

Em dados momentos de nossa vida, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar de imediato relacionamentos novos e possíveis significados. Representam circunstâncias especiais, sem dúvida importantes, em que nos sentimos mais produtivos e mais criativos. Vista em sua dinâmica, porém, a criatividade não deixa de abranger o processo total de nossa vida, e tanto os momentos que consideramos necessários ou 'desnecessários' alimentam a nossa sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais.

O impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratários até a tentativas de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir.

Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções. O consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração. Retirar o consciente da criação seria mesmo inadmissível, seria retirar uma das dimensões humanas.¹

Processos intuitivos

Na verdade, porém, o ser humano não pode ser considerado em partes, só pode ser considerado como um todo integrando as suas partes. Se decerto não cabe negligenciar as várias contribuições específicas nos processos criativos, tampouco cabe atribuir função predominante seja ao

¹ Essa afirmação pode parecer redundante. Mas veja-se, nas artes plásticas, o movimento da *action-painting*, a chamada 'arte informal' a iniciar-se na década de 1950, nos E. U. A., em torno do pintor Jackson Pollock (1912-1956).

Ainda sob a influência do surrealismo europeu e descrente, talvez em consequência da segunda guerra mundial, da racionalidade no homem, esse movimento

inconsciente seja ao consciente. O ato criador, sempre ato de integração, adquire seu significado pleno só quando entendido globalmente.

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensorio e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis intuitivos do nosso ser.

Convém notar que o intuitivo não se confunde com o instintivo. São essencialmente diferentes.

Segundo os conhecimentos de hoje, o ser humano é considerado um ser 'pouco instintivo'. Concebe-se, como herança genética do homem, certas tendências instintivas, predisposições, cuja fixação e codificação se estabelecem dentro dos contextos culturais em que se desenvolve o indivíduo. É precisamente pela ausência de comportamentos rígidos instintivos que se explica a imensa flexibilidade e adaptabilidade do homem, em suas reações face a desafios sempre novos do meio ambiente natural, na aprendizagem cultural e em todas as manifestações mentais.

A intuição vem a ser *dos mais importantes modos cognitivos* do homem. Ao contrário do instinto, permite-lhe lidar com situações novas e inesperadas. Permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente.

A ação espontânea intuitiva não é um ato reflexo ante um acontecimento, embora eventualmente inclua atos reflexos. Cabe ver, nessa ação intuitiva, mais do que a reação de um organismo humano: ela é reação de uma personalidade humana; e mais do que uma reação, ela é sempre uma ação. A ação humana encerra formas comunicativas que são pessoais e ao mesmo tempo são referidas à cultura. Com isso se distingue o ato intuitivo do instintivo.

A intuição está na base dos processos de criação.

postulava o automatismo do gesto como premissa e princípio de criação. O gesto automático, involuntário, era tido como ação diretamente oriunda do inconsciente e, assim excluindo o consciente, devia garantir a autenticidade espontânea da obra. Aliás, a proposta em si é significativa: ela é impossível; é impossível excluir, voluntariamente, a vontade.

Ordenações perceptivas

O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos. Ambas, intuição e percepção, são modos de conhecimento, vias de buscar certas ordenações e certos significados. Mas, ao notar as coisas, há um modo de captar que nem sempre vem ao consciente de forma direta. Ocorre numa espécie de introspecção que ultrapassa os níveis comuns de percepção, tanto assim que o intuir pode dar-se a nível pré-consciente ou subconsciente.

Vejam, porém, primeiro alguns aspectos da percepção. Ela envolve um tipo de conhecer, que é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno, e ainda envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido. Tudo se passa ao mesmo tempo. Assim, no que se percebe, se interpreta; no que se apreende, se compreende. Essa compreensão não precisa necessariamente ocorrer de modo intelectual, mas deixa sempre um lastro dentro de nossa experiência.

Enquanto identificamos algo, algo também se esclarece para nós e em nós; algo se estrutura. Ganhamos um conhecimento ativo e de auto-cognição, uma noção que, ao identificar as coisas, ultrapassa a mera identificação. Em qualquer situação em que nos encontremos, por exemplo, haverão de surgir inúmeros dados, dos quais alguns talvez já nos sejam familiares, outros novos, alguns talvez desconexos e outros até mesmo insólitos. No entanto, de modo aparentemente misterioso, de pronto os unimos. Os dados serão vistos em conjunto, pertencentes à situação à qual também nós pertencemos. E, em conjunto, serão interligados e avaliados: os dados, as várias ligações conosco, bem como as ligações entre ligações. Serão percebidos como a trama de um evento em cuja *ordenação interior* compreendemos consistir o conteúdo da situação.

A título de ilustração, pense-se numa cena tão corriqueira como entrar numa padaria a fim de comprar uma bisnaga de pão. Já é tarde, estamos cansados e a padaria está cheia de pessoas. Quantos momentos diferentes serão captados por nós num simples relance. Momentos externos e internos, fatos e sensações, ainda integrando-se o quase-percebido e o mal-percebido. Quantos relacionamentos mentais serão feitos instantaneamente para podermos avaliar os dados existentes na situação, julgá-los em relação a nossos desejos e 'perceber', entre outras coisas, se vai ser possível atrair a atenção do vendedor e formular nosso pedido.

No conjunto de relacionamentos revela-se uma ordem significativa para nós, ela encerra a proposta para nossa ação. Esses relacionamentos mentais refletem mais do que apenas associações. Não há dúvida de que o fenômeno associativo sempre existe, porquanto em qualquer acontecimento de pronto se desencadeia em nossa mente uma série de idéias e emoções como parte integrante do nosso pensar. Contudo, o próprio ato de apreender as associações, no instante em que se dá a apreensão de um evento, também ocorre como um processo ordenado. Por isso conseguimos perceber as associações.

O que percebemos, então, é apreendido em ordenações, e como o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas.

