial, afinal, considerando a noção de intencionalidade, temos que:

“Se a consciência não é uma parte do mundo, mas intenção dirigida ao mundo, cumpre admitir que imaginar não possui na consciência uma combinação de imagens; imaginar é visar o mundo ou certos objetos do mundo, o modo da ausência. Esse modo se distingue por essência do da percepção para a qual o objeto é dado, ao contrário, no modo da presença, mesmo se essa presença é só implícita como acontece com as páginas do livro do qual só percebe atualmente a capa.” (p.106)

Então, para concluir Dartigues (s.d.) comenta e dá um exemplo sobre a imaginação e a consciência, ele diz que o ato de imaginar (criar, talvez) ”revela um traço fundamental da consciência: ela é um poder negador do mundo ao mesmo tempo que consciência do mundo”. (Cf.p.106-107)

Assim, ao observar uma obra de arte, por exemplo, a nossa consciência usa simultaneamente o real e o irreal, de modo que quando se observa uma pintura de um Klee ou a de um Matisse numa galeria, nós podemos considerá-lo como simplesmente um estar-no-meio-do-mundo, ou seja, nada mais do que uma realidade entre tantas outras, como um monte de cores e formas numa tela, envolto a uma moldura. Talvez não se perceba nada.

Entretanto, para um observador mais atento ao que o artista está revelando pela obra (por exemplo o retrato de alguém famoso ou um ambiente conhecido retratado) a materialidade da tela acaba por se transformar-se em um nada e “abre lugar ao universo irreal de minha percepção”. Assim de acordo com esta percepção temos que o “real do quadro não desempenha mais senão o papel (...) de um suporte material que a consciência nega para visar, no vazio que ela abre o espaço irreal no qual, apenas a beleza se expõe.” (p.107) Esta beleza, no entanto, em minha opinião é na verdade, tão somente e também a expressão do processo de criação capturado pelo observador que parado diante da pintura, contempla uma infinita capacidade de interpretações.

O artista Klee, como veremos em seguida (capítulo três) tem uma proposta definida, digamos assim, com sua pintura, bem como Duchamp e Matisse, entretanto, mesmo que queiram transmitir algo digamos , mais próximo de uma exatidão de sentido, isso de nada afeta também esta outra visada do observador, ou seja, a de abrir outras infinitas possibilidades de perceber a obra e se lançar no novo da imaginação.

Assim, quando pensamos na essência do processo criativo, devemos, diante desses inúmeros testemunhos, encontrar algo que fosse convergente e que situasse o fenômeno da criatividade na sua maior abrangência. Tal tarefa se mostra extremamente complexa, embora Husserl tenha permanecido focado nesse projeto e na fenomenologia como uma matriz de conhecimento para o pensamento ocidental, projeto este semelhante ao de René Descartes, muitos discípulos e pensadores ligados a fenomenologia empreenderam caminhos investigativos, descritivos ou mesmo em busca de certas categorias sem seguirem o projeto husserliano.

Outra redução da fenomenologia de Husserl é a redução ao sujeito, ao EU, denominada de *redução transcendental*. Tal redução está longe de cultivar o âmbito da dúvida como fizera Descartes. Neste sentido, Husserl quer debruçar-se sobre o vivido (*Erlebnis*) de modo que o sujeito se abstenha da atitude natural que toma as coisas como fato para se falar a respeito de como o fato aparece no seu horizonte, na sua apreensão. Testemua-se aqui os significados vividos pelas pessoas, indo além da observação objetiva. Como aquilo aparece no horizonte de sua existência.

Creio que esta delimitação fenomenológica nos possibilitará empreender a tarefa de ouvir, acolher, descrever e testemunhar o modo como os artistas compreendem seu processo criativo. Poderemos no final do trabalho buscar convergências e divergências desse processo não para defini-lo, mas para conhecê-lo, torná-lo mais íntimo de nós, este é o objeto da fenomenologia enquanto investigação.

CAPÍTULO 3

UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

3. Como assim, explicar?

Como vimos na primeira parte do trabalho, se para a metafísica é complicado definir o processo criativo, ainda que muitos esforços e estudos levem cada vez mais os pesquisadores a desenvolver métodos e teorias para tentar medir e ou avaliar os componentes da criação, talvez mais difícil ainda seja para um artista explicá-la. Matisse (2007), por exemplo, quando vai falar do uso de suas cores comenta “as escolhas de minhas cores não se apóia em nenhuma teoria científica: está baseada na observação, no sentimento, na experiência da minha sensibilidade.” (p.46).

Neste sentido podemos dizer que é tarefa demasiada difícil e complexa, além de incômoda para um artista quando alguém lhe pede para explicar o que ele estava pensando quando pintou uma tela, o que queria dizer quando pintou tal obra, ou ainda porque ele pinta desta ou daquela forma, qual é o seu estilo, o porquê do estilo, a qual escola pertence, para que serve, qual é a finalidade da obra, ou seja, é penoso ao artista ter de explicar tantos porquês.

Entretanto, alguns pintores abrem ao espectador a possibilidade de colocar em palavras a maneira de como ele exprime sua criação. Os pintores Henri Matisse (1869-1954) e Paul Klee (1879-1940), por exemplo, fizeram isso de maneira extraordinária. Ainda assim, tiveram o devido cuidado, afinal, ao escrever e falar sobre suas idéias para o público em geral, estes artistas também estariam revelando sua intimidade, seus desejos e sentimentos. Com relação a este cuidado o pintor francês Henri Matisse (2007) comenta:

“Em primeiro lugar, sei que muitas pessoas gostam de olhar a pintura como um complemento da literatura e lhe pedem que exprima não idéias gerais adequadas a seus meios, e sim idéias especificamente literárias, mas receio que sintam alguma surpresa quando o pintor se arrisca a pisar no terreno do homem de letras; de

fato, tenho plena consciência de que a melhor demonstração que ele pode dar de seu estilo é aquela que resulta de suas telas” (p.37)

E mais adiante, no mesmo texto, Matisse assim adverte:

“... outro risco que agora vislumbro é o de parecer contraditório. Sinto muito intensamente o laço que une minhas telas mais recentes às que pintei outrora. No entanto, hoje não penso exatamente o mesmo que pensava ontem. Ou melhor, essência de meu pensamento não mudou, mas meu pensamento evoluiu e meus meios de expressão o acompanharam. Não repudio nenhuma tela minha, e não há nenhuma que eu faria de outra maneira se tivesse de refazê-la. Busco sempre o mesmo fim, mas calculo de modo diferente meu caminho para chegar até ele.” (Matisse, 2007, p.37)

Assim, tal é a preocupação de Matisse - assim como a maioria dos artistas - sobre a questão de expor suas idéias ao público que também ressalta que quando ele mesmo cita um artista, uma obra ou um estilo, ele não está desmerecendo este ou aquele pintor, não está fazendo pouco caso de suas obras, tão pouco se colocando em uma posição de superioridade, mas sim, toma exemplos de outros artistas para “marcar com mais clareza, mostrando o que eles fizeram [e]”, o que tento fazer do meu lado.” (Matisse, 2007, p.38).

O pintor já começa a nos dizendo não possuir algo de muito explicativo que possa servir para sanar as dúvidas de muitos no que se refere ao seu processo, algo que possa ser, digamos mensurável e que caiba numa teoria, não o faz, porque não existe forma melhor do mostra-se por si mesmo. A sua obra, neste sentido, o seu processo, deve falar por si mesmo, ainda que muitos artistas, críticos e ou pesquisadores não necessariamente concordem com o pintor.

Não obstante, Matisse escreveu muita coisa sobre seu processo. Assim, quando se considera o processo criativo do ponto de vista de quem executa, ou seja, quando se tem uma idéia de como ele faz? Para quem ele faz? Por que ele faz? É inevitável que o público em geral e, principalmente os críticos de arte tentem dizer qual é a sua função diante da sociedade, qual o sentido de sua criação para os homens e não menos importante, qual será, então, o “lugar que lhe será atribuído no

⁹ Grifo meu.

mundo. Assim, é praticamente impossível que um pintor não seja “encaixado” numa determinada época, num determinado estilo e principalmente, é inevitável que grandes artistas escapem de definições, tanto no que se refere à sua forma de criar quanto de suas peculiaridades como ser humano.

Para se ter uma noção do impacto que as definições do processo criativo têm entre os próprios artistas, cito aqui a definição de Tolstoi *apud* Read (1978) para o processo da arte:

“A atividade da arte consiste em evocar em si próprio certo sentimento que se experimentou e, tendo-o evocado, transmiti-lo por meio de movimento, linhas, cores, sons ou formas expressas em palavras, para que outrem experimente o mesmo sentimento.” [e]¹⁰
“A arte constitui atividade humana que consiste nisto: um homem conscientemente, mediante certos sinais externos, passa para outro sentimento através dos quais viveu, ficando este imbuído daqueles sentimentos, passando também a experimentá-los” (p.161)

De acordo com Read (1978) estas definições podem ser equiparadas, por exemplo, com a teoria da poesia formulada pelo grande poeta romântico William Wordsworth que tinha uma imaginação fantástica, além de um rigor para com suas obras. Wordsworth dizia que a poesia,

*‘... se origina da emoção colhida na tranqüilidade... quando se contempla a emoção até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade desaparece gradativamente e uma emoção, aparentada à que constituía antes o motivo da contemplação, produz-se gradualmente, passando a existir de fato no espírito.’ (Wordsworth *apud* Read, 1978, p.161-162)*

De acordo com Read (1978) Leon Tolstoi e Wordsworth eram grandes gênios da poesia e davam grande importância para a própria subjetividade. Ambos tinham em comum a insistência em colocar em harmonia perfeita a questão da e comunicabilidade inteligibilidade na esfera das artes. (Cf.Read,1978,p.162).

¹⁰ Grifo meu.

