
**ROLLO
MAY**

**A CORAGEM
DE CRIAR**



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

4ª EDIÇÃO

ROLLO MAY

A CORAGEM DE CRIAR

Tradução de
AULYDE SOARES RODRIGUES

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Título original

THE COURAGE TO CREATE

© 1975 by Rollo May. All rights reserved.

Direitos adquiridos para a língua portuguesa, no Brasil, pela

EDITORA NOVA FRONTEIRA S/A

Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP: 22.461 — Tel.: 286-7822

Endereço Telegráfico: NEOFRONT

Rio de Janeiro — RJ

Capa

VICTOR BURTON

Revisão

LUIZ AUGUSTO MESQUITA

LUCIA DUARTE

CLARA RECHT DIAMENT

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP-Brasil. Catologação-na-fonte.

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

May, Rollo.

M42c A Coragem de criar / Rollo May ; tradução de

Aulyde Soares Rodrigues. — Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

Tradução de: The courage to creste. Bibliografia.

I. Criatividade I. Título. -

CDD — 153.35

82-0235 CDU — 159.954.433

Sumário

Prefácio.....	6
I A coragem de criar.....	8
1. O QUE É A CORAGEM?	9
2. A CORAGEM FÍSICA	10
3. A CORAGEM MORAL	11
4. A CORAGEM SOCIAL.....	13
5. UM PARADOXO DA CORAGEM.....	15
6. A CORAGEM CRIATIVA	16
II A natureza da criatividade	29
1. O QUE É A CRIATIVIDADE?	31
2. O PROCESSO CRIATIVO.....	32
3. A INTENSIDADE DO ENCONTRO	35
4. O ENCONTRO COMO INTER-RELACIONAMENTO COM O MUNDO....	40
III A criatividade e o inconsciente.....	44
IV A criatividade e o encontro	63
V O oráculo de Delfos como terapeuta	79

VI Os limites da criatividade	94
1. O VALOR DOS LIMITES.....	95
2. A FORMA COMO LIMITAÇÃO DA CRIATIVIDADE.....	98
3. A IMAGINAÇÃO E A FORMA	101
VII A paixão pela forma	104

Prefácio

O enigma da criatividade sempre me fascinou. Por que uma idéia, nova em arte ou ciência, "salta" do inconsciente, num determinado momento? Qual a relação entre talento e ato criativo, e entre criatividade e morte? Por que um espetáculo de mímica ou de dança nos proporciona tanto prazer? Como conseguiu Homero transformar a violência da guerra de Tróia na poesia que orientou a ética da civilização grega?

Proponho essas questões não como leigas à margem do assunto, mas como participante ativo das artes e das ciências. Elas aparecem, por exemplo, ante o entusiasmo com que vejo, no papel, duas cores transformarem-se numa terceira. Pois é característico do ser humano deter-se por um momento na intensa corrida da evolução para desenhar nas cavernas de *Lascaux* e Altamira veados e bisões, coloridos de marrom e vermelho, que até hoje nos causam admiração e reverência. Suponhamos que a apreensão da beleza seja por si mesma um meio de alcançar a verdade. Suponhamos que a "elegância" — como é usada pelos físicos para descrever as suas descobertas — seja a chave da realidade. Suponhamos que Joyce esteja certo ao dizer que o artista cria "a consciência não-criada da raça".

Este livro é apenas um registro parcial dos meus estudos. Nasceu de conferências que pronunciei em colégios e universidades. Hesitei em publicá-las por estarem incompletas — o enigma da criatividade permanece. Convenci-me, porém, de que essa característica de "inacabado" permanecerá para sempre, pois faz parte do processo criativo. Alia-se a isso a insistência de várias pessoas que assistiram às palestras para que as publicasse.

O título foi sugerido pelo livro de Paul Tillich *A Coragem de Ser*, e é com prazer que lhe confiro esse crédito. Porém, não se pode *ser* dentro de um vácuo.

Expressamos a nossa existência criando. A criatividade é a seqüência natural do ser. A palavra *coragem*, no título, refere-se, após o primeiro capítulo, ao tipo de coragem essencial para o ato criativo. Raramente é objeto dos debates e textos sobre o assunto.

Quero agradecer aos amigos que leram o manuscrito, ou parte dele, e que o comentaram: Ann Hyde, Magda Denes e Elinor Roberts.

A compilação deste livro foi para mim um raro prazer, pois deu-me a oportunidade de mais uma vez refletir sobre todas essas questões. Espero que proporcione a mesma satisfação ao leitor.

Rollo May

Holderness,
New Hampshire

I

A coragem de criar

VIVEMOS a morte de uma época, e a nova era ainda não nasceu. Tudo à nossa volta é prova disso: a mudança radical nos costumes sexuais, na educação, religião, tecnologia e em quase todos os outros aspectos da vida moderna. E, por trás de tudo, a ameaça da bomba atômica, distante, mas sempre presente. É preciso coragem para viver nesse limbo.

Temos uma escolha. Fugir em pânico ante a iminência do desmoronamento das nossas estruturas; acovardar-nos com a perda dos portos conhecidos; ficar paralisados, inertes e apáticos. Fazendo isso, estamos abrindo mão da oportunidade de participar da formação do futuro. Estamos negando a característica mais distintiva do ser humano — influenciar a evolução por meio do reconhecimento consciente —, capitulando frente à força destrutiva e cega da história, desistindo de moldar uma sociedade futura mais justa e mais humana.

Ou será que, devemos lançar mão de toda a coragem necessária para preservar nossos sentimentos, nossa consciência e responsabilidade ante a mudança radical? Participar conscientemente, mesmo em pequena escala, da formação da nova sociedade? Espero que esta seja a escolha, pois nela baseio minha dissertação.

Somos chamados a realizar algo novo, a enfrentar a terra de ninguém, a penetrar na floresta onde não há trilhas feitas pelo homem, e da qual ninguém jamais voltou que possa nos servir de guia. Os existencialistas chamam a isso a angústia do nada. Viver no futuro significa um salto para o desconhecido, e isso exige coragem, uma coragem sem precedentes imediatos e compreendida por poucos.

1. O QUE É A CORAGEM?

A coragem de que falamos não é o oposto do desespero. Muitas vezes teremos de enfrentar o desespero, como tem acontecido a todas as pessoas sensíveis nas últimas décadas. Por isso Kierkegaard e Nietzsche, Camus e Sartre afirmam que a coragem não é a ausência do desespero, mas a capacidade de seguir em frente, *apesar do desespero*.

A coragem também não é teimosia — sem dúvida teremos de criar com outras pessoas. Contudo, se não expressarmos nossas idéias originais, se não dermos ouvidos ao nosso eu interior, estaremos traindo a nós mesmos e a comunidade, por não contribuir para o todo.

A principal característica dessa coragem é originar-se no centro, no interior do nosso eu, pois do contrário nos sentiremos vazios. O "vazio" interior corresponde à apatia exterior; com o correr do tempo, a apatia se transforma em covardia. Portanto, o compromisso em que nos engajamos só é autêntico quando originado no centro do nosso ser. Além disso, a coragem não deve ser confundida com temeridade. O que parece coragem pode ser apenas bravata, para disfarçar o medo inconsciente e provar o machismo, como acontecia com os pilotos "temerários" da Segunda Guerra Mundial: O objetivo último dessa temeridade é ser morto ou, dependendo do caso, ser espancado pela polícia — nenhum deles um modo eficaz de demonstrar coragem.