Imagens referenciais

Desde cedo, organizam-se em nossa mente certas imagens. Essas imagens representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. Dissemos 'aparentemente natural' porque desde o início interligamos as disposições que se formam com atributos qualitativos que lhes são estendidos pelo contexto cultural.

As disposições, imagens da percepção, compõem-se, a rigor, em grande parte de valores culturais. Constituem-se em ordenações 'características' e passam a ser normativas, qualificando a maneira por que novas situações serão vivenciadas pelo indivíduo. Orientam o seu pensar e imaginar. Formam *imagens referenciais* que funcionam ao mesmo tempo como uma espécie de prisma para enfocar os fenômenos e como medida de avaliação.

Damos a seguir dois exemplos, um do Egito antigo e outro da África atual.

Em seu livro *Before Philosophy*, Henri Frankfort comenta²: "O fato central do Egito é o Nilo que corre em direção ao norte. Traz a água necessária à vida. A palavra egípcia 'ir ao norte' significa simultaneamente 'ir rio abaixo', enquanto 'ir ao sul' significa 'ir rio acima', ou seja, contra a corrente. Quando os egípcios chegaram a conhecer um outro rio, o Eufrates, que corria em direção ao sul, só podiam expressar sua

² Henri Frankfort, Mrs. Henri Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1949, p. 46.

surpresa por esse contraste, chamando o rio de 'aquela água que corre rio abaixo indo rio acima'."

Para os egípcios da época, portanto, a imagem referencial era a do Nilo. Essa imagem referenciava não só a orientação no espaço físico, mas também fenômenos que não ocorriam no Egito, a chuva, por exemplo. A chuva era tida como 'um Nilo caindo do céu em terras de estrangeiros, fazendo ondas por cima de suas montanhas e molhando seus campos e suas cidades'. *Um Nilo. Não o Nilo*. Sabia-se perfeitamente que 'o verdadeiro Nilo vinha de um mundo subterrâneo para os egípcios'.³

O segundo exemplo é retirado do "Estudo do problema de percepção pictórica em grupos não aculturados"⁴ (nesse caso, obviamente, à cultura ocidental).

Entre várias pesquisas feitas por ingleses, psicólogos educacionais, uma visava à interpretação de imagens didáticas. O tema, aqui, é uma campanha de prevenção de acidentes de trabalho. O material testado se compunha de seis cartazes coloridos, executados dentro de várias técnicas de representação (cenários simples, múltiplas, séries, historinhas, etc.). Os cartazes foram apresentados a 250 operários negros, na África do Sul, procedentes de áreas rurais e urbanas. Em termos de escolaridade, havia desde analfabetos até os que tinham terminado os estudos de ginásio.

Citamos dois trechos do relatório da pesquisa,⁵ que além de interessante é engraçado:

Na última subcena, numa sequência de comportamentos assinalados como 'corretos', um operário é representado recebendo seu salário com uma das mãos. Para o operário negro na África do Sul, esse gesto tem conotações opostas. É costume receber coisas com as duas mãos, e dar com uma mão. Assim, a moral da história foi obscurecida por um lapso acidental, já que, no cartaz, o receptor do salário era visto, não como recebendo uma recompensa pelo trabalho bem feito, mas, ao contrário, como doador de dinheiro.

O sexto cartaz mostrava o perigo de ficar embaixo de um guindaste de porto, carregado. O artista desenhou um caixote dentro de

³ *Op. cit.*, p. 46.

⁴ D. R. Price-Williams, ed., *Cross-Cultural Studies*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1969. W. Hudson — *The Study of Pictorial Perception among Unacculturated Groups*.

⁵ *Op. cit.*, p. 149-150.

uma rede de quatro cordas, com uma das cordas já rompida. Debaixo se encontrava a figura de um operário, com os braços levantados, e petrificado de horror ao ver, presumivelmente, que o caixote cairia em cima dele. A parte inferior do operário não era mostrada. Ademais, o artista contornou o cartaz com uma larga margem oval, em vermelho, e iluminou partes do rosto do operário com um marrom avermelhado. Isso foi infeliz. Em primeiro lugar, o caixote não era visto caindo. Três cordas ainda o mantinham claramente em seu lugar. Portanto, o perigo deveria encontrar-se em outra parte. A cor vermelha tem valor simbólico para o negro na África do Sul. Em quantidades grandes, significa fogo. Em quantidades menores, significa sangue. No caso do cartaz, o vermelho era interpretado como fogo, e o operário como encontrando-se no meio de um terrível holocausto. Ainda essa interpretação seria reforçada pela cor de seu rosto. Mas o fator decisivo nisso era o fato de que não se via a parte inferior do seu corpo. Obviamente, já tinha sido consumida pelas chamas.

Essas interpretações não se devem à mera ignorância. Devem-se ao fato de a imagem dos cartazes, tanto nas situações representadas como na maneira de representá-las, não se identificar com imagens referenciais que fossem vigentes para o negro sul-africano. Suas imagens referenciais estabelecem outras conotações para determinados gestos, para cores, até mesmo para as situações em si. Envolvem também outro tipo de raciocínio. Outro esquema de valores.

As imagens referenciais não são herdadas.⁶ Não são estereótipos de percepção, não são conceitos. Formam-se, basicamente, de modo intuitivo. Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência e como 'disposição característica' dos fenômenos, isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural. Naturalmente, isso não significa que, embora funcionando como visão referencial, ela se cristaliza logo a ponto de não poder ser subsequentemente elaborada; dependerá do indivíduo e dependerá de como a cultura formula suas normas e suas aspirações. É bem provável que, num contexto cultural que fosse predominantemente mágico, as elaborações subsequentes reiterassem aspectos mágicos, ao passo que no contexto de uma sociedade moderna industrial se formassem novos aspectos racionalizados.

⁶ Não nos estamos referindo às imagens 'primordiais', os arquétipos no inconsciente coletivo, que ocupam uma posição central no pensamento de C. G. Jung.