Assim a famosa frase de Tolstoi que Read cita em seu livro, ou seja, `homem falando para homem` (p.162) seria então para este poeta a descrição ideal para o artista? Ele considerava que sim. Mas agora passemos para a descrição do pintor Henri Matisse, acerca do seu processo, que é o que nos interessa nos aproximar.

3.1. Apresentações de Henri Matisse

Henri Matisse nasceu em 31 de dezembro de 1869, numa família de classe média da cidade industrial de Cateau-Cambrésis. Passou sua infância em Bohain (Picardia). De 1882 a 1887 estudou no liceu de Saint-Quentin. Em 1887 vai para Paris para estudar direito. Em 1889 torna-se assistente de advocacia em Saint-Quentin. Após 1890, depois de um longo período de convalescência, começou a pintar para se distrair. Em 1892 ingressou na Escola de Belas-Artes, tendo aulas no ateliê de Gustave Moreau. Matisse começou copiando metodicamente a obra dos mestres que via no museu do Louvre, como Poussin, Rafael, Chardin, David de Heem, Philippe de Champaigne, etc.

Pintava todos os detalhes com exatidão, sem acrescentar nenhum detalhe pessoal. Sua primeira exposição pública foi em 1894 na sociedade Nacional de Belas Artes no Campo de Marte. Viajou à Bretanha e à costa mediterrânea para estudar. Em 1904, fez sua primeira exposição individual na galeria Ambroise Vollard e neste período, a opinião pública era contrária aos *fauves*¹¹, de modo que Matisse diria na ocasião “Nossas tendências são lentamente aceitas” (Matisse, 2007, p.75)

Certa vez um pesquisador perguntou a Matisse: “Há divórcio entre a arte e o publico?”¹² e Matisse respondeu:

“A arte não pode ser retardada pelo peso morto do público. Mas atualmente não há mais divórcio entre a arte e o público. Conheci

¹¹ Em 1905, em Paris, durante a realização do Salão de Outono, alguns jovens artistas, entre eles Matisse, foram chamados pelo crítico Loís Vauxcelles de “*fauves*”, que significa “feras”, por causa da intensidade com que usavam as cores puras, sem misturá-las ou matizá-las. Paris uma exposição. (Cf. *O Livro da Arte*. Martins fontes: São Paulo, 1999.

¹² Esta pergunta foi feita por um pesquisador da *Lettres Françaises* da revista “L’Art et le publique de 1946. (Cf. Matisse,2007,p.75)

esse divórcio em minha juventude. Resisti sem fazer concessões. E o público veio mesmo assim. Será que o divórcio entre a arte e o público resulta de um divórcio entre a arte e a realidade? Eu nunca perco o pé, é verdade, e o público sempre encontra em mim uma pequena passagem. Mas, quando cheguei, não havia passagem. Se o artista é dotado, as pessoas vão a ele como a uma fonte viva” (Idem, ibidem).

Matisse fez inúmeras exposições de pintura, escultura e gravura, trabalhando ininterruptamente e mostrando seus trabalhos em diversos países como Espanha, Itália, Alemanha, Rússia, Argélia e Inglaterra. Como pintor escultor e litografista dedicado, Matisse foi considerado um mestre no uso da cor e da forma para transmitir emoção. Desenvolveu o uso da cor para representar estruturas. Utilizava a cor como meio mais de expressão do que de descrição e desenhava deliberadamente as regras convencionais de desenho e perspectiva. Matisse descreveu – para uma revista francesa em 1930 - seu “método”:

“Minha pintura segue de início a gama sombria dos mestres que estudo no Louvre. Depois minha paleta fica mais clara. Influência dos impressionistas, neo-impressionistas, Cézanne e orientais. Meus quadros se definem por combinações de manchas e arabescos (Museu Municipal de Moscou. Coleções Teschenlind em Copenhague e Marcel Sembat em Paris para esse período). Essas obras, de caráter principalmente decorativo, começam a dar espaço, por volta de 1914, a uma expressão mais elaborada, definida por planos em profundidade, a uma pintura de intimidade que se mantém até hoje.” (Idem, ibidem)

Matisse viajou para a Argélia em 1906, trazendo de lá, cerâmicas e tecidos africanos. Foi provavelmente o primeiro artista a se interessar pela arte negra, incorporando a cultura e a paisagem africana à arte. Seu sucesso cresceu entre os clientes estrangeiros, entre eles a escritora Gertrude Stein. Em 1907, rompeu com os *fauves* e nunca mais pertenceu a nenhum outro movimento. Um ano depois, abriu sua própria escola na França, que funcionou por três anos. Em 1913, aceitou expor na Mostra Armory Show (Nova York e Chicago).

Depois da Primeira Guerra Mundial, começou a projetar cenários e figurinos para os balés de Diaghilev. Fez muitas outras experiências artísticas incluindo ilus-

trações para livros como as *Poésies* de Stéphane Mallarmé (1932) e Charles d'Orléans, moldes para tapeçarias e a famosa série de trabalhos em que usou formas recortadas de papéis de cores vibrantes.

Matisse continuou a pintar mesmo já em idade avançada, produzindo muitos trabalhos. Seu último trabalho, em guache recortado foi *A rosácea*, feita para a Union Church de Pocantico Hills em Nova York. Matisse morreu em três de novembro de 1954, em Nice; repousa no cemitério de Cimiez. (idem. p.375-380)

3.1.1. Primeira interlocução: Matisse

3.1.2. *É preciso olhar a vida com olhos de criança*¹³

“Criar é próprio do artista - onde não há criação, não existe arte. Mas seria um engano atribuir esse poder criador a um dom inato. Em matéria de arte, o autêntico criador não é apenas um ser dotado, é um homem que soube ordenar em vista de seus fins todo um feixe de atividades, cujo resultado é a obra de arte.” (Matisse, 2007, p.370)

Ao lermos este trecho de Matisse, podemos relacioná-lo, inicialmente com a as idéia de intencionalidade de Husserl. De acordo com as idéias dele, interpretadas por Marias (2004) a consciência possui três sentidos. A primeira delas é de que a unidade da consciência seria o conjunto de todas as vivências. Segundo tem-se que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, assim como o objeto é sempre objeto para uma consciência. Um terceiro sentido é que a consciência também é uma vivência intencional. (Marías, 2004, p.453)

As idéias e conceitos husserlianos são tranqüilos de se relacionar com as reflexões do pintor. Trabalharei com alguns deles. A idéia de intencionalidade, em seus três “sentidos” é fácil de perceber em muitas passagens dos textos sobre criação de Matisse. Por exemplo, quando ele diz “É por isso que a criação, para o artista, começa pela visão. Ver já é uma operação criativa e que exige esforço.” (Matisse, 2007, p.370) podemos relacionar logo de imediato com o segundo sentido

¹³Este título é o original do texto de Matisse e os comentários das notas de rodapé foram reunidos por Régine Pemoud, Le Courrier de l'Unesco, V. VI, n. 10, out. 1953. (Cf. Matisse, 2007, p.372.)

de intencionalidade de Husserl, já que quê no ato de observar de Matisse existe um dar-se conta, ou seja, existe no observador a intencionalidade de perceber o esforço da visão enquanto operação criativa. Entretanto este olhar intencional ainda não é o sentido que Matisse nos quer revelar, de forma mais profunda. Assim, mais adiante ele nos diz:

“Tudo o que vemos na vida corrente sofre maior ou menor deformação gerada pelos hábitos adquiridos, e esse fato talvez seja mais sensível numa época como a nossa, em que o cinema, a publicidade e as grandes lojas nos impõem diariamente um fluxo de imagens prontas, que, em certa medida, são para a visão aquilo que o preconceito é para a inteligência”. (Idem, ibidem)

Esta “*deformação gerada pelos hábitos adquiridos*” de que nos fala o pintor, é uma advertência ou sinalização e também uma antecipação, por assim dizer, de um aprisionamento que o ser humano pode vivenciar, caso fique demasiado preso às idéias já prontas do mundo moderno, cartesiano, técnico, de modo que a deformação aconteça não só na sensibilidade do artista, mas também em sua forma original de ver o mundo. Assim, Matisse parece estar nos antecipando algo, ou seja, nos comunicando algo da esfera cultural vigente que muitas vezes ninguém se dá conta.

Ele nos alerta para o sentido que damos para a comunicação de massa, pois de acordo com a nossa interpretação, sejamos artistas ou não, a mídia pode nos afetar seriamente. Podemos, então, de acordo com Matisse, sofrer de certa imposição midiática? Ora, certamente! É isso que Matisse quer nos transmitir. Assim, estas observações de Matisse também nos permite nos aproximar da fenomenologia de Husserl, quando o filósofo fala da redução fenomenológica, ou seja, da necessidade de purificarmos nosso olhar, nossa compreensão das coisas.

Na redução Husserl fala metodicamente de realizarmos uma suspensão de nossos “a prióris”, de nossos prejuízos e preconceitos inclusive das diferentes lentes interpretativas do real. A máxima proferida por Husserl é precisamos voltar às coisas mesmas.

Aprofundando mais, segue Matisse nos mostrando uma solução para sair da armadilha de todos os bombardeios de imagens moldadas de que nos vem ao

encontro. É a coragem e a espontaneidade do olhar de uma criança. Desta forma o pintor nos diz que:

“O esforço necessário para se libertar delas exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver a vida toda como quando era criança¹⁴; e a perda dessa possibilidade lhe tira a oportunidade de se exprimir de maneira original, isto é, pessoal.” (Idem, ibidem)

Podemos relacionar esta coragem de que nos fala Matisse com o pensamento de Rollo May, que em seu livro *A coragem de criar* em que diz ser o artista um criador necessário para que a sociedade não se aliene. Cabe ao artista, desvelar novas formas, padrões e símbolos de forma que estes desvelamentos servirão de base à sociedade, isto é, servirão de inspiração e até mesmo um guia nos quais uma “nova sociedade pode ser construída”. (May, 1982, p.19).