A coragem não é uma virtude nem um valor entre os valores do indivíduo, como o amor ou a fidelidade. É o alicerce que suporta e torna reais todas as outras virtudes e valores. Sem ela, o amor empalidece e se transforma em dependência. Sem a coragem, a fidelidade é mero conformismo.

A palavra *coragem* tem a mesma raiz que a palavra francesa *coeur*, que significa "coração". Assim como o coração irriga braços, pernas e cérebro fazendo funcionar todos os outros órgãos, a coragem torna possíveis todas as virtudes

psicológicas. Sem ela os outros valores fenecem, transformando-se em arremedo da virtude.

A coragem é necessária para que o homem possa *ser* e *vir a ser*. Para que o eu seja é preciso afirmá-lo e comprometer-se. Essa é a diferença entre os seres humanos e o resto da natureza. A bolota transforma-se em carvalho por crescimento automático; nenhum compromisso consciente é necessário. O filhote transforma-se em gato pelo instinto. Nessas criaturas, *natureza* e *ser* são idênticos. Mas um homem ou uma mulher tornam-se humanos por vontade própria e por seu compromisso com essa escolha. Os seres humanos conseguem valor e dignidade pelas múltiplas decisões que tomam diariamente. Essas decisões exigem coragem. Por isso, Paul Tillich diz que a coragem é *ontológica* — é essencial ao nosso ser.

2. A CORAGEM FÍSICA

É o tipo mais simples e mais óbvio de coragem. Na cultura norte-americana, a coragem física é moldada segundo os mitos dos homens da fronteira. Seus protótipos foram os pioneiros e os heróis que fizeram a lei com as próprias mãos, que sobreviveram porque eram mais rápidos no gatilho e, acima de tudo, porque tinham, autoconfiança e sabiam suportar a solidão inevitável de viver a 30 km do vizinho mais próximo.

As contradições dessa herança são, no entanto, evidentes. Embora tenha gerado o heroísmo dos nossos ancestrais, esse tipo de coragem não só é inútil nos dias de hoje, como degenerou em brutalidade. Na pequena cidade do Centro-Oeste onde nasci, era bastante normal que os meninos trocassem socos e pontapés. Mas nossas mães não achavam normal, e muitas vezes acontecia de o garoto levar uma surra na escola e apanhar em casa, da mãe, por ter brigado. Evidentemente, não é esse o melhor modo de formar o caráter. Na minha

profissão de psicanalista não raro encontro homens que por terem sido sensíveis na infância não conseguiram aprender a impor-se pela força; são os que passam a vida toda convencidos da própria covardia.

Os Estados Unidos são, neste mundo que chamamos de civilizado, uma das nações mais violentas; o índice de homicídios é três a dez vezes mais alto do que nas nações da Europa. Um dos principais motivos é a violência que herdamos.

Precisamos de um novo tipo de coragem, que não se expresse em desmandos de violência e que não dependa de afirmar o poder egocêntrico *sobre* as outras pessoas. Sugiro uma nova forma de coragem corporal: o uso do corpo, não para o desenvolvimento exagerado de músculos, mas para o cultivo da sensibilidade. Isso significaria desenvolver a capacidade de ouvir com o corpo. Seria como diz Nietzsche, um aprendizado para pensar com o corpo. Seria a valorização do corpo como um meio de criar empatia com outras pessoas, a expressão do eu como um objeto de arte e uma fonte de prazer.

Essa imagem do corpo começa a aparecer no pensamento norte-americano através da influência da ioga, da meditação, do zen-budismo e de outras psicologias religiosas do Oriente. Segundo essa tradição, o corpo não é "amaldiçoado", mas valorizado como fonte de justo orgulho. Proponho que esse conceito represente a coragem física necessária para a sociedade do futuro.

3. A CORAGEM MORAL

O segundo tipo de coragem é a coragem moral. Todas as pessoas de grande coragem moral que conheci, ou de quem ouvi falar, detestam a violência. Tomemos, por exemplo, Aleksander Solzhenitsin, o escritor russo que enfrentou sozinho o poder da burocracia soviética, protestando contra o tratamento cruel e desumano dispensado aos prisioneiros dos campos de concentração da Rússia.

Seus vários livros, escritos na melhor prosa russa moderna, lançam um protesto contra toda a forma de opressão do indivíduo, seja física, psicológica ou espiritual. Sua coragem moral é notável especialmente por não ser ele um liberal e sim um nacionalista russo. Transformou-se no símbolo de um conceito de valor que o mundo já havia esquecido — que a dignidade inata do ser humano deve ser respeitada por sua humanidade, independentemente da política. Solzhenitsin, uma personagem dostoiévskiana da velha Rússia (como o define Stanley Kunitz), disse: "Daria a vida alegremente, se com isso contribuísse para a causa da verdade."

Foi detido pela polícia soviética e mandado para a prisão. Conta-se que o despiram e o colocaram ante um pelotão de fuzilamento. O objetivo era atemorizá-lo, se não conseguissem silenciá-lo psicologicamente; o pelotão estava armado com balas de festim. Não o venceram, e Solzhenitsin vive hoje no exílio, na Suíça, onde continua a desempenhar o papel de paladino da humanidade, estendendo sua crítica a outras nações, como os Estados Unidos, atacando pontos da nossa democracia que sem dúvida precisam de revisão radical. Enquanto existirem pessoas com a coragem moral de Solzhenitsin, podemos estar seguros de que o momento do triunfo do "homem robô" não chegou ainda.

A coragem de Solzhenitsin, como de outros de igual valor, nasceu não apenas da audácia, mas também da compaixão pelos sofrimentos da humanidade, testemunhadas na prisão. É um fato significativo, e quase uma regra, a coragem moral ter origem na identificação da sensibilidade do indivíduo com o sofrimento do próximo. Creio que poderíamos chamar a isso "coragem perceptiva", pois depende da capacidade de *perceber*, de ver o sofrimento alheio. Se nos permitirmos o conhecimento do mal, somos obrigados a fazer algo a respeito. É indiscutível que, se não queremos nos envolver, se nos negamos até mesmo a questionar a possibilidade de dar ajuda ao injustiçado, bloqueamos a nossa percepção, tornamo-nos cegos ao sofrimento alheio, quebramos, o elo de empatia que nos une à pessoa que precisa de auxílio. A forma mais comum de covardia esconde-se por trás da frase: "Não quis me envolver."

4. A CORAGEM SOCIAL

A terceira espécie de coragem é o oposto da apatia descrita acima, a que chamo coragem social. 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. É a coragem de investir o eu, por certo tempo, num relacionamento que exigirá uma entrega cada vez maior.

A intimidade requer coragem porque o risco é inevitável. Não é possível saber, logo no início, de que forma o relacionamento nos irá afetar. Crescerá, transformando-se, em auto-realização, ou nos destruirá? A única coisa certa é que, se nos entregarmos totalmente, para o bem e para o mal, não sairemos ilesos.