Mesmo assim, um indivíduo, cuja estrutura de personalidade seja a de um intelectual, possivelmente tenderia, em todas as culturas, a racionalizar o enfoque de sua experiência acima do comum a outros indivíduos menos intelectualizados.

Como parâmetro, as imagens referenciais se formam, em cada um de nós, já impregnadas de valores. Por isso, um psicólogo inglês, trabalhando na África, conhecendo seus costumes e a maneira de pensar, conhecendo também as imagens referenciais e compreendendo o porquê das interpretações africanas, ainda assim o compreenderia em termos racionais. Para ele, as imagens referenciais africanas não representariam uma linguagem afetiva, e sim uma linguagem intelectualmente adquirida. Seria difícil interiorizá-la a ponto de espontaneamente estruturar os próprios enfoques de vida e as íntimas valorizações.

As imagens referenciais são, portanto, ordenações internalizadas. Intuitivamente, estruturamos em nós uma imagem referencial dos estados de ânimo. Não precisamos dar-nos o trabalho de especificar todos os dados que entram nessas complexas manifestações. Quando, por exemplo, encontramos alguém e percebemos que está alegre, sabemos perfeitamente como referir os vários detalhes de seu comportamento. Em nossa mente, já existe uma 'imagem' da alegria.⁷

A qualquer objeto também corresponde uma imagem referencial estruturada em nós, que abrange todo um contexto de qualificações. Assim, quando pensamos em 'mesa', já a pensamos em termos de uma determinada configuração, um tampo quadrado ou retangular ou redondo e com quatro pés, o próprio objeto dentro de um dado ambiente e com dadas valorizações do meio cultural, de utilidade doméstica, padrões funcionais e de conforto, de materiais usados, do sentido estético, etc. Quando vemos uma mesa, espontaneamente comparamos a mesa, objeto-real, à mesa internalizada, imagem-referencial.

Constância de imagens

A imagem referencial liga-se a um fenômeno de percepção que ainda é pouco elucidado, mas cuja importância é indiscutível, tanto para as ordenações que fazemos, como para o sentido que as formas têm para nós. Trata-se do fenômeno da constância.

Ainda ao nível da transmissão de estímulos, existem em nós, aparentemente, mecanismos de ajuste que de certo modo 'alteram' os dados externos.

⁷ Aqui apenas renovamos a ressalva de que a comunicação deve referir-se a um contexto cultural comum para validar os referenciais.

Citamos:⁸ "O olho como órgão receptor pode ser comparado a uma câmara fotográfica. Essa analogia se desfaz imediatamente quando analisamos o processo global de visão. A diferença maior é a do fenômeno da CONSTÂNCIA. Numa película, assim como também na retina, os objetos se registram de acordo com o ângulo em que aparecem no campo visual. Então, um objeto do dobro de seu tamanho normal a uma distância dupla, não se registraria diferente do mesmo objeto em tamanho normal e localizado no primeiro plano. Um homem que avança para nós se transformaria de um anão em um gigante. Nada disso, porém, acontece."

Ilustramos com uma fotografia. Veja-se na fotografia como o chapéu no primeiro plano parece desproporcionalmente grande. Equivaleria esta à imagem percebida por nós caso nossa imagem mental se identificasse apenas com o registro na retina. Mas, de fato, não vemos assim. Mesmo focalizando alguém bem à nossa frente e com a mão quase a nos tocar (uma criança brincando e pulando no colo), continuamos a ver a pessoa em tamanho normal, o braço e a mão dentro das proporções naturais do corpo e ainda integrados perfeitamente dentro da escala do espaço ambiental.

A todo instante, nossa visão deve perfazer cálculos e cálculos complicadíssimos. Não é só uma questão de nossos olhos possuírem lentes móveis e instantaneamente ajustáveis, com as quais nenhum sistema de lentes mecânicas se compara. O fato é que, embora pelo fenômeno da constância em nossa vista se nivelem inúmeras diferenciações, somos capazes de discernir essas diferenciações junto com o nivelamento. Fazemos ambas as operações ao mesmo tempo. Olhando, de um modo geral não nos enganamos a respeito do homem que em nosso campo visual avança e, por outro, igualmente distinguimos entre um anão que porventura se encontre a um plano próximo e uma pessoa de altura normal a certa distância.

Se a imagem visual é difícil de alcançar em sua complexidade como fato físico, mais ainda o é a imagem como um fato mental. Em realidade, porém, nenhuma imagem é, para nós, inteiramente fato físico. Ao apreender qualquer tipo de estímulo, já o apreendemos configurando, isto é, já o apreendemos dentro de ordenações que se estabelecem no próprio ato de apreender. Vivenciamos na percepção um processo orientador e orientado. A partir dos diversos fatores que interagem na percepção e mutuamente se influenciam — a imagem referencial, a constância de

⁸ Dr. Peter R. Hofstätter, *Psychologie*, Fischer-Bücherei, Frankfurt, 1960, p. 141.



Ilustração VI
HOMEM COM CHAPÉU

imagem com os nivelamentos e as simultâneas diferenciações — não somente cada imagem visual surge de início imbuída de significados, como também surge imbuída de valorações.

O fato de valorações acompanharem toda forma que percebemos e toda forma que criamos, é, na verdade, um fato inevitável. Ainda que talvez não a conscientizemos, representa uma atitude elementar de avaliação que está presente em cada instante de nossa vida. A essa atitude elementar se prende, por exemplo, o problema, no século passado, de, ao ver a obra dos pintores impressionistas, o público ter-se chocado tão fortemente. No entanto, o que haveria de tão chocante?

A pintura impressionista funda sua pesquisa numa atitude que é basicamente fenomenológica, isto é, indaga a essência do ser em termos de fenômenos percebidos. O fenômeno, no caso, era a atmosfera luminosa. A realidade desse fenômeno devia ser transcrita do modo mais fiel, mais direto e mais objetivo. Observando minuciosamente os reflexos da luminosidade que ocorriam nas superfícies e nas tessituras dos objetos, os pintores traduziram os reflexos ópticos em pequeninas manchas de cores vivas.