May distingue algumas formas de criar, a primeira seria o que ele chama de coragem moral no qual a idéia é o ser humano lutar contra tudo o que lhe parece errado, sobretudo a toda e qualquer tipo de violência e opressão, seja ela, ao sujeito, à sua integridade física ou espiritual. De acordo com Rollo May (1982) “Enquanto existirem pessoas com a coragem moral de Solzhenitsyn¹⁵ podemos estar seguros de que o momento de triunfo do homem robô não chegou ainda” (Idem,p.14)

Podemos dizer que Matisse possuiu de certa forma, uma coragem moral, talvez não no sentido da utilizada por Solzhenitsyn, mas pela sua coragem de persistir em seus ideais criadores e, portanto fiel a si mesmo já que na época em que ele pertencia ao movimento dos *fauves*, não se importou com as críticas recebidas na exposição de arte realizada em Paris (Salão de Outono/1904), em que

¹⁴Carta de Matisse a André Verdet, em 1952: “É preciso ainda saber conservar esse frescor da infância no contato com os objetos, preservar essa ingenuidade. É preciso ser criança a vida toda ao ser homem, sempre tirando sua força da existência dos objetos - e não ter a imaginação cortada pela existência dos objetos” (Verdet, 1952). Cf. Matisse, p.370

¹⁵Rollo May refere-se a Aleksander Solzhenitsyn, escritor russo que segundo ele enfrentou sozinho – através de referências explícitas em suas obras literárias “o poder da burocracia soviética” (May, 1982, p.13) protestando contra “o tratamento cruel e desumano” (Idem, ibidem) diante dos prisioneiros dos campos de concentração Russos. Segundo May, Aleksander Solzhenitsyn foi preso pela polícia soviética e tentaram amedrontá-lo diante de um pelotão de fuzilamento munidos com balas de festim, na tentativa de que desistisse de suas idéias e parece de escrever. Não conseguiram. Foi exilado e segundo May, continuou seu trabalho. (Idem, ibidem)

ele, juntamente com outros artistas apresentou ao público e aos críticos, um novo modo de se olhar para a arte.

Um estilo totalmente diferente do que todos estavam acostumados, de modo que os princípios que regiam as suas pinturas eram justamente uma simplificação das formas das figuras e o emprego das cores puras. Matisse e seus amigos não foram aceitos quando apresentaram suas obras, entretanto, podemos pensar que foram artistas como Matisse e seus colegas os responsáveis pelo desenvolvimento do gosto pelas cores puras, que hoje podemos encontrar em inúmeros objetos do nosso cotidiano e também nas muitas peças do nosso vestuário. Neste sentido Matisse foi corajoso, moralmente falando, por enfrentar uma época que não estava totalmente preparada para sua antecipação criadora.

Outro tipo de coragem que nos fala Rollo May é a coragem social, ou seja, “é a coragem de se relacionar com os outros seres humanos, a capacidade de arriscar o próprio eu, na esperança de atingir uma intimidade significativa” (Idem, p.15)

De acordo com as idéias de May, esta coragem trata da questão da entrega, da abertura e disponibilidade para o outro, que é difícil e sacrificante porque exigem riscos inevitáveis, como saber, por exemplo, de que maneira algumas atitudes no âmbito da relação com os outros poderá nos afetar. Mas esta é uma forma legítima de transformar muitas coisas em auto-realização, que no caso de Matisse se deu através de sua entrega ao mundo das artes, de forma intensa, pelo seu amor à pintura, tanto que mesmo após uma cirurgia por conta de uma séria afecção intestinal, ele recuperou-se milagrosamente e mesmo acamado durante a maior parte do dia, continuou a pintar, demonstrando tamanha coragem física.

Finalmente chegamos à coragem criativa de que Rollo May discute. Em seu livro ele também considera esta coragem a mais importante. Assim ele coloca que “se a coragem moral é a correção do que está errado, a coragem criativa são a descoberta de novas formas, novos símbolos, novos padrões segundo os quais uma nova sociedade pode ser construída. “(Idem, p.19)

Como vimos acima, o mundo precisa da antecipação dos artistas, das suas visadas criativas, sua sensibilidade para com a criação e manipulação de formas, cores, imagens, pois os artistas “vivem o que imaginam”. (idem, p.20) May diz que muitos símbolos que os seres humanos apenas conseguem visualizar em seus

sonhos são concretizados e, portanto, transformados graficamente pelos criadores.

Aqui, nos parece que May se utiliza de conceitos próximos aos de Carl G. Jung (1875-1961), vistos no capítulo um deste trabalho e, por consequência aproxima-se do pensamento psicanalítico, já que May fala muito de inconsciente e consciente. Refiro-me mais especificamente ao conceito de inconsciente coletivo de Jung.

De fato, Rollo May não é um fenomenólogo existencial, e sim um psicanalista existencial, se utilizando, portanto, de entendimentos existenciais e ou filosóficos quando fala do processo criativo, pois acredita que os estudos psicológicos sobre a criatividade realizados durante muitas décadas se revelaram escassas e insuficientes. Assim, ele comenta que a psicologia dita tradicional, desde William James (1842-1910) até meados do século XX chegava mesmo a evitar entrar no campo da criação por achá-la misteriosa, abstrata e perturbadora de modo que era difícil estudá-las nos moldes do pensamento e métodos científicos.

E mais, quando estudos eram feitos, ficavam apenas na superfície e não respondia e na maioria das vezes não se aproximavam do íntimo do artista, no que diz respeito ao seu processo de criar. As teorias eram em sua maioria reducionistas e limitadas, tanto que May, mesmo sendo psicanalista vai contra muitas das idéias de tal abordagem, chegando a contestá-las. (Cf. pp.35)

De acordo com a interpretação de Rollo May (1982) a abordagem psicanalítica, bem como a visão geral da psicologia, chega a ser simplista e inadequada quando se refere ao processo da criação em termos inconscientes. Para questionar a abordagem, ele comenta as idéias de Alfred Adler (1870-1937) que tinha uma teoria compensadora da criatividade. De acordo com esta teoria, “os homens produzem a arte, a ciência e os outros aspectos da cultura para compensar as suas imperfeições”. (May, 1982, p.36).

De acordo com May (1982) Adler também acreditava que os homens criaram a civilização para compensar a sua inferioridade diante do planeta. Ora, mesmo que tenha alguma fundamentação e de fato até tem, conforme concorda May sobre as considerações de Adler (May cita o exemplo de Beethoven, que quando criou a nona sintonia ficou surdo), não é tão simples assim. De fato pode ter uma relação estreita com o ato criativo.

Entretanto, como sugere May, o erro desta teoria, ou os limites dela, estaria no fato de que “as tendências compensadoras do individuo influenciam as formas da sua criação, mas não explicam o processo criativo”. (idem, p.36). Isto significa que as necessidades de compensação podem influenciar a *vocação* do sujeito com relação ao que ele escolhe no âmbito da ciência ou da cultura, entretanto, não explica, de modo algum a criação destas.

Assim, também as outras teorias psicanalíticas da criatividade podem ser consideradas reducionistas, de forma que a criatividade seria simplesmente reduzida a outro tipo de processo qualquer. Outra coisa interessante observada por May é que as teorias psicanalíticas, mesmas as mais atuais, geralmente consideram o processo artístico como uma forma de expressão neurótica por parte do individuo, tendo uma íntima relação com um ego retraído. (Cf. May, 1982, p.37)

De fato, existe uma relação entre artistas geniais que foram considerados “loucos” pela cultura, entretanto, esta questão da loucura não é tão simples assim, de modo que se coloque simplesmente a questão para dentro do sujeito, de uma forma, novamente reducionista. Retomarei estes aspectos da loucura na última parte do trabalho, relacionando-a com a questão de uma condição sadia em que o criador deve estar atento para desenvolver-se plenamente.

Mas voltemos à Matisse, seria ele de alguma forma louco? De forma alguma e mesmo que houvesse algum traço dele que pudesse ser caracterizado pela sociedade como sendo um maluco, como dizem, por exemplo, de Paul Cézanne (1839-1906), no que se refere à arte, não faz muito sentido no que se refere ao criar.

Muito pelo contrário, o próprio Matisse em seu texto *Notas de um Pintor* já aponta para a questão da sensibilidade do pintor, da necessidade do artista estar ligado ao seu temperamento, uma vez que é destas características que o artista mostra toda a sua magnitude criadora.

Os meios pelos quais a criação se torna arte, visível, tocante e marcante para os outros seres humanos são, também, frutos do estado de espírito do artista.

Sobre Cézanne, bem como esta questão do estado de espírito, Matisse diz o seguinte:

“Observamos (...) um quadro de Cézanne: tudo está tão bem combinado que, a qualquer distancia e com qualquer numero de personagens, distinguimos nitidamente os corpos e compreendemos a qual corpo se liga tal ou qual membro. Se há no quadro muita ordem, muita clareza, é porque desde o começo essa ordem e essa clareza existiam no espírito do pintor ou o pintor tinha consciência da necessidade deles.” (Matisse, 2007, p.43)

Podemos perceber que, mesmo que Cézanne não fosse tão bem compreendido pelas pessoas, sua criação o era. E era porque se pela obra ele conseguia passar tamanha clareza, como aponta Matisse, então a questão da loucura deve ser tratada, de fato, com muito cuidado, para não se cometer o erro de associar diretamente a loucura do artista e sua obra.

Digo isso, porque da mesma forma com que Cézanne conseguiu passar tamanha combinação e clareza em suas obras, e foi considerado um gênio abortado e louco, também Matisse possuía tamanho senso de clareza, bem como um estado de espírito muito expressivo. E não foi considerado louco por causa disso e nem incompreendido pela sociedade. Tratarei desta questão na parte IV do trabalho.

Agora, deixando de lado, a questão da loucura, vamos nos concentrar no mundo vivencial de Matisse, observando como ele procura direcionar sua atenção para a beleza da natureza, para as sutilezas do mundo que permite a nós penetrar em seu processo, não porque é explicativo, mas porque é vivenciado por ele e assim, para nós será mais fácil conhecer e testemunhar o seu mundo criativo, diferente de meramente encaixá-lo em uma teoria.