Uma atitude comum nos nossos dias consiste em fugir à responsabilidade de estruturar a coragem necessária para um relacionamento autêntico, deslocando o centro da questão para o corpo, transformando-o num caso de coragem física. Em nossa sociedade, é mais fácil desnudar o corpo do que a mente ou o espírito; mais fácil compartilhar o corpo do que as fantasias, desejos, aspirações e temores, pois estes são assuntos privados, cuja revelação nos torna mais vulneráveis. Por estranhas razões, envergonhamo-nos de compartilhar o que realmente importa. E, assim, as pessoas isolam o edifício mais "perigoso" de um relacionamento, indo imediatamente para a cama. Afinal de contas, o corpo é um objeto e pode ser tratado como tal.

Mas, a intimidade que começa a nível físico, e aí permanece, deixa de ser autêntica, e em pouco tempo estamos procurando fugir ao vazio. A coragem social autêntica requer intimidade simultânea nos vários níveis da personalidade. Só assim é possível vencer a alienação do indivíduo. Fazer novos conhecimentos provoca sempre alguma ansiedade, aliada ao prazer da expectativa, e à medida que o relacionamento se aprofunda cada descoberta é marcada por novo prazer e por uma nova ansiedade. Cada encontro pode ser o precursor de algo novo em

nosso destino, bem como um estímulo na direção do prazer excitante de realmente conhecer alguém.

A coragem social exige o confronto de duas espécies de temor, muito bem definidas por um dos primeiros psicanalistas, Otto Rank. Ao primeiro chama "medo da vida". É o medo de viver por si mesmo, o medo de ser abandonado, a necessidade de depender de alguém. Caracteriza-se por uma entrega tão completa, que nada sobra para o relacionamento. O indivíduo transforma-se no reflexo da pessoa amada — e esta, cedo ou tarde, aborrece-se com isso. Segundo Rank, é o medo da auto-realização. Tendo vivido mais ou menos 40 anos antes da liberação feminina, Rank considerava esse temor próprio da mulher.

Ao temor oposto Rank chama "medo da morte". É o medo de ser completamente absorvido pela outra pessoa, o medo de perder a identidade e a autonomia, medo de que lhe roubem a independência. Este, diz Rank, é o medo associado aos homens, pois procuram sempre deixar uma porta aberta para a fuga rápida, caso o relacionamento se torne muito íntimo.

Se Rank vivesse hoje concordaria que tanto os homens quanto as mulheres enfrentam os dois tipos de temores. Oscilamos entre os dois durante toda a nossa vida. São, na verdade, as formas de ansiedade reservadas a todos os que, de alguma forma, se preocupam com alguém. Contudo, para se realizar, o indivíduo precisa enfrentar esses temores, e ter consciência de que, para crescer, não basta sermos nós mesmos, mas é preciso participar da individualidade de outros.

Albert Camus, em *O Exílio e o Reino*, conta uma história que ilustra esses dois tipos opostos de coragem. *A Obra do Artista* é a história de um pintor parisiense que mal ganhava para sustentar a mulher e os filhos. Quando estava no leito de morte, seu melhor amigo encontrou a última tela em que trabalhara. Tinha apenas uma palavra, quase ilegível, escrita com letras muito pequenas no centro da tela. Podia ser *solitário* — estar só; manter-se afastado dos acontecimentos, conservar a paz de espírito necessária para ouvir o eu interior.

Ou podia ser *solidário* — "viver entre muita gente"; *solidariedade*, engajamento, ou, como diria Karl Marx, identificação com as massas. Embora opostas, solidão e solidariedade são essenciais para que o artista produza algo que tenha sentido na sua época, e que ao mesmo tempo fale às gerações futuras.

5. UM PARADOXO DA CORAGEM

Trataremos agora de um curioso paradoxo, característico de todos os tipos de coragem. É a contradição aparente de que *devemos nos comprometer por completo, e ao mesmo tempo ter consciência de que podemos estar errados*. Essa dialética entre convicção e dúvida é característica dos mais elevados tipos de coragem, e nega a definição simplista que identifica a coragem com mero crescimento.

As pessoas que se dizem *absolutamente* convencidas de que o seu ponto de vista é o único certo são perigosas. Essa convicção é a essência, não só do dogmatismo, mas do seu parente mais destruidor, o fanatismo. Bloqueia o acesso do indivíduo à verdade, e revela a dúvida inconsciente. O indivíduo vê-se obrigado a multiplicar os seus protestos, não só para acalmar a oposição, mas as próprias dúvidas inconscientes.

Sempre que eu ouvia — como tantas vezes ouvimos durante os dias de Watergate-Nixon — a frase: "Estou absolutamente certo", ou "Quero tornar isto bem claro", ditas por porta-vozes da Casa Branca, colocava-me imediatamente na defensiva, pois o excesso de ênfase me dizia que algo desonesto estava sendo perpetrado. Shakespeare disse muito apropriadamente: "Parece-me que a dama ou o político protesta demais." Nessas ocasiões desejamos um líder como Lincoln, que admitia abertamente as suas dúvidas e abertamente reiterava o seu compromisso. É infinitamente mais seguro saber que o dirigente da nação tem dúvidas como nós, e, apesar disso, tem coragem suficiente para seguir o seu

caminho. Ao contrário do fanático, que ergue paliçadas contra as novas verdades, a pessoa com coragem para criar e duvidar, ao mesmo tempo, é flexível e aberta a novos ensinamentos.

Paul Cézanne acreditava piamente que estava descobrindo e pintando uma nova forma de espaço que influenciaria radicalmente a arte do futuro. Contudo, era atormentado por dúvidas dolorosas e permanentes. O relacionamento entre o compromisso e a dúvida não é, de modo algum, antagônico. O compromisso mais saudável não é o que está *livre de dúvidas*, mas o que existe *apesar delas*. Acreditar completamente, e duvidar ao mesmo tempo, não é contraditório: pressupõe maior respeito pela verdade e a certeza de que ela ultrapassa tudo o que pode ser dito ou feito num determinado momento. Toda tese tem a sua, antítese, e toda antítese uma síntese. A verdade, portanto, é o processo eterno. Compreendemos assim o que Leibnitz queria dizer ao afirmar: "Andaria 30 km para ouvir o meu inimigo se pudesse aprender algo com ele."

6. A CORAGEM CRIATIVA

Chegamos, assim, à mais importante forma de coragem. Se a coragem moral é a correção do que está errado, a coragem criativa é a descoberta de novas formas, novos símbolos, novos padrões segundo os quais uma nova sociedade pode ser construída. Toda profissão pode exigir e exige coragem criativa. Nos nossos dias, a tecnologia e a engenharia, a diplomacia, o comércio, e sem dúvida o magistério, todas essas profissões, e dezenas de outras, passam por mudanças radicais e precisam de indivíduos corajosos que valorizem e dirijam essas mudanças. A necessidade de coragem criativa é proporcional ao grau de mudança.