Havia, também, uma racionalização e uma proposta em torno desse procedimento. Procurava-se decompor o ato de percepção em estágios preliminares, destilar, desse ato de simultânea apreensão-compreensão, os ingredientes 'puramente sensoriais', as 'sensações', os próprios estímulos da visão. Com isso, os artistas se propunham alcançar níveis mais elementares da experiência humana. Quando pintavam em seus quadros a cor de um rosto, usavam múltiplos tons de azul, amarelos, verdes, vermelhos, laranja, roxo. Entretanto, embora os tons fossem observados no modelo, e provavelmente muito bem observados, não era possível ligá-los à imagem referencial da pele humana nem decorriam do nivelamento de dados que se dá na constância da percepção. Daí a perplexidade do público e dos críticos. Ressentiram-se da quebra de um referencial comum e culturalmente estabelecido como se fosse a quebra de um esquema de valores — o que, aliás, foi. Nesse ressentimento encontramos o motivo da atitude agressiva do público em relação aos artistas, a perda pesando mais, na época, do que os ganhos, as cores brilhantes e luminosas, tão luminosas quanto a própria luminosidade atmosférica. O rompimento de uma valoração cultural foi a razão principal de tamanha hostilidade, pois, quanto ao teor expressivo das obras impressionistas, este jamais é violento ou agressivo, nem mesmo crítico, é um teor invariavelmente lírico.

O que nos importa mostrar no Impressionismo, para o nosso trabalho aqui, é sua preocupação com o modo de perceber. Constituiu-se numa espécie de programa cientificista peculiar ao clima mental do século passado. Os artistas se propunham a objetividade de uma observação

rigorosa (também no Pontilhismo, com Seurat, Signac, etc.). No fundo, porém, não deixavam de participar das tendências românticas da época, tanto por imaginar algum tipo de objetividade não-valorativa, como pela noção de qualidades 'mais autênticas' a serem identificadas com níveis de experiência considerados mais elementares. Evidentemente, resta saber se de fato dá-se a decomposição da percepção em níveis anteriores e se tais níveis seriam mais elementares. Se é de todo possível ao ser humano decompor a percepção. A percepção constitui uma síntese. Como veremos mais adiante, o processo de síntese vai de uma integração para outra integração. Não retrocede no tempo.

Sem dúvida, porém, o Impressionismo criou um novo tipo de codificação. Nova imagem referencial com valorações novas, uma maneira de ver as coisas que agora, para a maioria das pessoas, já se tornou inteiramente familiar.

Seletividade

Num primeiro relance feito ao redor de nós, recebemos um informe sobre o verossímil das coisas. Antes dos detalhes, vem-nos a visão de um contexto geral, isto é, de um conjunto de possibilidades que supomos e em seguida verificamos. Como um processo sempre ativo, de interação com o ambiente, perceber é, de certo modo, ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber. Buscando as coisas e relacionando-as, procuramos vê-las orientadas em um máximo grau de coerência interna, pois que nessa coerência elas podem ser referidas por nós, podem ser vividas e tornar-se significativas.

Reencontramos aqui o princípio da seletividade interior. A seletividade opera, dinamicamente, em tudo o que nos afeta. Entre outros, ela prevalece também no caso da constância da percepção bem como nas imagens referenciais. É fácil ver que do nivelamento dos dados reais para dados 'constantes' resulta uma aproximação ao que em nós já está codificado como imagem referencial, ou se reforça o que se estiver codificando. Integrando-se às imagens referenciais, os fenômenos novos podem surgir para nós em contextos já parcialmente assimilados e já encaminhando-se a eventuais significados; por mais inesperados que sejam esses fenômenos, eles nunca seriam desligados. É importante que assim aconteça. Encontrássemos aspectos sempre insólitos ao redor de nós, aspectos não-relacionados ou não-relacionáveis em contextos, a todo momento estaríamos inundados de informações estranhas. Estaríamos perdidos diante de eventos que se sucedem e que seriam irreconhecíveis na vasta complexidade de seus detalhes incidentais. Seriam, para nós, eventos deveras incontroláveis.

Relacionados os dados, as coerências e os significados que encontramos, são coerências e significados seletivos. Foram elaborados a partir daquilo que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Com efeito, a seletividade representa um processo de economia, pois a nossa tendência é inteirar-nos daquilo que nos seria *suficiente* para resolver uma situação ou tarefa em que estejamos interessados. Resolvê-la e torná-la significativa para nós. O resto dos eventos 'foge' à nossa atenção.

Nessa busca de coerências e significados, a nossa seletividade também pode enganar-nos (embora, no fundo, nenhum engano seja aleatório). Partindo de um referencial anterior em si relativo, vivemos a percepção dos fenômenos de modo igualmente relativo, tanto assim que em determinados momentos de ambigüidade no ambiente ou dentro de nós, talvez fiquemos em dúvida de como avaliar a situação, como interpretá-la.⁹ Contudo, devemos sempre ter em mente que nem os nossos sentidos nem as operações da percepção se organizaram em função de momentos especiais, e sim para permitir-nos lidar com os acontecimentos comuns e essencialmente identificáveis, que perfazem o contexto diário de nossa vida. É deles que extraímos os significados.

Portanto, se procuramos compreender as coisas a fim de poder controlá-las, nós as procuramos do modo mais direto e simples, e na maior coerência, porque nessa simplicidade e coerência elas fazem sentido para nós. A criatividade se vincula, sem dúvida, à nossa capacidade de seletivamente intuir a coerência dos fenômenos e de conseguir formular, sobre aquelas coerências, situações que em si sejam novamente coerentes.

Insight

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir.