Para terminar este diálogo com Matisse, cito a continuação do texto É preciso olhar com olhos de criança, no qual os primeiros trechos já forma vistos acima, no qual pudemos dialogar com a fenomenologia-existencial. Agora, o próprio leitor terá condições de adentrar no mundo do processo criativo de Matisse, após testemunhar por si mesmo seu relato, permeadas de sensibilidade, movimento e estado de espírito.

Podemos relacionar este estado de espírito com a idéia de afinação da fenomenologia, que seria um estado de humor em que se encontra o sujeito. Lendo as palavras abaixo, o leitor poderá dialogar com Matisse, bem como aproximar-se de seu processo, senão exata, mas próxima do sentido em que Matisse que é a de tentar nos transmitir toda a sua expressão vivencial, observadora e até mesmo

descritiva da sua maneira de ver o mundo, expressividade esta que está de acordo com sua maneira de pintar.

Na verdade convido o leitor a fazer um exercício fenomenológico, ou seja, contemplar, pois neste sentido, como vimos no capítulo dois, não se trata de explicar, mas sim de deixar fazer com que você se aproxime do processo criativo do artista, por seu próprio relato. Que o leitor possa então, testemunhar aqui o caráter vivencial de Matisse, indo além de uma mera leitura objetiva. Silêncio!

“(...) Para tomar um exemplo, creio que para um verdadeiro pintor não há nada mais difícil do que pintar uma rosa, pois para isso ele precisa em primeiro lugar esquecer todas as rosas pintadas. Muitas vezes perguntei às pessoas que iam me visitar em Vence: “Viu os acantos no talude ao longo da estrada?”. Ninguém tinha visto; todos reconheceriam uma folha de acanto num capitel coríntio, mas ao natural a lembrança do capitel impedia a visão do acanto. Um primeiro passo para a criação é perceber cada coisa em sua verdade, e isso supõe um esforço contínuo.

Criar é exprimir o que temos dentro de nós. Todo esforço de criação autêntico é interior. Temos também de alimentar nosso sentimento, o que se faz com o auxílio dos elementos que tiramos do mundo exterior. Aqui intervém o trabalho, por meio do qual o artista incorpora, assimila gradualmente o mundo exterior até que o tema que está desenhando¹⁶ se torne como que uma parte de si mesmo, até que ele tenha o tema dentro de si e possa projetá-lo sobre a tela como sua própria criação.

Quando pinto um retrato, tomo e retomo meu estudo, e a cada vez é um novo retrato que estou fazendo: não o mesmo que estou corrigindo, e sim outro retrato que recomeço; e a cada vez é um ser diferente que extraio de uma mesma personalidade. Já me aconteceu diversas vezes, para esgotar mais a fundo meu estudo, inspirar-me em fotografias da mesma pessoa em diferentes idades: o retrato definitivo pode representá-la mais jovem, ou sob um aspecto diverso daquele que apresenta quando está posando, porque foi esse aspecto que me pareceu o mais verdadeiro, o mais revelador de sua verdadeira personalidade.

Assim, a obra de arte é a conclusão de um longo trabalho de elaboração. O artista se serve de tudo ao seu redor possível de alimentar sua visão interior quando o tema que está desenhando

¹⁶ Carta a Paule Martin, em 1949-50: “O desenho é a posse. A cada linha deve corresponder outra linha que lhe serve de contrapeso, assim como estreitamos, possuímos com os dois braços. A vontade de posse é mais ou menos fone conforme os seres; existem os que desejam frouxamente” (Martin, 1955). Cf. Matisse, 2007.p.371

deve aparecer em sua composição, seja diretamente ou por analogia. Então ele se coloca em condições de criar. Enriquece-se interiormente com todas as formas que deve dominar, e que algum dia ordenará segundo um novo ritmo.

É na expressão de ritmo que a atividade do artista será realmente criativa; para chegar a isso, ele deve tender ao despojamento, e não ao acúmulo dos detalhes - no desenho, por exemplo, escolher entre todas as combinações possíveis a linha que se revelar plenamente expressiva, como que portadora de vida; buscar as equivalências que permitam a transposição dos dados da natureza para o domínio próprio da arte.

Na *Natureza-morta com magnólia* [conferir reprodução da obra abaixo¹⁷], transmiti com o vermelho uma mesa de mármore verde; em uma outra parte, precisei de uma mancha preta para evocar a reverberação do sol sobre o mar; todas essas transposições não foram de forma alguma fruto do acaso ou de sabe-se lá qual fantasia, mas o resultado de uma série de pesquisas depois das quais essas cores me apareceram como necessárias, dada sua relação com o restante da composição, para transmitir a impressão desejada. As cores, as linhas são forças, e no jogo dessas forças, no equilíbrio entre elas, reside o segredo da criação.

Na capela de Vence, que é a conclusão de minhas pesquisas anteriores, tentei realizar esse equilíbrio de forças, os azuis, os verdes, os amarelos dos vitrais compondo no interior uma luz que, propriamente falando, não corresponde a nenhuma das cores empregadas, mas é o produto vivo da harmonia entre elas, de suas relações recíprocas; essa cor-luz deveria brincar no campo branco bordado de preto da parede em frente aos vitrais, onde as linhas são deliberadamente muito espaçadas. O contraste me permite conferir à luz todo o seu valor de vida, transformá-la no elemento essencial, o elemento que colore, aquece, anima, na acepção própria do termo, esse conjunto onde é importante criar a impressão de um espaço ilimitado, apesar de suas dimensões reduzidas. Em toda essa capela não há uma linha, um detalhe que não contribua para dar tal impressão.

É nesse sentido, creio eu, que se pode dizer que a arte imita a natureza: pelo caráter vivo que um trabalho criador confere à obra de arte. Então a arte aparecerá tão fecunda e dotada desse mesmo frêmito interior, dessa mesma beleza resplandecente que possuem as obras da natureza. É preciso um grande amor, capaz de inspirar e sustentar esse esforço contínuo em busca da verdade, essa generosidade ilimitada e esse despojamento profundo que se encontram na gênese de toda obra de arte. Mas o amor não está na origem de toda criação, "(MATISSE, 2007, pp.370-372).

¹⁷ Disponível em <<http://rapazdofuturo.blogs.sapo.pt/arquivo/HenriMatisse3.gif>> Acesso em: 28 set.2008.



HENRI MATISSE

Figura 2 – Henri Matisse, Natureza-morta com magnólia, 1941, óleo sobre tela, 74 x 101 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Cf. Matisse, 2007, p.212-213 e Cf.nota 17 deste trabalho)

Acima pudemos conferir o relato de Matisse acerca de seu processo de criação. Pudemos observar seu relato com relação à ênfase que ele dá ao vivido como acesso ao mundo da arte. Ele fala de estar atento as observação das coisas para que ela em si se desvele e se mostre tal qual ela é. Diz sobre observar e captar cada coisa em sua verdade, e isso requer um esforço contínuo, diz ele.

Esta verdade que Matisse nos fala seria captar o objeto, no caso a rosa em seu sentido mais originário, ou seja, o que ele, o artista, efetivamente vê. A questão da verdade é uma questão complexa e requer certo cuidado a lidar com ela, já que mesmo na fenomenologia-existencial existem divergências sobre esta questão.

Por exemplo, conforme Marias (2004) a visão de verdade para Husserl é diferente da visão de Heidegger. Enquanto que para Husserl – acerca das idéias de Isaac Newton sobre a verdade da gravidade, por exemplo - uma proposição dessas seria verdade mesmo se ninguém a pensasse, pois os objetos ideais teriam validade.

Mas para Heidegger – e para mim faz mais sentido – a verdade de Newton não tem sentido se ele não tivesse existido, pois ele não existindo, ainda que houvesse movimentos de astros e outras coisas, a sua fórmula não faria sentido já que ele mesmo não teria pensado nela. Para esclarecer, Marias (2004) diz:

“se não houvesse nenhuma mente – nem humana nem não humana – que a pensasse, haveria astros, haveria movimentos, se quiserem, mas não haveria verdade da fórmula de Newton, nem nenhuma outra. A verdade precisa de alguém que a pense, que a descubra (aletheia), seja homem, anjo ou Deus.” (p.452)

Matisse neste relato nos mostra o quanto é importante que o artista fique em contato com o mundo e, mas no sentido de quem um não pode ser sem o outro, quer dizer, quando ele diz no trecho acima, no segundo parágrafo que:

“Criar é exprimir o que temos dentro de nós. Todo esforço de criação autêntico é interior. Temos também de alimentar nosso sentimento, o que se faz com o auxílio dos elementos que tiramos do mundo exterior. Aqui intervém o trabalho, por meio do qual o artista incorpora, assimila gradualmente o mundo exterior até que o tema que está desenhando¹⁸ se torne como que uma parte de si mesmo, até que ele tenha o tema dentro de si e possa projetá-lo sobre a tela como sua própria criação”. (Matisse, 2007, p. 370)

Matisse ao falar da incorporação e assimilação do mundo exterior, de acordo com a interpretação fenomenológica isso seria uma forma de ele estar aberto para qualquer fenômeno, de modo que ao captar sua verdade, apenas passa para uma tela, com auxílio de um instrumento, a sua verdade, e esta verdade que ele, digamos, incorporou e captou da rosa, por exemplo, é a compreensão dele, enquanto ser

¹⁸ Carta a Paule Martin, em 1949-50: “O desenho é a posse. A cada linha deve corresponder outra linha que lhe serve de contrapeso, assim como estreitamos, possuímos com os dois braços. A vontade de posse é mais ou menos fone conforme os seres; existem os que desejam frouxamente” (Martin, 1955). Cf.Matisse, 2007.p.371

único, de uma compreensão mais próxima e originária de uma rosa, no qual ele irá transmitir para os espectadores da maneira mais vivencial e original enquanto artista ele a percebe enquanto tal.