Mas são os artistas que apresentam direta e imediatamente as novas formas e símbolos — os dramaturgos, músicos, pintores, dançarinos, poetas, e os

poetas da religião aos quais chamamos santos. Representam os novos símbolos sob a forma de imagem — poética, auditiva, plástica ou dramática, conforme o caso. Vivem o que imaginam. Símbolos apenas sonhados pela maioria dos seres humanos são expressos graficamente pelos artistas. Contudo, ao apreciarmos o trabalho criativo — digamos, um quinteto de Mozart —, estamos também criando. Quando estudamos um quadro — o que é necessário para realmente vê-lo, especialmente em se tratando de arte moderna —, experimentamos um novo momento de sensibilidade. O contato com o quadro desperta em nós uma nova visão, algo de especial nasce no nosso íntimo. Por isso, a apreciação da música ou da pintura, ou de outros trabalhos criativos, é um ato de criatividade da nossa parte.

Para compreender esses símbolos temos de nos identificar com eles, à medida que os percebemos. Na peça de Beckett, *Esperando Godot*, não há discussões intelectuais sobre a falta de comunicação da nossa época; ela é simplesmente *apresentada* no palco. Isso é evidente, por exemplo, quando Lucky, obedecendo ao patrão que o mandava pensar, desfia um longo discurso, com toda a ênfase de uma dissertação filosófica, mas que na realidade não passa de um amontoado de asneiras. À medida que nos envolvemos mais e mais na peça, vemos no palco, clara como o dia, a incapacidade generalizada do homem de se comunicar autenticamente.

Na peça de Beckett, vemos a árvore solitária e desfolhada, símbolo do relacionamento solitário e infrutífero entre os dois homens, enquanto esperam Godot, que nunca aparece; e sentimos então a alienação em que todos vivemos. O fato de a maioria das pessoas não ter consciência dessa alienação é que a faz poderosa.

Eugene O'Neill, em *The Iceman Cometh*, não faz referência explícita à desintegração da nossa sociedade; ela aparece na peça como um fato. Não fala *sobre* a nobreza da espécie humana; é mostrada no palco como um vácuo. Por ser essa ausência tão marcada, um vazio que enche toda a peça, sentimos mais

profundamente a importância de ser humano, como acontece após assistirmos a *Macbeth* ou *O Rei Lear*. A capacidade de comunicar esse sentimento é que faz de O'Neill um dos grandes trágicos da nossa história.

Os artistas podem representar esse sentimento por meio da música, ou das palavras, da argila ou do mármore, ou na tela, porque são o que Jung chama de "inconsciente coletivo". A expressão pode não ser das mais felizes, mas sabemos que cada um de nós guarda no íntimo certas formas básicas, em parte genéricas, em parte experimentais na sua origem. São justamente os objetos expressos pelos artistas.

Dessa forma os artistas — e sob essa denominação incluem músicos, dramaturgos, artistas plásticos e santos — formam a linha de "orvalho", para usar a frase de McLuhan; dão-nos um "aviso distante e antecipado" do que está acontecendo à nossa cultura. Na arte atual vemos uma infinidade de símbolos de ansiedade e alienação. Mas, ao mesmo tempo, há forma em meio à discórdia, beleza entre a feiúra e algum amor humano entre o ódio — um amor que triunfa temporariamente sobre a morte mas sempre perde a última batalha. Dessa forma o artista expressa o significado espiritual da sua cultura. O problema realmente é o seguinte: Sabemos interpretar esse significado?

Tomemos como exemplo Giotto, o artista do chamado "pequeno Renascimento" do século XIV. Contrastando com os mosaicos tradicionais da Idade Média, em duas dimensões, a obra de Giotto apresenta nova visão da vida e da natureza. Nos seus quadros tridimensionais, os seres humanos e os animais transmitem emoções como afeto, piedade ou alegria. Os mosaicos das igrejas medievais não precisam da apreciação do ser humano — relacionam-se diretamente com Deus. Mas a obra de Giotto exige que o homem a *veja*; e mais, que a veja com um ponto de vista *individual*. Assim, cem anos *antes* do Renascimento, nasciam o novo humanismo e o novo relacionamento com a natureza, como tema central da arte.

No empenho de compreender esses símbolos da arte, penetramos uma área que ultrapassa o pensamento consciente. O objetivo vai além da lógica. Entramos num reino de paradoxos múltiplos. Consideremos, por exemplo, a idéia expressa por Shakespeare no final do Soneto 64:

*A ruína me faz ruminar uma idéia:
Que o Tempo deve vir arrebatá-me o amor:
Para mim isto é morte e não posso senão
Tua perda temer e chorar por te ter.
(Tradução de Oscar Mendes)*

Os que estão condicionados para aceitar a lógica da nossa sociedade perguntarão: "Por que é preciso 'chorar para ter' o seu amor? Por que não viver esse amor alegremente?" Dessa forma a nossa lógica nos condiciona — nos adapta a um mundo ensandecido e a uma vida louca. Pior ainda, recusamo-nos a compreender a profundidade da experiência contida nas palavras de Shakespeare.

Todos nós passamos por experiências como essa, mas procuramos encobrir o fato. A árvore no outono, tão linda com suas cores brilhantes, nos emociona até as lágrimas. A música é tão bela que nos enche de tristeza. Vem-nos então à mente o pensamento covarde de que melhor seria não termos visto a árvore, não termos ouvido a música. Assim, não precisaríamos enfrentar esse incômodo paradoxo — saber que "o tempo levará de mim o meu amor", que tudo o que amamos morrerá um dia. No entanto, essa é exatamente a essência do ser humano: no breve momento de nossa passagem pela terra podemos amar pessoas e coisas, apesar do fato de que o tempo e a morte nos levarão a todos no final. É perfeitamente compreensível que procuremos estender a brevidade desse momento, adiar a morte por um ou dois anos. Mas será sempre uma luta inglória

e uma causa perdida.

Entretanto, a arte criativa *nos permite alcançar além* da morte. Por isso a criatividade é tão importante, por isso temos de enfrentar o problema do relacionamento entre ela e a morte.

7

Consideremos James Joyce, tido como o maior escritor dos tempos modernos. No fim do *Retrato do Artista quando Jovem*, o herói do livro escreve no seu diário:

"Bem-vinda sejas, ó Vida. Vou, pela milionésima vez, ao encontro da realidade da experiência, para moldar na forja da minha alma a consciência ainda não criada da minha raça."

Quanta riqueza e profundidade! "Vou, pela milionésima vez ao encontro (...)". Em outras palavras, cada encontro criativo é um fato *novo*; de cada vez a coragem deve ser afirmada. O que Kierkegaard diz sobre o amor vale também para a criatividade. Cada pessoa deve começar do princípio. E encontrar a "realidade da experiência" é sem dúvida a base de toda a criatividade. O trabalho consiste em "moldar na forja da minha alma", tão árduo quanto o do ferreiro que dobra o ferro em brasa para fabricar algo valioso para a humanidade.

Mas, notemos as últimas palavras, moldar "a consciência ainda não criada da minha raça". Joyce diz que a consciência não nos foi entregue já feita no monte Sinai, apesar das afirmações em contrário. Nasce, em primeiro lugar, da inspiração derivada dos símbolos e formas do artista. Todo artista autêntico trabalha na criação da consciência da raça, mesmo quando não o percebe. Não é um moralista consciente e intencional; procura apenas expressar o que vê dentro de si mesma. Baseada nos símbolos que o artista vê e cria — como as formas criadas por Giotto para o Renascimento —, ergue-se, mais tarde, a estrutura ética da

nova sociedade.