Em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós. Igualmente em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento,

⁹ Também nas situações ambíguas intencionais: nos laboratórios de pesquisas, nas famosas imagens reversíveis, nas vistas ilusórias construídas para testes, nos *puzzles*.

e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação.¹⁰ É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem. Parte-se, no fundo, de uma ordem já existente para se encontrar outra ordem semelhante, uma vez que se indaga sobre os acontecimentos segundo um prisma interior, uma atitude, por mais aberta que seja, já orientada e, portanto, orientadora. Nessas ordenações, certos aspectos são intuitivamente incluídos como 'relevantes', enquanto outros são excluídos como 'irrelevantes'. Selecionados pela importância que têm para nós, os aspectos são configurados em uma forma. Nela adquirirão um sentido talvez inteiramente novo.

As conclusões muitas vezes nos surpreendem como um resultado original. O seu sentido novo pode até mesmo ser inesperado e, no entanto, formula uma visão de certo modo pressentida. Confirma essa visão. Sentimos que a ordenação concreta a que chegamos abrange a razão de ser da situação, abrange toda sua lógica íntima, o verdadeiro sentido. É o *insight*, a visão intuitiva. Sabemos de repente, temos inteira certeza, que desde o início era esse o seu significado.

É verdade que até agora os processos intuitivos se mostraram inabordáveis por investigações racionais e fogem mesmo à auto-análise. Surgindo de modo espontâneo das profundezas do ser, não é possível explicar o como e porquê do caminho.¹¹ Trata-se, contudo, de processos dos mais complexos estruturados dentro do ser humano, pois no *insight* estruturam-se todas as possibilidades que um indivíduo tenha de pensar e sentir, integrando-se noções atuais com anteriores e projetando-se em conhecimentos novos, imbuída a experiência de toda carga afetiva possível à personalidade do indivíduo. E não há como não ver o caráter dinâmico e criativo do *insight*; o conhecimento é novo, a maneira de conhecer renovando-se dentro do próprio ato de conhecer, também renovado.

O conhecimento intuitivo imediato repercute em nós como um *re-conhecimento imediato*. As memórias de situações anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez se transformam em conteúdos referenciais. Sempre nos reencontramos e nos reconhecemos.

¹⁰ Naturalmente, a seletividade se estende tanto a fatores sensoriais como a não-sensoriais.

¹¹ Aparentemente, mesmo em descobertas científicas a intuição precede a indução, no sentido de um alvo alcançável, embora o caminho ainda seja ignorado. Nas ciências, é verdade, o caminho pode ser repetido e verificado.

O momento da visão intuitiva é um momento de inteira cognição que se faz presente. Internalizamos de pronto, em um momento súbito, instantâneo mesmo, todos os ângulos de relevância e de coerência de um fenômeno. Nesse momento apreendemos-ordenamos-reestruturamos-interpretamos a um tempo só. É um recurso de que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, inconscientes. Embora não sejam visíveis nem racionalizáveis os níveis intuitivos, bem sabemos de sua ação integradora. Em situações difíceis de nossa vida pode dar-se em nós esse tipo de reestruturação de dados, produzindo nova medida de ordem e permitindo-nos novamente compreender e controlar a situação.

Intuição, forma

A intuição caracteriza todos os processos criativos. Ao ordenar, intuimos. As opções, as comparações, as avaliações, as decisões, nós as intuimos. Intuímos as visões de coerência.

Intuindo, usamos um modo não-verbal, não-conceitual. Já abordamos esse assunto no primeiro capítulo. Se aqui tornamos a mencioná-lo, constatando que a intuição não é verbal, é porque queremos pôr em evidência o seu caráter formal. Os processos intuitivos se identificam com a forma, ou, ainda, os processos criadores são essencialmente processos formativos, processos configuradores. Ainda que se configurem palavras ou pensamentos, é preciso distinguir entre os componentes do processo e o processo em si; os componentes podem ser de ordem verbal ou conceitual, mas o processo criativo intuitivo é sempre de ordem formal.

Esse aspecto merece destaque especial. Quando lidamos com um conceito, lidamos com uma ordenação de pensamentos ou de noções. Ou seja, determinadas noções foram interligadas de uma maneira determinada; coordenadas nessa maneira específica formam o conceito. Logo, a partir de uma ordem interior, qualquer conceito também representa uma configuração, ainda que seus componentes sejam abstratos. Qualquer conceito é, portanto, uma forma face à sua estrutura. De fato, observe-se que, enquanto estrutura¹² (não no conteúdo específico dos pensamentos, mas no modo de se organizarem e encadear os pensamentos), o conceito é referido ao nosso sensorio e é também interpretado por nós em termos sensoriais: em termos de coordenação de partes, de proporções,

¹² Veja-se novamente o depoimento de Einstein, no capítulo 2.

de desenvolvimento interior, de equilíbrio e de totalidades. Nesse sentido, o conceito é uma forma. Mas, se o conceito também é forma, a recíproca não é verdadeira. A forma nunca é um conceito. A forma se caracteriza por sua natureza sensorial. Enquanto forma, e ordenação que ela constitui, ela não pode ser abstraída, reduzida, traduzida, transposta ou desvinculada de seu específico caráter material sem de imediato perder a essência do ser.

Daí tiramos uma conclusão que diz respeito aos conteúdos expressivos da ação criativa. Os processos intuitivos ocorrem de modo não-conceitual, são processos de forma. Quando se intui, intui-se uma forma expressiva, isto é, não se trata de definir um fenômeno por meio de noções intelectuais (mesmo quando se trata de matérias abstratas, de pensamentos ou palavras). A ação, abrangendo o intelectual, é mais ampla. Ao intuir, procura-se alcançar um novo modo de ser essencial do fenômeno, através de estruturas que se configuram dentro da materialidade específica desse fenômeno. (Portanto, os componentes podem ser conceituais ou sensoriais.) Nesse preciso sentido, a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão.