E por aí vai, caro leitor, o caráter vivencial que Matisse nos mostra e suas observações acerca do que ele apreende do mundo são a expressão que se dá de maneira extraordinária em uma linguagem que ele expressa em uma tela. Nada mais, é sua dimensão sensível de artista criando algo, a partir do que ele vivenciou junto ao mundo. Sobre sua expressão, bem como o caráter sensível do artista diante do enorme dicionário que é o mundo ele diz:

“A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial. (Matisse, 2007, p.39)

3.2. Apresentações de Paul Klee

De acordo com Read (1978) Paul Klee nasceu em 18 de dezembro de 1879 numa aldeia perto de Berna (Suíça). Este pedido, entretanto, foi concedido apenas em maio de 1940, pouco antes de sua morte. Seus pais eram músicos e deles herdou a grande paixão pela música, tanto que era também talentoso violinista. Ele relacionava muito suas pinturas com a música e isso é um fato igualmente interessante na vida do pintor.

Estudou em Paris, viajou pela Itália e Tunis antes da primeira grande guerra mundial e viveu a maior parte de sua vida entre Munique e Paris. Foi professor da famosa escola Bauhaus (1921-1931). Klee conheceu artistas de um grupo

denominado Cavaleiro Azul¹⁹, movimento este que giravam em torno de outros pintores igualmente fantásticos como Kandinsky (1866-1944) e Alexei Jawlensky (1864-1941), chegando a fazer parte dele, mas nunca sendo um membro oficial do grupo.

De acordo com Read (1978), Klee era um desenhista extremamente talentoso de forma que ele mesmo, ao conferir suas obras disse “Vi desenhos arquitetônicos de Klee de precisão e beleza tais que satisfariam os exames acadêmicos mais severos” (p.142). Entretanto, Klee não pertenceu oficialmente nem ao Cavaleiro Azul e nem a nenhum movimento artístico moderno, como futurismo, expressionismo e cubismo.

Conforme nos mostra o autor Herbert Read (1978) “Às vezes o grupo francês conhecido como surrealista quer apropriar-se dele, mas, se tem de haver qualquer relação entre eles, são os surrealistas que se derivam do artista e não este daqueles. (p.142). Agora, para seguir o caminho deste trabalho, já de início convoco o leitor para ler alguns trechos das obras de Klee, para assim percebermos e penetrarmos, desde já, ao seu mundo vivido, sensível, de modo que o leitor possa, assim como em Matisse, testemunhar sua íntima relação com a arte, bem como sua maneira única de criar. Após farei algumas considerações e tecerei comentários acerca do processo criativo de Klee. Silêncio!

3.2.1. Segunda interlocução: Klee

3.2.2. A expressão espontânea da arte Kleeniana

“No meu processo de criação, toda vez que um tipo logra ultrapassar o estágio de sua gênese, e eu me aproximo bastante do meu objetivo, a intensidade perde-se muito rapidamente, e preciso procurar novos caminhos. Mas produtivo, essencial, é precisamente o caminho, pois o vir-a-ser é mais importante do que o ser. O trabalho gráfico como movimento expressivo da mão segurando o lápis que registra – forma como fundamentalmente o realizado – é essencialmente diferente do trabalho com tonalidades e cores; tanto

¹⁹ O nome Cavaleiro Azul – Der Blaue Reiter – foi o nome dado a um grupo de artistas expressionistas de Munique em 1911. Seus membros fundadores foram Franz Marc (1880-1916) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Estes artistas usavam cores brilhantes, principalmente o azul e formas complexas. Fizeram algumas turnês pela Alemanha e contavam também com a presença de Klee e Georges Braque (1882-1963). (Cf. Beckett, 1987, p.353)

que, do ponto de vista do motivo, bem que se poderia praticar esta arte no escuro da noite mais escura. Em contrapartida, a tonalidade (movimentos do claro para o escuro) pressupõe alguma luz, e a cor exige muita luz.” (Paul Klee, 1990, p.343)

Este trecho retirado de seu diário esclarece bem uma das propostas de Paul Klee, que é a de dar movimento as suas obras, ou seja, um vir-a-ser, uma formação com muitas possibilidades. Neste sentido Klee sempre busca uma gênese contínua em suas obras, de modo que sua expressão artística se dê no momento do ato criador. Interessante notar que Klee fala de caminho, ora, caminho é justamente ele estar aberto ao caráter vivencial do ser humano, é estar atento a tudo a sua volta, observando e rompendo com qualquer tipo de padrão. Assim, ele deixa os entes circundantes vir de forma livre e espontânea para ter uma maior liberdade de criar.

Foi também Klee (2001) que disse “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (p.43). Esta máxima, proferida por ele em seu ensaio Confissão criadora pode ser talvez, interpretada como o modo como Klee via o caráter abstrato de sua obra, bem como seu estilo e maneira de ver o mundo, já que em sua obra podemos sentir e vivenciar os objetos desenhados de maneira a nos convocar para fantasias e nos encantar por seu caráter detalhista, fantástico, colorido e de caráter, por assim dizer instintiva. Sobre esta máxima, bem como a essência dela Klee (2001) nos diz:

“A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão. Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis” (p.43)

Conforme Read (1978) pode-se dizer da arte de Klee que ela nos convoca a algo que nos remete a movimentos rápidos por suas linhas e formas espalhadas pela tela. É interessante observar as linhas e as mais diversificadas formas que Klee nos mostra, como paisagens interessantemente inventivas. Algumas pinturas, até parecem engraçadas e podem aparecer até infantis diante do espectador, entretanto, sobre isso este autor nos lembra que “(...) nada há de propositalmente engraçado ou

satírico na arte de Klee; é instintiva, fantástica e ingenuamente objetiva” (Read, 1978, p.142).

Abaixo uma das obras de Klee, O peixe dourado²⁰ (1925/1926, 50x69cm) que é possível o leitor contemplar estas características, bem como sentir o caráter enigmático e inteligente do artista, que por vezes nos brinda com suas cores vibrantes. Nesta obra de Klee, podemos imaginar muitas coisas, como por exemplo, um peixe dourado com grandes olhos que mais lembram uma flor rosa.

Os peixes pequenos não são tão evidenciados quanto o maior, dourado e reluzente, com muitos detalhes que abre caminho num mundo desconhecido, cheio de possibilidades, de cores azuis de tonalidades diversas e que por si só nos leva a uma profundidade, ao desconhecido, ao mesmo tempo a uma beleza de formas e cores, de linhas, riscos e magia.



Figura 3 – Paul Klee, O peixe dourado, 1925/1926, 50 x 69 cm. (Cf.nota 20)

Esta compreensão acerca desta obra de Klee foi feita pela autora do livro História da pintura, Wendy Beckett que já no prefácio adverte “(...) este livro é uma tentativa de oferecer meus conhecimentos para ajudar a tornar mais acessíveis as manifestações artísticas que vemos”. (Beckett, 1987, p.4)

²⁰ Disponível em <<http://aosabordomomento.blogspot.com/2008/09/o-peixe-dourado.html>>. Acesso em: 12 out.2008.

Assim, por mais que ela faça estas observações, não existe uma fórmula ou uma só interpretação ou ainda uma só maneira de ver uma obra de arte, pois como vimos no capítulo dois, a forma mais próxima de adentrarmos a uma obra que nos convoca, é estar atento ao seu chamamento e assim vivenciar a pintura quando olhamos para uma.

Esta autora conseguiu captar algo que pode ser uma das coisas que Klee quis transmitir com o peixe dourado, entretanto, são a interpretação e a vivência da autora como espectadora que, ao contemplar esta pintura, interpretou desta forma. Assim cabe ao leitor encontrar a sua própria compreensão da obra do artista, e isso vem com uma contemplação e uma suspensão de juízos, de pré-conceitos, como bem mencionados e lembrados por Husserl e que fazem parte da maneira como a fenomenologia-existencial compreende o mundo.

Esta compreensão nada mais é do que deixarem-se aparecer o fenômeno, estar aberto as infinitas possibilidades que se pode ter num encontro com uma obra, já que este encontro também é uma abertura, que pressupõe sentimento, ou seja, é sempre afetivo.

Para terminar este diálogo com Klee, também ressalto uma das características comum tanto a ele quanto a Matisse, bem como na maioria dos artistas. Refiro-me a coragem que tem o artista de contribuir para a liberdade de expressão no que se refere à tentativa de ir à busca de explicar o processo criativo sem se ater a dogmas.

Tal como Matisse, num ensaio intitulado Sobre a arte moderna, Klee relata a dificuldade de se colocar numa posição de ter de explicar como é o seu processo, ainda mais tendo que recorrer a uma linguagem em comum com os espectadores. Desta forma ele diz:

“Senhoras e senhores: ao tomar a palavra diante de meus trabalhos, que na verdade deveriam se expressar em sua própria linguagem fico apreensivo, por não saber se os motivos que me levam a isso são suficientes, ou se vou falar de maneira apropriada. Pois se, como pintor, sinto possuir os meios de expressão para pôr os outros em movimento na direção em que sou impelido, não me sinto capaz de, usando palavras, indicar com a mesma certeza tal caminho”.
(Klee, 2001, p.51)

Como Matisse, Klee também fez uso das palavras para tentar passar sua forma de criar para os espectadores, entretanto o fez em uma linguagem que teria de ser comum a todos de modo que todos pudessem compreender, entretanto, mesmo se utilizando de conceitos metafísicos, quis deixar claro que essa compreensão/explicação que ele dá ao público nada mais é do que uma forma de “deslocar o centro de gravidade estimulando novos meios de abordagem” (p.51) em outras palavras Klee nos mostra a impossibilidade de expressar seu processo criativo, de outro modo que não seja por ela mesma, ou seja, pela expressão silenciosa de seus gestos numa tela e pela própria observação e vivência dos espectadores que querem adentrar em seu mundo. Assim, ele diz:

“Para me esquivar da reprovação ‘pinte, artista, não fale’, gostaria de levar em consideração principalmente a parte do procedimento criativo que, durante a feitura de um trabalho, se realiza mais no subconsciente. De um ponto de vista inteiramente subjetivo, isto seria a justificativa apropriada para o discurso de um pintor: deslocar o centro de gravidade estimulando novos meios de abordagem; aliviar o aspecto formal conscientemente sobrecarregado, enfatizando o conteúdo. Uma tal comparação é tipo de coisa que me interessaria, e que iria me aproximar de um questionamento conceitual e verbal. Mas desse modo eu estaria pensando em mim mesmo, esquecendo que a maioria dos senhores está mais familiarizada com o conteúdo do que com o aspecto formal. Sendo assim, não poderei deixar de dizer algo a respeito das questões formais. Vou ajudá-los a observar a oficina do artista, e então, poderemos nos entender.” (Klee, 2001, p.52)

Deste modo, Klee vai mostrando sua oficina bem como se utilizando de metáforas e também de conceitos metafísicos para tentar exprimir aquilo que no fundo seria impossível colocar em palavras, já que não se explica a obra em si, o seu processo, se vivencia e seria muito complicado explicar uma vivência de um processo, e é exatamente por isso, que o melhor diálogo seria mostrar em vez de dizer, ainda que Klee o tente fazer.