Por que a criatividade é tão difícil? E por que exige tanta coragem? Não se trata apenas de desfazer-se das formas antigas, dos símbolos mortos, dos mitos já sem vida. Não. A metáfora de Joyce é muito mais do que isso: é tão difícil quanto moldar na forja da alma. É, sem dúvida, um enigma.

George Bernard Shaw lança alguma luz sobre o assunto. Após assistir a um concerto do violinista Heifitz, escreveu uma carta ao artista, na qual dizia:

Caro senhor Heifitz

Minha esposa e eu ficamos maravilhados com o seu concerto. Se continuar tocando assim com tanta beleza, sem dúvida morrerá jovem. Ninguém pode fazer algo com tanta perfeição sem provocar a inveja dos deuses. Imploro, de todo o coração, que todas as noites, antes de dormir, toque algo imperfeitamente (...)

Por trás do humorismo de Shaw há, como sempre, uma verdade profunda — a criatividade desperta a inveja dos deuses. Por isso, a criatividade autêntica requer tanta coragem: *é uma batalha ativa contra os deuses.*

Não tenho a explicação exata, mas posso dizer o que imagino. Desde as eras mais remotas, as pessoas criativas autênticas têm enfrentado essa luta. Degas escreveu: "O pintor realiza a sua obra com o mesmo sentimento com que o criminoso pratica um crime." O segundo dos dez mandamentos do judaísmo e do cristianismo ordena: "Não farás imagem esculpida do homem, ou de qualquer coisa que está no céu, na terra, na água ou sob o solo." É sabido que o objetivo imediato era proteger os judeus da idolatria, que infestava os povos da época. Mas evidencia também o medo que artistas, poetas e santos sempre inspiraram às sociedades, em todos os tempos. Pois eles ameaçam o *statu quo* que essa sociedade deve proteger. Na Rússia, onde o Estado procura controlar as obras dos poetas e o estilo dos artistas, esse temor aparece sem disfarces; mas existe

também nos Estados Unidos, embora não tão evidente. E através dos séculos, apesar da proibição divina e da coragem que é preciso para desobedecer-lhe, judeus e cristãos têm-se devotado à pintura e à escultura, continuando a esculpir imagens e a produzir símbolos. Muitos deles têm enfrentado situações muito semelhantes à da batalha contra os deuses.

Milhares de outros enigmas, que citarei sem comentário, relacionam-se com esse, que é o maior de todos. Um deles é o fato de o gênio estar tão próximo da loucura. Ou o sentimento inexplicável de culpa que acompanha o ato criativo. Ou, ainda, o número de poetas e artistas que cometem o suicídio, quase sempre no apogeu da carreira.

Tentando decifrar o enigma da batalha contra os deuses, cheguei aos protótipos da história da cultura humana, aos mitos que explicam como era compreendido o ato criativo. Não uso a palavra *mito* no sentido atual e deturpado de "inverdade". Trata-se de um erro que só poderia ser cometido por uma sociedade que ficou tão embriagada com a acumulação de fatos empíricos que permanece completamente fechada à sabedoria mais profunda da história humana. *Mito* é o sentido, o significado, a representação dramática da sabedoria moral da raça. O mito usa a totalidade dos sentidos, e não apenas o intelecto.

Os gregos antigos tinham o mito de Prometeu, um Titã que vivia no Olimpo e percebeu que os seres humanos não conheciam o fogo. Assim, roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos mortais. Para os gregos, daí nasceu a civilização, não só no que diz respeito a cozer os alimentos e fazer tecidos, mas no sentido da filosofia, da ciência, do drama e da própria cultura.

Mas, e este é o ponto importante, Zeus *ofendeu-se* e ordenou que Prometeu fosse punido. Prenderam-no com correntes, no monte Cáucaso, e todas as manhãs um abutre ia devorar-lhe o fígado, o qual tornava a crescer durante a noite. Esse elemento do mito, diga-se de passagem, é o símbolo do processo criativo. Todos os artistas já passaram pela experiência de, ao fim do dia,

cansados, esgotados, e certos de jamais conseguirem expressar a sua imaginação, resolverem desistir e iniciar algo novo no dia seguinte. Mas, durante a noite, "o fígado volta a crescer". Erguem-se cheios de energia, e retornam ao trabalho com nova esperança, labutando mais uma vez na forja da alma.

Para que não se diga que o mito de Prometeu pode ser considerado uma história inventada por gregos brincalhões, não devemos esquecer que existe outro, quase igual, na tradição judaico-cristã. Refiro-me ao mito de Adão e Eva. É o drama do nascimento da consciência moral. Como disse Kierkegaard a respeito desse mito (e de todos os mitos), a verdade interior apresenta-se como exterior. O mito de Adão repete-se em todas as crianças, começando alguns meses após o nascimento e tomando forma definitiva aos dois ou três anos, embora o ideal seria que continuasse a se desenvolver durante toda a vida. A maçã da árvore do bem e do mal simboliza a aurora da consciência humana; e, nesse ponto, consciência moral e estado consciente são sinônimos. A inocência do Jardim do Éden — o ventre materno e a "consciência onírica" (a frase é de Kierkegaard) da gestação e do primeiro mês de vida — é destruída para sempre. A função da psicanálise é ampliar essa consciência, ou seja, *ajudar* os indivíduos a comerem o fruto da árvore do bem e do mal. Não é de admirar que a experiência seja tão terrível, para algumas pessoas, quanto foi para Édipo. Qualquer teoria da "resistência" que omita o terror do conhecimento humano é incompleta e talvez errada.

Em lugar da inocência bem-aventurada, a criança experimenta agora ansiedade e sentimentos de culpa. Além disso, uma parte desse legado é a noção de responsabilidade individual, e o mais importante, que só se desenvolve mais tarde, a capacidade de amar. O lado "sombrio" do processo é o aparecimento das repressões e, ao mesmo tempo, das neuroses. O que é realmente lamentável. Os que consideram ainda esse processo como a "queda do homem" devem ler Hegel e outros atilados analistas da história que o definem como a "queda para cima", pois sem essa experiência não haveria criatividade nem consciência.

Entretanto, mais uma vez *Javé se enfurece*. Adão e Eva são expulsos do paraíso por um anjo com uma espada flamejante. O estranho paradoxo dos dois mitos, o grego e o judaico-cristão, está no fato de apresentarem a criatividade como um ato de rebelião contra o poder onipotente. Devemos então concluir que esses grandes deuses, Zeus e Javé, não queriam que a humanidade conhecesse a moral e as artes da civilização? Trata-se realmente de um enigma.

A explicação mais óbvia talvez seja que o artista criativo, o poeta e o santo devem lutar contra os deuses *reais* (em contraste com os ideais) da nossa sociedade — o deus do conformismo e o da apatia, o deus do sucesso material e do poder explorador. Esses são os "ídolos" da nossa sociedade, adorados por milhares de pessoas. Mas essa explicação não atinge o âmago do problema.