Formar, fazer

Intuindo, procura-se estabelecer relacionamentos significativos — significativos para uma matéria e para nós. Seja qual for a área de atuação, a criatividade se elabora em nossa capacidade de selecionar, relacionar e integrar os dados do mundo externo e interno, de transformá-los com o propósito de encaminhá-los para um sentido mais completo. Dentro de nossas possibilidades procuramos alcançar a forma mais ampla e mais precisa, a mais expressiva. Ao transformarmos as matérias, agimos, fazemos. São experiências existenciais — processos de criação — que nos envolvem na globalidade, em nosso ser sensível, no ser pensante, no ser atuante. *Formar é mesmo fazer.* É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre *é preciso fazer.* Enquanto o fazer existe apenas numa intenção, ele ainda não se tornou forma. Nada poderia ser dito a respeito de conteúdos significativos nem mesmo sobre a proposta real. Sem a configuração dos meios não se realiza o conteúdo significativo.

Essa problemática não é afastada da realidade social em que vivemos nem suas implicações seriam sem importância. Como ilustração, veja-se uma corrente no campo da arte contemporânea, a chamada 'arte conceitual'. Na arte conceitual não existe o fazer concreto, não existe a forma dada a uma matéria, por serem considerados 'supérfluos' à obra. A obra

ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento.

Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando. Contudo, jamais seu caminhar será aleatório. Cada um parte de dados reais; apenas, o caminho há de lhe ensinar como os poderá colocar e com eles irá lidar.

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver.

Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.

IV — RELACIONAMENTOS: FORMA E CONFIGURAÇÃO

Nas primeiras semanas de vida, quando o bebê recém-nascido passa dormindo a maior parte dos dias e das noites, está desde então ordenando certas sensações, estruturando-as em experiências. Naquelas ordenações se fundamentarão outras.

O bebê não está consciente de si. Todavia, já nasceu com um potencial de consciência. Pode sua consciência estar se organizando e se complexificando gradualmente, mas, ao organizar-se, *já funciona*. Os limites entre a formação da consciência e o seu exercício são muito frágeis, intangíveis mesmo. Trata-se, antes, de uma seqüência ininterrupta no tempo, de diferenciações e alterações que surgem. É um processo que está intimamente misturado com a própria consciência, pois esta se realiza na medida em que a conscientização também se realiza.

O bebê chora e esperneia. Ainda e por algum tempo será esse seu único modo de se expressar. Tem fome. Está molhado. Está com cólicas. Está com frio. A cada instante que passa, as sensações de desconforto aumentam. Não é possível dizer em que níveis o bebê sente os vários dados internos e externos que para ele indistintamente ocorrem, se unem, se pertencem e o atormentam, mas devem no conjunto representar uma situação determinada na experiência do bebê. E, sem dúvida, o bebê a vive como um todo e em toda sua aflição e angústia.

Eventualmente alguém chega, aproxima-se do bebê, levanta-o, segura-o, troca-lhe a fralda, dá-lhe de mamar. A situação se modifica e se recompõe em outra situação. Outros dados surgiram: movimentos, cheiros, sons, tatos, calor e luz. O desconforto cedeu a uma sensação de alívio, de satisfação e de aconchego. Assim como o conteúdo da situação anterior, também o novo conteúdo será vivido pelo bebê e não só o conteúdo da situação em si. Aos poucos, e sempre mais, certas seqüências vão ser captadas e se constituirão em regularidades que transformam um evento em outro. Certas coisas serão condicionadas, o choro, o colo, a atenção da mãe. Percebendo que foi para o colo quando estava molhado e chorou, o bebê começa a sentir que, chorando, pode ir para o colo. Numa próxima vez talvez chore, não porque esteja molhado mas porque queira ir para o colo. Ele aprende que as coisas podem ser solicitadas pelo seu comportamento.

se realizaria e se esgotaria como proposta já ao ser concebida. Às vezes, os artistas apresentam a idéia por meio de uma programação através de diagramas ou fotografias, mas não só a programação é optativa, e, portanto, dispensável, como também ela nada tem a ver com a materialidade específica da ação.

Na colocação teórica e prática da arte conceitual, de considerar desnecessário configurar uma matéria, refletem-se avaliações do relacionamento **HOMEM x TRABALHO**. Assim como todo tipo de comportamento, também essa colocação de considerar desnecessário agir e fazer, e dar forma adequada ao fazer, deve ser vista no que tem de expressivo. Não é apenas a ação artística que na visão da arte conceitual seria superflua; a ação humana, como ação, é exonerada de sentido. Consequentemente, o que resta ao homem é ter intenções, vontades, idéias — não sendo necessário executá-las. Esvazia-se o homem existencialmente. E também se o aliena do seu poder, considerado dispensável e insignificante, de participar, através do trabalho como experiência vital, direta e ativamente das transformações sociais e culturais e da natureza da vida em geral. (Nota-se que, na arte conceitual, não há a mais leve atitude de crítica social a respeito da 'impossibilidade de ação'. A impossibilidade é tranqüilamente assumida e é elevada ao nível de uma pesquisa pura.)

Elaboração

No trabalho, o homem intui. Age, transforma, configura, intuindo. O caminho em toda tarefa será novo e necessariamente diferente. Ao criar, ao receber sugestões da matéria¹³ que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê diante de encruzilhadas. A todo instante, ele terá que se perguntar: sim ou não, falta algo, siga, pare... Isso ele deduz, e pesa-lhe a validade, eventualmente a partir de noções intelectuais, conhecimentos que já incorporou, contextos familiares à sua mente. Mas, sobretudo, ele decidirá baseando-se numa empatia com a matéria em vias de articulação. Procurando conhecer a especificidade do material, procurará também, nas configurações possíveis, alguma que ele sinta como mais significativa em determinado estado de coordenação, de acordo com seu próprio senso de ordenação interior e o próprio equilíbrio. Será uma busca que não se esgota na

¹³ Usamos aqui uma metáfora. Lembramos que nos termos 'matéria' e 'materialidade' nos referimos a todas as áreas de comunicação ao nosso alcance. Assim nunca se excluem das atividades formadoras do homem as áreas psíquicas e espirituais. Também são matérias do fazer humano.

palavra, por mais lúcida que seja, pois é uma busca que integra formas de ser.