Obviamente muita coisa pode ser passada, talvez em níveis de usos de materiais, alguns conceitos metafísicos como a geometria que Klee se utilizava muito para compor suas obras, mas isso seria meros conceitos, mera linguagem comum a todos, seria explicar para uma pessoa para quê aquele objeto é utilizado,

como ele é utilizado, em termos mecânicos, mas isso é uma coisa, outra bem diferente é tomar este objeto, esta ferramenta e a partir dela dar forma, criar, com movimentos que no fundo só o artista vê, e que, portanto é origem.

Para exprimir melhor a coragem do artista com relação ao mundo vivido no qual me referi e sobre o aprisionamento causado pelos conceitos metafísicos e também um pouco da natureza do encontro com a obra, deixo aqui as palavras de Clarice Lispector (1920-1977) a respeito de seu encontro com Klee e a compreensão - muito bem captado- acerca de uma das possíveis mensagens, por Klee transmitidas.

“Se eu me demorar demais olhando Paysage aux oiseaux jaunes, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; Paysage aux oiseaux jaunes não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto dessa prisão me bate na cara. Tudo o que tenho agüentado – só para não ser livre...” (Lispector, 1999, p. 17)

3.3. Apresentações de Marcel Duchamp

Conforme Krystal (2003) Marcel Duchamp nasceu em 28 de julho de 1887, em Blainville, Normandia. Foi de uma família de artistas, sendo seu avô materno um gravurista e sua mãe musicista. Seus dois irmãos eram artistas também. Um deles, Gastón, dedicou-se à pintura sob o pseudônimo de Jacques Villon e o outro, Raymond Duchamp-Villon desistiu da carreira de médico para se tornar um escultor.

Duchamp foi pertenceu a um movimento denominado Dadá²¹ e podemos dizer que ele exerceu forte influencia no desenvolvimento da arte do século XX, bem como os fauvistas (Cf.Matisse neste trabalho) que influenciou tanto a ele quanto a época.

Foi um grande estudioso de movimentos artísticos, entretanto rompeu com a pintura em 1913, na mostra Armory em nova York, quando um crítico disse que seu quadro parecia ‘uma explosão em uma fábrica de telhas’ (Krystal, 2003, p.168).

Depois deste acontecimento Duchamp continuou a pintar, porém não mostrou seus quadros. Em vez disso idealizou a arte ready-made “(...) desafiando as regras da arte e da ciência”. (Krystal, 2003, p.168). No ready-made, o artista pega um objeto qualquer, mas que seja comum a todos, retira-o do seu contexto original e expõe como sendo uma obra de arte.

Duchamp por exemplo pegou um pneu de bicicleta e a colocou sobre um banco de cozinha. Também fez uma montagem de uma obra intitulada O grande vidro (1923) em que ele pega arame e folhas de alumínio e pinta em dois pratos de vidro. De acordo com Krystal (2003) Duchamp fez muito sucesso com seus ready-mades, sendo apresentado numa exposição em nova York (1915), numa galeria chamada 291, do famoso fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946)

3.3.1. Terceira interlocução: Duchamp

3.3.2. A obra como reflexo da vivência do artista

Mais uma vez temos aqui o artista se expressando com coragem, ou seja, indo contra todos os modelos e padrões que a sociedade lhes impõe. A arte de Duchamp tem, pois, além de uma compreensão e dimensão próprias, um apelo para com o mundo no qual ele vivenciara. Seus ready-mades eram para ir contra o

²¹ Dadá na verdade não possui significado algum, entretanto este nome foi dado a um movimento dito “anti-arte”, que se realizou entre 1915 e 1922. O lugar em comum entre os dadaístas era o Cabaret Voltaire, em Zurique, onde muitos poetas, artistas, músicos, escritores de idéias em comum se reuniam para participar de atividades experimentais como, por exemplo, o que eles chamavam de música ruidosa, poesia do absurdo e desenho automático. Este movimento foi uma forma que estes artistas encontraram de reagir ao que eles consideravam esnobe e tradicional nas artes da época. Assim, seus membros utilizavam todos os meios para chocar a burguesia, como por exemplo, o ready-made de Duchamp. (Cf. O LIVRO DA ARTE. São Paulo, Martins Fontes, 1999.)

sistema, contra o aprisionamento do ser humano diante do que o mundo pode lhe impor. De acordo com as idéias de Duchamp, uma obra só estaria completa quando a ela se somasse a interpretação do outro.

Assim Duchamp abriu espaço para um novo olhar sobre as artes, pois para ele não bastava olhar o mundo, ver, contemplar, mas também estabelecer um diálogo com expectador. Para isso ele provocava no espectador uma indagação, um enigma, de modo que o outro pudesse refletir e também deixar-ser tocar não só pela sua mensagem, mas também convocando o ser humano para pensar o mundo em que ele está vivenciando.

Para exemplificar este caráter provocativo de Duchamp, quando ele coloca uma roda de bicicleta sobre um banco ele retira desses entes o caráter de servibilidade e de significação usual para remetermos a outra coisa. Deste modo ele convoca o sujeito para pensar, de modo que as coisas podem ser encaminhadas e projetadas em novas possibilidades de ser.

Outro trabalho importante sobre a criação convocativa de Duchamp pode ser conferido na revista BRAVO²². Trata-se do seu famoso URINOL, apresentado em uma amostra independente em Nova York, mas que não foi aceita. Duchamp assinou este trabalho com o pseudônimo R.Mutt. Assim, na edição de uma revista²³, distribuída na abertura da exposição, ele dizia o seguinte:

"Se Mutt fez ou não com as próprias mãos a fonte (referindo-se ao urinol), isso não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos - criou um novo pensamento para o objeto" (p.40).

Essa desconstrução de Duchamp do fazer em direção ao escolher e nomear foi uma revolução e abriu espaço para as instalações, ou seja, uma nova maneira de ver o objeto. Com isso, Duchamp, com toda sua criatividade, introduz o

²² KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. BRAVO. São Paulo, n.131, p.36-44, Julho. 2008.

²³ O artigo original onde estavam escritas essas palavras do trecho acima era da revista The blind Man. O nome do artigo, no qual Duchamp foi quem escreveu, mas que não estava assinado por ele era O caso R.Mutt. (Cf. KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. BRAVO. São Paulo, n.131, p.36-44, Julho. 2008.)

distanciamento do espaço da obra como reflexo da vivência do artista, ou seja, ele cria, conforme Paz (1977) apud Aranha (2008)

“... uma função mais reflexiva para os horizontes da arte e encontra novas temáticas na crítica à sociedade industrializada. Com isso, funda o cerne da arte conceitual. A visão do artista passa a ser uma posição, uma idéia e, especialmente, uma atitude diante das relações mecanicistas da vida moderna que, além de se efetuarem numa aceleração brutal, produzem mecanismos que geram resíduos na medida em que aumentam sua produtividade”. (p.90).

Com isso, percebemos claramente que Duchamp vai num sentido oposto ao de uma sociedade que cresce cada vez mais numa aceleração desenfreada de produção coisas de consumo que muitas vezes perde significado. Neste sentido Duchamp vai convocar o sujeito a pensar na sua condição no âmbito do vivido, da forma em que ele percebe e utiliza as coisas que estão a sua volta. Ele vai nos convocar a refletir sobre a nossa atitude frente a sociedade consumista, parece com isso transmitir a tensão constante em que o ser humano vive dentre tantos objetos a sua volta.

De acordo com Aranha (2008) Duchamp vai se afastar de uma mera arte “em que o espaço da obra é reflexo da vivência do artista para se voltar a uma função mais reflexiva, fundando a essência da arte conceitual.” (p.90).

Com esta compreensão de mundo e de arte, Duchamp vai criticar a sociedade industrializada. É verdade que este artista foi encaixado numa vertente chamada desconstrutivista, ou seja, uma forma de compreensão de mundo que consideram pessimistas ou ainda sem qualquer otimismo sobre os caminhos da sociedade moderna. Mas é exatamente isso que Duchamp parece nos mostrar, ou seja, ele quer ultrapassar os limites da arte, em vez de apenas explorá-lo.

Ele parece querer romper barreiras artísticas, subverter os valores da sociedade dita burguesa. Sendo assim, podemos atribuir certo caráter de um o abandono da materialidade física da arte, ou seja, Duchamp parece nos mostrar, com seus ready-mades, retirados de elementos do cotidiano, uma compreensão dinâmica da arte, um entendimento que se refere à ação, de modo que este caráter performático de sua obra pudesse adentrar também no âmbito das manifestações públicas, de caráter social.

Talvez seja esta uma das mensagens de Duchamp, ou seja, a de fazer com que o ser humano reflita sobre o mundo a sua volta, dando-lhe um caráter vivencial marcado por uma atitude saudável. Aqui o saudável refere-se à condição de liberdade de expressão, de se colocar diante do mundo conforme sua própria maneira de ser. Pensar o mundo originariamente.