Em busca de maior esclarecimento, voltei aos mitos, estudando-os com mais cuidado. E descobri, no fim da história de Prometeu, uma observação interessante: Prometeu só poderia libertar-se das correntes e da tortura quando um imortal renunciasse à imortalidade, oferecendo-a como expiação por seu crime. Quíron (outro símbolo fascinante, meio homem e meio cavalo, respeitado por sua sabedoria e conhecimento da arte de curar, e que criou Asclépio, o deus da medicina) ofereceu a sua imortalidade para salvar Prometeu. Essa conclusão parece indicar que o enigma está vinculado ao problema da morte.

O mesmo acontece na história de Adão e Eva. Javé, indignado por terem comido o fruto da árvore do conhecimento, na sua ira, declara-se temeroso de que viessem a comer também o fruto da imortalidade, tornando-se assim "um de nós". Aí está! Novamente o enigma tem alguma relação com a morte, da qual a vida eterna é um aspecto.

Assim, a luta contra os deuses está intimamente ligada à nossa mortalidade. Criar é querer ser imortal. Nós, os humanos, sabemos que vamos morrer. Possuímos, por mais estranho que pareça, uma palavra para designar a morte. Sabemos que é preciso reunir toda a nossa coragem para enfrentá-la.

Temos também de nos revoltar e de lutar contra ela. A criatividade nasce dessa luta — da revolta nasce o ato criativo. E, não se resume na inocência espontânea da juventude e da infância; deve ser aliada à paixão do adulto, ao desejo intenso de viver além da morte. As estátuas inacabadas de Miguelângelo, os escravos retorcidos que tentam livrar-se da prisão de pedra, são o símbolo perfeito da condição humana.

8

Quando uso a palavra *rebelde* para designar o artista, não me refiro a revolucionário ou assaltante; isso é diferente. Os artistas são em geral pessoas tranquilas, preocupadas com suas visões e imagens interiores. Mas é isso justamente que assusta a sociedade opressora. São os portadores da capacidade humana, antiga como o mundo, de se insurgir. Adoram mergulhar no caos para nele criar a forma, do mesmo modo que Deus criou o mundo. Eternamente insatisfeitos com tudo que é mundano, apático e convencional, estão sempre nos conduzindo a mundos novos. São os criadores da "consciência não-criada da raça".

Essa rebeldia exige uma intensidade de emoção, uma força suprema de vitalidade — pois o que é vital opõe-se eternamente à morte. Essa intensidade pode ter muitos nomes: chamo-a de fúria. Stanley Kunitz, poeta contemporâneo, diz que "o poeta escreve seus poemas por estar cheio de fúria". É a ira necessária para acender a paixão, para evocar a habilidade artística, para levar ao êxtase a imaginação inflamada, pois só assim a obra irá além da sua humanidade. É a fúria contra a injustiça que domina a nossa sociedade. Mas, acima de tudo, é a fúria contra o protótipo de todas as injustiças — a morte.

Lembramos aqui os primeiros versos de um poema de outro contemporâneo, Dylan Thomas, sobre a morte do seu pai:

*Não entre docilmente nessa noite boa,
A velhice deve rebelar-se e esbravejar quando o dia se finda; Revolte-
se, revolte-se contra a morte da luz.*

E o poema termina:

*E você, meu pai, aí na triste altura,
Amaldiçoe-me, abençoe-me agora com suas lágrimas
ardentes, eu lhe imploro.
Não entre docilmente nessa noite boa.
Revolte-se, revolte-se contra a morte da luz.*

É preciso notar que não pede apenas para ser abençoado: "Amaldiçoe-me (...) com suas lágrimas *ardentes*." E mais, é Dylan Thomas, e não o pai, quem escreve o poema. O pai tinha de enfrentar a morte e de aceitá-la, de um modo ou de outro. Mas o filho mostra o espírito eternamente revoltado — e de tudo isso nasce a comovente perfeição do poema.

Essa fúria nada tem a ver com os conceitos racionais da morte, os quais ignoram a experiência de morrer e são comentários objetivos e estatísticos. Sempre sobre a morte de outra pessoa, nunca a nossa. Sabemos que todas as gerações — de folhas ou de relva, de seres humanos ou de qualquer outro ser vivo — devem morrer para dar lugar à geração seguinte. A morte a que me refiro é outra. Uma criança tem um cão, e este morre. A mágoa da criança mistura-se à fúria intensa. Se tentarmos explicar a morte segundo o conceito objetivo e evolucionista — tudo morre, e o cão vive menos do que o homem — é certo que a criança se voltará contra quem explica. De qualquer modo, ela provavelmente já sabe de tudo isso. O sentimento real de perda e de ter sido traída está no fato de que o seu amor ao cão e a devoção deste foram-se para sempre. Falo sobre a experiência pessoal e subjetiva da morte.

À medida que envelhecemos aprendemos a compreender melhor as pessoas. É, espero, aprendemos também a amar com maior autenticidade.

Compreensão e amor exigem uma sabedoria que só se adquire com a idade. Entretanto, no apogeu do desenvolvimento dessa sabedoria somos retirados de cena. Não veremos mais as árvores avermelharem-se no outono. Não veremos a relva crescer timidamente na primavera. Seremos apenas uma memória que se esvai com o tempo.

Essa verdade, uma das mais dolorosas, está no poema de Marianne Moore, poetisa contemporânea:

*O que é a nossa inocência,
qual é a nossa culpa? Todos estão
nus, ninguém está seguro. E onde está a coragem...*

E após fazer considerações sobre a morte e como enfrentá-la, termina:

*Pois quem sente com intensidade reage.
O pássaro cresce quando canta, enrijece
e apruma a sua forma. Embora cativo,
seu canto vigoroso diz, satisfação é algo
elementar, a pureza está na alegria.
Isso é mortalidade
Isso é eternidade!*

Assim, a mortalidade é colocada como antífona do seu contrário, a eternidade.

9

Para muitos é difícil aceitar a realidade do relacionamento entre revolta e religião. Na religião não são os fanáticos ou os mais fiéis ao *statu quo* que recebem a glória final. São os rebeldes. Lembremo-nos de quantas vezes na história da humanidade santo e rebelde foram uma só pessoa. Sócrates foi um

rebelde, e o condenaram a tomar cicuta. Jesus foi um rebelde, e o crucificaram. Joana d'Arc foi rebelde, e a queimaram na fogueira.

Contudo essas pessoas, e centenas de outras iguais a elas, desprezadas por seus contemporâneos, foram glorificadas e adoradas nos séculos seguintes por sua contribuição criativa à ética e à religião dos povos.

Aqueles que chamamos de santos rebelaram-se contra um Deus que, segundo a sua visão interior de divindade, tornara-se inadequado e obsoleto. Os ensinamentos que os levaram à morte elevaram o nível ético e espiritual das sociedades em que viveram e das sociedades futuras. Sabiam que Zeus, a divindade invejosa do monte Olímpio, já não servia. Assim, Prometeu é a religião da compaixão. Rebelaram-se contra Javé, o deus primitivo das tribos hebraicas, que alimentava a sua glória com a morte de milhares de filisteus. Foi substituído pelas visões que Amós, Isaías e Jeremias tinham de Deus: um Deus de amor e de justiça. A rebelião foi provocada por um novo conceito de divindade. Rebelaram-se, como diz Paul Tillich, contra Deus, em nome do Deus além de Deus. A presença contínua do Deus além de Deus é a marca da coragem criativa, no campo da religião.