Essa mesma busca, o indivíduo não sabe quanto poderá durar nem exatamente aonde ela o levará. Conquanto exista uma predeterminação interior que o impulsiona e também o orienta, algo que, ao iniciar o trabalho, o indivíduo mais ou menos pressupõe e imagina, há ainda, e sempre, uma enorme distância entre aquilo que se imagina e os fatos concretos que o trabalho apresenta. A todo momento e na medida que modificam a matéria, esses fatos também se modificam, até fisicamente.

Todo processo de criação compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho, que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. Como obra, ainda não existe. Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios e interpretações.

A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade. As opções se propõem quase que em termos de princípios, de 'certo ou errado' e, no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si.

Quem, no entanto, haveria de definir o certo ou o errado? Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porquê de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos (é claro que não há necessidade de fazê-lo, pois na obra o artista se define inteiramente). Propondo, optando, prosseguindo, ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola. Esta lhe diz: vá adiante, revise, ajunte, tire, acentue, diminua, interrompa! São ordens que, ao recebê-las, o artista sente como imperativas, às quais deve irrestrita obediência, tão absolutamente essenciais se revelam ao seu próprio ser.¹⁴ Trabalhando, ele continuará até um dado momento em que a bússola interna possa indicar-lhe: pare, as alternativas se abrevia-

¹⁴ *Beethoven* comenta a respeito de suas sinfonias: "Tenho medo de iniciar essas grandes obras — uma vez dentro do trabalho, não há como fugir." J. W. N. Sullivan, *Beethoven: His Spiritual Development*, Vintage Books, Random House, New York, 1952, p. 102.

ram, as coisas não são possíveis apenas; ao contrário, tornaram-se necessárias.¹⁵

É o momento final do trabalho. Somente a própria pessoa pode estabelecê-lo para si, momento crítico este onde o indivíduo sente ter logrado aproximar-se de uma resolução inequívoca, sem reduções e sem redundâncias. A resolução refletirá em tudo seu equilíbrio interno pois a bússola não era senão ele mesmo.¹⁶ É um momento de entendimento de si. No processo de trabalho, entre a abertura e o fechamento da obra, o indivíduo se determinou e veio a reconhecer-se. E, se o caminho muitas vezes foi acompanhado de ansiedades, de impaciências e de conflitos interiores que pareciam nunca mais querer resolver-se, vivenciar esse momento de determinação é viver um momento de profunda felicidade.

Inspiração

Talvez seja esse momento final o momento da inspiração. É sem dúvida um momento sumamente decisivo e criativo — o desfecho do fazer. Nascido do trabalho, das tentativas que o precederam, das lutas e dos anseios íntimos, o final é indissolúvel dos momentos anteriores porque consequência necessária. Momento inspirado, mostra-nos o quanto os momentos anteriores também foram inspirados; talvez até mesmo certos erros no trabalho foram inspirados. Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma

¹⁵ No trabalho não-artístico, os vários momentos podem ser vistos dentro de um quadro metodológico específico, seguindo as etapas uma ordem mais conhecida. Há todo o acervo cultural de informações, de conhecimentos e métodos que o pesquisador científico, por exemplo, usará de modo menos pessoal do que o artista. Todavia, na avaliação das diversas fases do trabalho, dos resultados, de eventuais necessidades que surjam para reformular certas partes e, principalmente, na avaliação das hipóteses do trabalho, o cientista procederá em caminhos análogos aos do artista. Ambos estão configurando, ambos estão criando essencialmente através de sua intuição.

¹⁶ Há uma ressalva a fazer: o momento 'final' talvez seja colocado como muito determinado. Não precisa ser sempre assim. Na prática, mesmo sentindo que o trabalho esteja concluído porquanto não haveria outro modo de concluí-lo, encerrando-se por uma necessidade interior, ainda podem perdurar perguntas. O problema às vezes não se esgota numa só obra. Há certos ângulos que propõem outras opções e implicam às vezes o empreendimento de nova obra, eventualmente com outras respostas. Por isso, o processo de criação nunca se esgota; permanece um processo aberto.

elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente.¹⁷

Ocorrem momentos em nossa vida, momentos conscientes, pré-conscientes, inconscientes, de grande intensidade emocional. Eles podem induzir em nós novas forças, estimular todo nosso ser, trazer novas idéias, reorientar-nos na vida. Podem oferecer propostas de trabalho, hipóteses de ordenação. Mas igual a outras, também essas idéias, propostas, hipóteses teriam que passar por um processo de elaboração subsequente a fim de evidenciarem sua validade. Talvez tenham sido idéias inspiradas, e talvez não.

É possível, porém, que o próprio conceito de uma inspiração seja equivocado, e dispensável. Se partimos de uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigida para um fazer específico, essa sensibilidade se basta. Podemos entender todo fazer do homem como sendo inspirado se o qualificamos pelo potencial criador natural, pela inata capacidade de formar e intuir, por sua espontânea compreensão das coisas. O ser sensível é como um espelho d'água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes.

Tensão psíquica

Aqui voltamos ao problema da tensão psíquica. Em qualquer campo de criação, o indivíduo teria que ser capaz de sustentar um estado de

¹⁷ Não podemos resistir à tentação de citar João Cabral de Melo Neto: "É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro. Estes poetas jamais encaram o trabalho de criação como um mal irremediável, a ser reduzido ao mínimo, a fim de que a experiência a ser aprisionada não fuja ou se evapore. O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte de criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas. Quanto à experiência, ela não se traduz neles, imediatamente em poema. Não há por isso o perigo de que fuja. Eles não são jamais os possesores de uma experiência. Jamais criam debaixo da experiência imediata. Eles a reservam, junto com sua experiência geral da realidade, para um momento qualquer em que talvez tenham de empregá-la. Não será de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente. Também o trabalho nesses poetas jamais é ocasional ou repousa sobre a riqueza de momentos melhores. Seu trabalho é a soma de todos os seus momentos, melhores e piores."