Como o leitor pôde perceber, então, a fenomenologia é um método de investigação, um acesso ao vivido (*Erlebnis*). E esta análise aqui descrita, bem como a dos outros artistas mencionados no trabalho busca acima de tudo pensar o mundo diferente do pensamento tradicional metafísico, que buscava conceber o ser de um modo substantivado, esquecendo do ser.

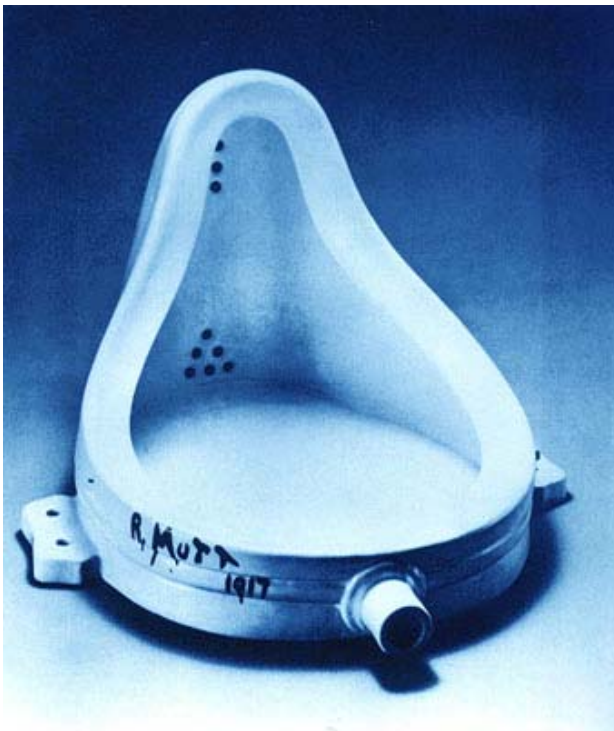


Figura 4 - *Fontain* (1917), de Marcel Duchamp: *readymade* sobre urinol de porcelana²⁴.

²⁴ Disponível em

<<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1253&sid=22&tpl=printerview>> acesso em 17 out. 2008



Figura 5 - *Bicycle Wheel* (1913), de Marcel Duchamp:
readymade sobre banco de madeira e roda de bicicleta²⁵.

²⁵ Idem.

CAPÍTULO 4

4. CRIATIVIDADE E CLÍNICA

4. A possibilidade de ir em direção a uma condição sadia através da auto-realização

Vimos no capítulo anterior a coragem que os artistas têm de vivenciar o mundo sem medo de se expor e como eles de certo modo encontraram no mundo das artes uma forma de ir em direção a uma condição saudável de ser no mundo.

Vamos agora falar um pouco de como o ser humano pode, através da criatividade, desenvolver-se e ir em direção a uma condição mais saudável, de modo a transcender-se como ser humano e visar uma auto-realização.

Como vimos, a criação abre perspectivas para o ser-aí, transcender, ou seja, olhar para além dos limites de um olhar estreitado pela impessoalidade (*dasMan*), ou pelo olhar do neurótico da repetição.

A criação abre muitas possibilidades para que o ser humano saia da condição engessada, da padronização da sociedade e vá em direção a alguma idéia legitimada por ele mesmo. Não é fácil viver num mundo onde temos que conviver com muitas coisas já postas para nós.

Entretanto vimos nos depoimentos dos artistas acima, que é possível esta busca. Basta que para isso, olhemos para nós mesmos, tomemos consciência dos nossos incômodos, da nossa coragem. Vimos agora a pouco como fizera, por exemplo, Marcel Duchamp que saiu completamente das formas usuais de expressar a arte e trouxe a tona a possibilidade de R.Mutt ir a uma loja comprar um urinol, assiná-lo e propô-lo como arte numa exposição. Um cidadão neurótico não faria isso, nem sequer poderia imaginar essa possibilidade entre outras que o enredam numa restrição existencial. Como ele não se restringiu a uma única possibilidade, tornou possível que suas idéias fossem vistas, e não se preocupou o que iam dizer. Simplesmente o fez.

No que se refere ao desenvolvimento da criatividade na clínica, podemos dizer que é lugar privilegiado, já que ali, no diálogo com o terapeuta podemos ter a possibilidade de voltar o olhar para nós mesmos, de ir buscar de um equilíbrio, de

desvelar algo que por ventura não estejamos vendo em algum momento de nossas vidas. O leitor pôde acompanhar no capítulo um as idéias da psicanálise de Sigmund Freud e também de B.F.Skinner acerca do processo criativo. Vimos que estas teorias contribuíram para a psicologia, no entanto também vimos que elas têm seus limites. Claro, todo e qualquer sistema teórico têm. Seja como for, na história da psicologia podemos conferir três grandes linhas ou forças.

A primeira como disse acima seria a Psicanálise, que teve início com Freud (1856-1939), a segunda força seria o Behaviorismo, que apesar de ter a figura de Skinner como seu principal representante, na verdade, o início deste sistema foi através da publicação do livro 'Psychology Behaviorist' por John B. Watson em 1913.

A terceira linha ou força que vou comentar aqui e que para mim teve uma contribuição fortíssima na questão do processo criativo é a chamada terceira força ou humanismo.

As duas primeiras forças tiveram seu início no início do século XX e a humanista praticamente na metade do século XX. Foi Abraham Maslow quem fundou este movimento, entretanto existem vários outros autores que contribuíram para que esta linha se desenvolvesse. Nomes como Carl Rogers, com sua terapia centrada no sujeito, Fritz-Perls, com a Gestalt-terapia, Laura Perls, Paul Goodman, Gary Yontef, dentre outros.

Conforme a interpretação de Wechsler (2002) pode-se dizer que o humanismo via a criatividade como "uma tendência do ser humano à auto-realização" (p.32). Abraham Maslow, por exemplo, enfatizava uma abertura à experiência como uma característica da criatividade auto-realizadora bem como uma tendência do ser humano para se auto-realizar.

Além disso, também tinha uma visão mais integrativa do indivíduo, chegando a observar que pessoas muito criativas e, portanto com boa saúde mental eram aquelas que tinham atingido não só uma realização pessoal, em todos os seus aspectos vivenciais, mas também via intelecto, ou seja, usavam sua criatividade, todo seu potencial para alcançar suas metas, sejam elas quais fossem.

Esta tendência era para Maslow o próprio processo criativo. Ele acreditava que todo ser humano possuía um potencial criador, e que o ser humano deveria apenas canalizá-lo de uma forma que viria através da auto-realização. Para se realizar, o ser humano criativo não deveria ter medo do desconhecido, não se

preocupar com as opiniões dos outros e também aceitar sua espontaneidade como uma condição de se libertar de certa autocrítica- excessiva. (Cf. Alencar, p.72-73)

Para ele a neurose seria fruto de uma impossibilidade do sujeito transcender, ou seja, de manifestar a criatividade através da manutenção de sua condição potencial de ser humano. Outro representante desta linha foi Carl Rogers.

De acordo com as idéias dele a fonte da criatividade poderia ser comparada à da psicoterapia, no sentido de que para se atingir a auto-realização o sujeito teria de se libertar ao máximo de suas defesas com relação ao medo diante do mundo. Assim,

“o impulso para expandir e estender existe em toda a vida orgânica, porém essa tendência fica reprimida no individuo devido as suas barreiras ou defesas psicológicas. existindo condições adequadas para liberdade de expressão, essa tendência apareceria em toda a sua potencia”. (Wechsler, 2002, p.33)

Como o leitor pode perceber, as idéias do humanismo podem ser equiparadas com os da fenomenologia de Husserl e seus desdobramentos na área da psiquiatria e até mesmo com a própria psicologia, visto que, conforme vimos neste trabalho, uma das propostas do método fenomenológico é a de descrever o fenômeno, mais do que explicá-lo. Vimos como a questão da vivência (*erlebnis*) é importante para o artista, enfim a questão de uma maior consciência por parte do criador quando se refere não só a suas idéias criativas, mas também como sua maneira de encarar o mundo.

Assim, no caso da terapia centrada na pessoa, idealizada por Rogers, podemos destacar também, que quando a pessoa vai em direção a uma condição sadia, e, portanto para este autor, se utilizando da criatividade ela tolera mais as ambigüidades, tende a confiar mais em suas percepções e sentimentos e está sempre atualizando sua rede de conhecimentos e relações, não só de si mesmo, mas do mundo, através de uma espontaneidade e de uma intuição. Está sempre em busca de algo, e o mais importante, sempre no presente.

Também a Gestalt-Terapia de Fritz Perls, voltava-se para o sujeito na perspectiva de que é fundamental para o processo terapêutico a conscientização do agora. Yontef (1998), por exemplo, se utilizava da expressão ‘que a pessoa esteja

aware, ou seja, que ela esteja constantemente vigilante com um evento que ela considera mais importante.

Através de um constante dar-se conta (*awareness*), o cliente, mediado pelo psicoterapeuta, vai tomando contato com suas ansiedades, desconfortos, incômodos desejos, seus projetos inacabados de modo a ir atualizando suas potencialidades.

Para propiciar o maior contato do cliente consigo mesmo, o psicoterapeuta se utiliza de muitos recursos, tais como técnicas psicodramáticas como, por exemplo, o monodrama em que é utilizado o falar sempre na primeira pessoa, além de outros recursos expressivos. Podemos relacionar a fenomenologia Husserliana com a gestalt uma vez que a esta também possui uma intencionalidade. Assim temos que:

“A abordagem fenomenológica é baseada em intencionalidade. Awareness é sempre awareness de algo. Existe uma correlação (“ correlação intencional”)entre o perceber e o percebido.A cisão entre sujeito e objeto é unificada entre o perceber e o percebido.A idéia de que a pessoa cria a percepção principalmente a partir de sua própria necessidade é contrária a intencionalidade.Por outro lado, não existe mundo exterior humanamente experienciado sem uma pessoa percebendo;sem o mundo, eu não saberia, sem “eu”, não existe mundo humanamente conhecido” (Yontef, 1998, p.168)

Fica clara aqui então a relação entre a fenomenologia e a gestalt, na medida em que consciência é sempre consciência de algo, ou que *Awareness* é sempre *awareness* de algo. Neste sentido, a terapia para um desenvolvimento mais sadio do ser humano é sempre viável.