Seja qual for a nossa atividade, há sempre uma satisfação profunda em saber que estamos contribuindo para a estruturação de um mundo novo. Isso é coragem criativa, por menores e acidentais que sejam as nossas realizações. Podemos então dizer como Joyce: Bem-vinda sejas, ó Vida. Vamos, pela milionésima vez, ao encontro da realidade da experiência, para moldar na forja da nossa alma a consciência ainda não criada da raça.

II

A natureza da criatividade

O exame dos estudos psicológicos e outros tratados sobre a criatividade, realizados nos últimos 50 anos, revela principalmente a escassez do material e a ineficiência dos métodos. A psicologia tradicional, a partir de William James, e na primeira metade do século XX, evitava tratar do assunto por considerá-lo abstrato, misterioso, perturbador e desagregador do pensamento e do método científico. Quando chegavam a ser feitos, esses estudos permaneciam a nível tão periférico que as pessoas criativas percebiam facilmente o quanto estavam longe do problema real. Resumiam-se a truísmos ou irrelevâncias que levavam os artistas e poetas a dizerem, com um sorriso: "É interessante, mas não é isso que acontece no meu íntimo durante o ato criativo." Felizmente essa atitude tem sofrido ligeira mudança nos últimos 20 anos, mas a criatividade continua a ser a enteada da psicologia.

No campo da psicanálise e da psicologia do inconsciente, a situação é apenas um pouco melhor. Lembro-me de um fato ocorrido há cerca de 20 anos, que me fez ver claramente o quanto é simplista e inadequada a abordagem da psicologia do inconsciente sobre a criatividade. Eu viajava pela Europa Central com um grupo de 17 artistas, estudando e pintando a arte campesina. Quando estávamos em Viena, Alfred Adler, que eu conhecia, e de quem fora aluno num curso de verão, convidou-nos à sua casa para uma palestra. Adler referiu-se à sua *teoria compensadora da criatividade* — os homens produzem a arte, a ciência e os outros aspectos da cultura para compensar as suas imperfeições. A ostra, que produz a pérola para cobrir o grão de areia intruso, é muitas vezes citada como exemplo dessa afirmação. A surdez de Beethoven foi um dos exemplos famosos citados por Adler para mostrar como os indivíduos de grande poder criativo

compensam os defeitos ou anomalias orgânicas com o ato de criar. Adler acreditava também que a civilização foi criada pelos homens para compensar a sua posição de relativa inferioridade na superfície hostil do planeta, e a fraqueza dos seus dentes e unhas, comparados às garras e presas dos animais. E então, esquecendo-se de que se dirigia a um grupo de artistas, disse, olhando ao redor:

- Como poucos de vocês usam óculos, suponho que não se interessam pela arte.
- Revelou assim, de modo dramático, o quanto era simplista a sua teoria.

Contudo, a hipótese tem algum mérito e deve ser considerada pelos estudiosos do assunto. Mas o erro está no fato de não tratar da *criatividade propriamente dita*. As tendências compensadoras do indivíduo influenciam as formas da sua criação, mas não explicam o processo criativo. As necessidades de compensação influenciam a *vocação*, ou o campo escolhido na cultura ou na ciência, mas não explicam a *criação* das mesmas.

Aprendi muito cedo, na minha carreira de psicólogo, a encarar com cepticismo as novas teorias da criatividade. E aprendi a perguntar sempre: a teoria se refere à criatividade propriamente dita, ou apenas a algum artefato, algum aspecto parcial ou periférico do ato criativo?

As outras teorias psicanalíticas atuais da criatividade têm duas características. Primeira, são *reduativas*, isto é, reduzem a criatividade a outro processo qualquer. Segunda, geralmente a consideram como expressão de padrões *neuróticos*. A definição mais comum de criatividade, nos meios psicanalíticos, é "regressão a serviço do ego". O termo *regressão* indica claramente a abordagem reduativa. Discordo enfaticamente da implicação de que a criatividade deva ser definida por redução a outro processo, ou de que seja essencialmente a expressão de uma neurose.

Sem dúvida, na nossa cultura a criatividade associa-se a sérios problemas psicológicos — Van Gogh enlouqueceu, Gauguin era evidentemente esquizóide, Poe era alcoólatra, e Virginia Woolf sofria de depressão grave. Evidentemente,

criatividade e originalidade associam-se a pessoas que não se adaptam à cultura em que vivem. Mas isso não significa necessariamente que seja um *produto* da neurose.

A associação da criatividade com a neurose nos coloca ante um dilema — se curarmos o artista, por meio da psicanálise, voltará a criar? Essa dicotomia, como muitas outras, é resultado das teorias redutivas... Além disso, se podemos criar uma *transferência* de afeto ou de motivação — como acontece na sublimação — ou se a nossa criatividade é apenas um subproduto da tentativa de realizar algo mais — como na compensação — o ato criativo não terá um valor fictício? Não podemos, portanto, aceitar a pressuposição, seja lá como se apresente, de que o talento é uma doença e a criatividade uma neurose.

1. O QUE É A CRIATIVIDADE?

Para definir a criatividade é preciso distinguir as pseudo formas — isto é, criatividade como estetismo superficial — da sua forma autêntica — ou seja, o processo de *criar algo novo*. A distinção básica está portanto entre arte como um artifício (como em "artífice" e "habilidoso") e a arte genuína.

Os artistas e os filósofos têm procurado, através dos séculos, tornar bem clara essa distinção. Platão, por exemplo, relegou os poetas e artistas da sua época para o sexto círculo da realidade porque, segundo ele, expressavam apenas aparências, e não é real. Considerava a arte como elemento decorativo, um modo de tornar a vida mais bela, a utilização do que é aparente. Mas no diálogo que escreveu mais tarde, o *Banquete*, descreve o que chama de *artistas verdadeiros* — ou seja, os que criam uma nova realidade. Esses poetas e pessoas criativas expressam o ser, dizia Platão. Ou, segundo a minha definição, são eles que alargam as fronteiras da consciência humana. Sua criatividade é a manifestação básica de um homem realizando o seu eu no mundo.

Para que o questionamento não atinja apenas a superfície do assunto, é necessário esclarecer a diferença citada acima. Não nos referimos a amadorismo, a movimentos de "faça você mesmo", ao pintor de domingos, ou a outra forma de passatempo. Nada contribui mais para a alienação do senso de criatividade do que a idéia de que ela é algo para ser feito nos fins de semana.

O processo criativo deve ser estudado, não como o produto de uma doença, mas como a representação do mais alto grau de saúde emocional, a expressão de pessoas normais, no ato de atingir a própria realidade. A criatividade está no trabalho do cientista, como no do artista; do pensador e do esteta; sem esquecer os capitães da tecnologia moderna, e o relacionamento normal entre mãe e filho. A criatividade, como define o *Webster*, é basicamente o processo de *fazer*.