Trecho da conferência pronunciada por João Cabral de Melo Neto, na Biblioteca de São Paulo, em 13-11-1952, num curso de poética promovido pelo Clube de Poesia do Brasil.

Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1976, p. 331-332.

tensão, de concentração espiritual e emocional, de conscientização de si, de um longo esforço de produção, por semanas, meses, anos, pelo tempo que possa durar um trabalho. Durante esse tempo, nos diferentes planos do viver, talvez no trabalho profissional também, não de ocorrer os incidentes mais variados, sucessos, fracassos, alegrias, tristezas, amor, nascimentos, mortes. Produzirão emoções e pensamentos diversos, possivelmente até contraditórios. Poderão afetar o indivíduo no cotidiano da vida ou até atingi-lo em regiões íntimas do viver, nas aspirações e em sua identidade mesmo. Continuando a trabalhar, o indivíduo recolhe esses múltiplos momentos e os transforma em conteúdos psíquicos, nos conteúdos de sua experiência de vida. Eles talvez venham a ser reconhecíveis em certos detalhes da obra criada, ou talvez se tornem irreconhecíveis, transpostos e absorvidos que foram pela proposta essencial do trabalho.

O que queremos mostrar é que a criação deriva de uma atitude básica da pessoa. Não se trata de momentos singulares, 'momentos de inspiração', nem fora nem dentro do trabalho. Mesmo quando o interesse imediato centra no problema da expressão de uma experiência subjetiva emotiva, ainda se trata da atitude básica da pessoa. A maior importância, por isso, deve ser dada à qualidade do engajamento interior do indivíduo e à sua capacidade renovadora, isto é, à sua capacidade de se concentrar e de ao retomar o trabalho poder retomar o estado inicial da criação, *alcançar e manter a atenção nesse nível profundo de sensibilização*. É o que conta. Significa reencontrar a tensão dinâmica da intencionalidade, motriz do fazer. O indivíduo não precisa 'buscar inspirações'. Ele se apóia em sua capacidade de *intuir nas profundezas de concentração em que elabora o seu trabalho*.

A capacidade de intuir espontaneamente e ao mesmo tempo sustentar a tensão psíquica em níveis mais profundos, será determinante para a criação. Seja na área artística ou científica ou tecnológica. Seja em qualquer atividade do homem, é a tensão renovada que renova o impulso criador.¹⁸

¹⁸ O que distingue a arte dos adultos, da arte infantil e também da arte ingênua, são justamente os níveis possíveis de tensão psíquica e de concentração.

NAS CRIANÇAS, a expressão artística equivale a um experimento direto. Conquanto ocorra na área do sensível, o fazer não se coloca para a criança num plano diferente de qualquer outra experiência de vida — apenas é feita com materiais que por nós são considerados 'artísticos'. Assim, a tensão psíquica correspondente à experiência, a criança a extravasa no momento da ação.

Não há uma atenção seletiva, no sentido de procurar reconhecer aspectos do trabalho realizado e de resguardá-los, conscientemente, para o futuro. Pelo menos, essa atenção não existe no fazer direto. Mais tarde, é evidente, o efeito seletivo se fará sentir. Tampouco há a continuidade da concentração anterior como carga a

Caminhos

Ao retomar a obra em vias de ser criada e, no ato, recuperar todo um clima afetivo e mental, de tensão dirigida, o indivíduo exerce sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, sua estrutura íntima sensível, será o próprio indivíduo a determinar as possibilidades e as formas em que efetua a retomada do trabalho. Será ele, dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino.

Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções — embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo,

ser transferida para determinados momentos futuros. Os momentos se sucedem para a criança. Novos momentos virão a substituir os que passaram e conterão em solicitações novas um potencial novo de tensão e ação.

NA ARTE INGÊNUA também existe a problemática de tensão.

(Aliás, a arte ingênua é 'ingênua' em nosso contexto cultural. Suas manifestações artísticas não devem ser confundidas com as da *arte primitiva*, isto é, com a arte de sociedades cuja estrutura social é menos complexa, historicamente, do que a nossa. *A arte primitiva nunca é ingênua*. Ao contrário, ela reúne todos os dados que em um determinado contexto social são possíveis serem detidos pelo indivíduo adulto.)

Na arte ingênua manifesta-se um desnível de crescimento para a emotividade adulta, e também um desnível na elaboração intelectual dos dados culturais. Os trabalhos ingênuos parecem estacionários em torno de um período biológico indefinível, tanto assim que diante da obra de um artista ingênuo, é difícil determinar, em termos estilísticos, se se trata de obra de juventude ou de velhice, se o autor teria 20 anos de idade, ou 40, ou 60, ou 80.

Aos trabalhos ingênuos falta tensão espacial. A função, em termos estruturais e expressivos, da tensão espacial é elucidar visualmente, e assim objetivar, a própria existência física da obra, seu formato. Repare-se como, com exceção da obra do Douanier Rousseau, os trabalhos ingênuos não possuem escala. Não que eles sejam grandes ou pequenos — neles nunca se articula suficiente tensão espacial para fazer-nos ver que são grandes ou pequenos; assim não adquirem um determinado caráter de grandeza, nem são monumentais nem íntimos.

Em termos expressivos, igualmente, as obras ingênuas carecem de tensões psíquicas. Por essas tensões, isto é, por meio de condensações e ênfases formuladas através da própria linguagem, o artista aprofunda o conteúdo da mensagem, mostra a existência de conflitos junto com possíveis soluções. Nas obras ingênuas faltam os conflitos.