Levando em consideração as vivências que o leitor pôde acompanhar nos relatos dos artistas, com suas vivências, contradições, amor pela arte, sempre existirá possibilidades para sair da condição estreitada e massiva da padronização e/ou da neurose viciante que pode fazer que qualquer um de nós se perca de nós mesmos. Basta que para isso o artista, ou qualquer ser humano, que sempre é um potencial criador, busque, seja numa tela ou numa terapia algo uma consciência de... Sempre! Porém e de preferência, de formas das mais diferentes possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor viu ao longo deste trabalho que existem muitas perspectivas de se adentrar ao mundo do processo criativo, começando pelos sistemas teórico. Vimos no capítulo uma grande diversidade de teorias e a infinidade de esforços que se somaram ao longo de toda a história da humanidade para resolver a questão de como e por que se cria. A tentativa de filósofos, como Platão de ver o processo de criação como inspiração divina, ou ainda, de toda uma época em que a criação era depositada numa crença em que o ser humano seria um louco ou um doente.

Vimos também que na época moderna, embora o criador não fosse visto mais como um doente, ele ainda não tinha uma explicação, e devemos principalmente ao pensador Kant a idéia do conceito de gênio criativo, ou seja, um ser humano dotado de saberes inatos e que por isso mesmo, já que o ser humano possuía suas próprias leis, a genialidade não poderia ser ensinada formalmente. Também pudemos acompanhar as idéias de criação a partir das teorias biológicas, como a do evolucionismo de Darwin.

Neste sentido a criatividade poderia ser uma característica ligada também à hereditariedade como um dos fatores principais. Quando entramos nas teorias psicológicas propriamente ditas, vimos que as idéias associacionistas falam de um sujeito que cria a partir de uma combinação de idéias derivadas diretamente das sensações, ou seja, o processo criativo não seria nada mais do que associar idéias derivadas de alguma experiência vivida pelo artista, a elementos novos.

Ao entrarmos nas teorias psicanalíticas, vimos que a criatividade e/ou processo criativo ocorre dentro do sujeito, ou seja, operando por processos no pensamento, de modo que ele seria de nível consciente ou inconsciente. Ressalta-se aqui, que a criação viria, por exemplo, de uma fantasia ou imaginação, recalcada no indivíduo sobretudo neurótico. Neste sentido podemos dizer que estas fantasias seriam desejos não satisfeitos, isto é, “a cada fantasia seria uma realização de um desejo e a correção de uma realidade insatisfatória” (Alencar, 2003, p. 64). Isto para Freud, já que para Jung, o processo criativo se dá no âmbito da transcendência e esta ligada a forças mais instintuais, impulsivas, espirituais e simbólicas que dizem respeito ao inconsciente coletivo.

Para B. F. Skinner, a criação seria resultado de uma formação de associação entre estímulos e respostas. Skinner vai colocar a idéia de criatividade, não numa

mente criadora, mas sim no comportamento criativo resultante da história de vida de um sujeito atrelada ao meio ambiente, de forma que esta criatividade não seria nada mais que um mero aprendizado.

Por fim, no capítulo um, acompanhamos as idéias de Guilford que propõe um modelo tridimensional para explicar a mente humana, ou seja, para ele o processo criativo se dá através de uma combinação de pelo menos 120 fatores operacionais do pensamento humano. Estas informações seriam recebidas de modo que estes componentes ou características formariam um todo necessário para realizar uma tarefa com perfeição.

Por outro lado, no capítulo dois, vimos a compreensão fenomenológica existencial do processo criativo que vai priorizar a descrição do fenômeno criativo ao invés de explicá-lo, como faz a metafísica tradicional que é causalista e que separa o sujeito do objeto.

Por isto, no capítulo três, priorizamos o caráter vivencial do processo criativo do artista, que através dos seus relatos, nos permitiu aproximarmos e adentrarmos no seu mundo de infinitas possibilidades. Assim, procuramos desfazer as múltiplas lentes interpretativas do real, colocadas pelas ciências autônomas, como por exemplo, as do psicologismo, que tenta de todas as formas compreender o processo criativo separando o sujeito do objeto, mais especificamente atribuindo tudo uma mente que pensa a partir do externo.

Assim as diferentes teorias fundidas num modo de pensar metafísico procuraram explicitar o fenômeno da criatividade de muitas maneiras, entretanto, vimos que ela é não se esgota numa possível explicação. Seria até contraditório se conseguíssemos explicitar o processo criativo, pois ele deixaria de ser criativo, já que ela se alimenta do inusitado, da surpresa e até mesmo da ruptura com o lógico-racional.

Optamos assim pela fenomenologia-existencial justamente porque ela permite um acesso compreensível ou modo de como a criatividade se deu e se dá na vivência artística. O diálogo com pintores como Matisse, Klee e Duchamp, nos permitiu ver de fato o modo peculiar de cada um criar. Vimos que este criar, no entanto envolve algumas pré-condições, como por exemplo, a de estarem abertas, disponível ao ente nas mais múltiplas possibilidades de ser.

Também vimos que no âmbito da criatividade no que se refere à atuação do psicólogo, tanto nas práticas clínicas terapêuticas como nos processos de

desenvolvimento pessoal e até mesmo como profilaxia é propiciada pelas condições estabelecidas no setting terapêutico. O estar presente, a vivência, o *awereness* é de extrema importância para o indivíduo ir à busca de uma condição sadia de modo que no diálogo entre os dois seres humanos ali presentes, existe a possibilidade de que o cliente/paciente possa direcionar um olhar atento ao presente se desprendendo de possíveis incômodos, ansiedades e medos diante do mundo e sair, portanto, da condição neurótica que corrompe, por exemplo, a criatividade e deixa o indivíduo longe de si mesmo. Burrice é fazer sempre as mesmas coisas e esperar resultados diferentes. Quem disse que não podemos criar situações para sairmos desta condição!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Eunice Soriano de (1986). *Criatividade*. 3. ed. rev. ampl. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

ARANHA, Carmen Sylvia (2008). *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ATKINSON, Rita L. et al. (1953). *Introdução à Psicologia de Hilgard*. 13. ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BECKETT, Wendy (1987). *História da pintura*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRONOWSKI, J (1983) *Arte e conhecimentos: ver, imaginar, criar*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1983.

CRITELLI, Dulce Mára (2006). *Analítica do Sentido: Uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica*. 2. ed. São Paulo: editora brasiliense, 2006.

DARTIGUES, André. [s.d]. *O que é a Fenomenologia?*. 7. ed. São Paulo: Centauro Editora, [s.d].

DE MASI, Domenico (2002). *Criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

EINSTEIN, Albert (1940). *Como vejo a ciência, a religião e o mundo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

FREUD, Sigmund (1907[1906]). *"Gradiva" de Jensen e outros Trabalhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IX. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1910). *Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros Trabalhos* In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XI. 3. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1907[1906]). *Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XX. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GILES, Thomas Ransom (1989). *História do existencialismo e da fenomenologia*. 2. reimp. São Paulo: EPU, 2003.

HAAR, Michel (1994). *A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

- JUNG, C.G. (1987). *Fundamentos de psicologia analítica*. Petrópolis, Ed.vozes, 2004.
- JUNG, C.G. (1987). *O espírito e a arte na ciência*. Petrópolis, Ed.vozes,1991.
- KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. *BRAVO*. São Paulo, n.131, p.36-44, Julho. 2008.
- KLEE, Paul (1990). *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEE, Paul (2001). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KNELLER, George Frederick (1978). *Arte e ciência da criatividade*. 15. Ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.
- KRYSTAL, Barbara (2003). *100 Artistas que mudaram a história do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LISPECTOR, Clarice (1978). *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOUREIRO, I. (1994) *A Arte no Pensamento de Freud – uma tentativa de sistematização da Estética freudiana*. Tese (Mestrado) - Psicologia Clínica. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- LOUREIRO, I. (2002). *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico* - São Paulo: Escuta: Fapesp, 2002.
- LUBART, Todd (2003). *Psicologia da Criatividade*. Porto alegre: Artmed, 2007.
- MARIAS, Julian (1941). *História da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MCLUHAN, Marshall (2003). *Os meios de comunicação como extensões do homem: (understanding media)*. 18. ed. São Paulo: Cultrix,2006.
- MATISSE. Henry (2007). *Matisse: escritos e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- MAY, Rollo (1975). *A coragem de criar*. trad. de Aulyde Soares Rodrigues.Rio de Janeiro:Nova Fronteira,1982.
- MORA, José Ferrater (1994). *Dicionário de filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira, Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2001.
- MOREIRA, Daniel Augusto (2002). *O método fenomenológico na pesquisa*. 1. reimp. da 1. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning,2004.
- PLATÃO (427 a.C.—347 a.C). *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Trad. do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

- PLISZKA, Steven R (2004). *Neurociência para o clínico de saúde mental*. Porto alegre: Artmed, 2004.
- PROENÇA, Graça (1999). *História da Arte*. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 151-170.
- READ, Herbert (1978). *O sentido da arte*. São Paulo: IBRASA, 1978.
- RILKE, Rainer Maria (2006). *Cartas a um jovem poeta*. Porto alegre: L&PM, 2007.
- RIVERA, Tânia (2002). *Arte e Psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- SAGAN, Carl (1995). *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- SKINNER, B.F (1974). *Sobre o Behaviorismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- WECHSLER, Solange Muglia (2002). *Criatividade: Descobrimdo e Encorajando*. 3. ed. Campinas: Livro Pleno, 2002.
- YONTEF, Gary M (1993). *Processo, diálogos e Awareness: Ensaio em gestalt-terapia*. São Paulo: Summus, 1998.