2. O PROCESSO CRIATIVO

Passemos agora à natureza do processo criativo, analisando a descrição do que realmente acontece com o indivíduo no ato de criar. Trataremos especialmente dos artistas porque os conheço, já trabalhei com eles, e até certo ponto sou um deles. Não significa que subestimo a criatividade em outros campos. Parto do princípio de que a análise da natureza da criatividade aplica-se a todos os homens e mulheres, no momento de criar.

O primeiro fator que notamos no ato criativo é a sua natureza de *encontro*. Os artistas encontram a paisagem que querem pintar — olham para ela, observam-na sob diversos ângulos. Ficam, como se diz, absorvidos nela. Ou, no caso do pintor abstracionista, o encontro é com uma idéia, uma visão interior, que pode ser inspirada pelas cores brilhantes da palheta ou pela brancura áspera da tela. As tintas, a tela e os outros instrumentos tornam-se então partes secundárias do encontro; são a linguagem, a *mídia*, como as chamamos. Os

cientistas aproximam-se das experiências e do trabalho de laboratório na mesma situação de encontro.

O encontro pode implicar esforço voluntário — isto é, "força de vontade" — ou não. O brinquedo de uma criança, por exemplo, tem também as características essenciais do encontro, e sabemos que é um dos importantes protótipos da criatividade do adulto. O ponto principal não é a presença ou ausência do esforço volitivo, mas o grau de absorção, o grau de intensidade (do qual trataremos mais adiante); é preciso que haja uma qualidade específica de *engajamento*.

Chegamos, portanto, à distinção importante entre pseudo criatividade, ou criatividade escapista, e a criatividade genuína. *A criatividade escapista é a que carece de encontro*. Tive ocasião de observar esse tipo de criatividade num jovem de quem tratei. Era um profissional talentoso, possuía potencialidades criativas ricas e variadas, mas não conseguia ir além do limiar da realização. Vinha-lhe à mente, de súbito, o enredo, de uma história excelente, um esboço completo da trama, pronto para ser escrito sem maiores dificuldades. E o jovem saboreava o prazer e o êxtase da experiência. Mas parava aí. Não escrevia absolutamente nada. Era como se o fato de *ver-se capaz de escrever, a ponto de escrever*, contivesse tudo o que procurava, e fosse prêmio suficiente. Assim, jamais criou realmente.

O problema intrigava a ele e a mim. Analisamos vários aspectos: o pai fora um escritor com algum talento, fracassado; a mãe supervalorizava as obras do marido mas o desprezava em tudo o mais. O jovem, filho único, era mimado e superprotegido pela mãe, muitas vezes em detrimento do pai — por exemplo, a comida que lhe servia era especial, só para ele. Estava claro que o paciente procurava competir com o pai, e via-se ameaçado de trágica punição se saísse vencedor. Tudo isso, e mais ainda, analisamos detalhadamente. Entretanto, faltava o elo básico.

Certo dia, o paciente anunciou-me que fizera uma descoberta. Na noite

anterior, estava lendo, quando lhe veio à mente o habitual fluxo criativo de idéias para uma história, e, como sempre, sentiu imenso prazer. Ao mesmo tempo teve uma estranha sensação sexual. Lembrou-se então ° de que sempre tinha essa sensação exatamente no momento da criatividade abortada.

Não me estenderei sobre as análises complexas das associações que demonstraram ser essa sensação sexual um desejo de consolo e gratificação passiva dos sentidos, e um desejo de ser admirado incondicionalmente por todas as mulheres. Direi apenas que chegamos à conclusão de que os seus "acessos" de idéias eram um meio de conseguir a admiração da mãe; tinha de mostrar a ela e às outras mulheres sua esplêndida e talentosa personalidade. Tendo conseguido isso com as belas e ambiciosas visões, nada mais queria. Não estava interessado em criar, apenas em estar a ponto de criar; a criatividade a serviço de algo bem diverso.

Seja qual for a interpretação dada às causas desse padrão de comportamento, o aspecto central é evidente — *faltava o encontro*. Essa a essência da arte escapista. Tudo está presente, menos o encontro. É também o fator central da arte exibicionista — chamada por Rank de *artiste manqué*. Não se pode fazer uma distinção válida admitindo a existência da arte neurótica e da arte normal. Quem poderia julgar a diferença? Podemos dizer apenas que na forma exibicionista e escapista da criatividade não há encontro real, não existe engajamento com a realidade. O que o jovem procurava era ser passivamente admirado pela mãe. Em casos como esse podemos falar de *regressão* no sentido negativo. O ponto mais importante, porém, é que assunto nada tem a ver com criatividade.

O conceito de encontro permite-nos ver com maior clareza a distinção importante entre *talento e criatividade*. O talento pode ter correlatos neurológicos, e pode ser estudado como algo que foi "dado" à pessoa. O indivíduo pode ter talento, quer faça uso dele ou não; pode ser a medida da pessoa. Mas a criatividade só existe no ato. Se fôssemos puristas, não diríamos a "pessoa

criativa", mas o *ato criativo*. Em certos casos, como o de Picasso, existe grande talento, aliado a um encontro especial, tendo como resultado uma magnífica criatividade. Às vezes existem grande talento e criatividade falha, como, segundo alguns, é o caso de Scott Fitzgerald. Há também pessoas com grande capacidade criativa e pouco talento. Já se disse isso a respeito de Thomas Wolfe, uma das grandes figuras criativas do cenário norte-americano, que era um "gênio sem talento". Conseguiu ser criativo porque se entregava completamente ao material que tinha em mãos e ao desafio de transformá-lo em palavras — foi grande pela intensidade do seu encontro.

3. A INTENSIDADE DO ENCONTRO

Isso nos leva ao segundo elemento do ato criativo — a *intensidade* do encontro. *Absorção, arrebatamento, envolvimento completo*, e assim por diante, são as expressões usadas para descrever o estado do artista ou do cientista, no ato de criar, ou da criança quando brinca. Seja qual for o nome, a criatividade genuína caracteriza-se por uma intensidade de percepção, por um alto nível de consciência.

Os artistas, como todos nós, experimentam alterações neurológicas nos momentos do encontro. O coração acelera-se, a pressão sangüínea sobe, a visão é mais intensa e restrita, as pálpebras semicerram-se para distinguir melhor a cena; e o artista ignora o que o rodeia (e a passagem do tempo). O apetite diminui — o indivíduo absorto no ato criativo perde o interesse pelo alimento e não se dá conta das horas das refeições. Todos esses sintomas correspondem à inibição do parassimpático — parte do sistema nervoso autônomo, que controla o bem-estar, o conforto, a alimentação — e à ativação do simpático. Eis aí! Temos exatamente o quadro descrito por Walter B. Cannon para o mecanismo de "fugir-lutar": a aceleração de todo o organismo para fugir ou lutar. É o correspondente

neurológico, em termos latos, do que sentimos na ansiedade e no medo.

Entretanto, o que o artista ou o cientista sente *não é* ansiedade ou medo: é *regozijo*. Uso a palavra regozijo para fazer contraste com felicidade ou prazer. O artista, no momento de criar, não sente gratificação ou satisfação (embora possa experimentá-las mais tarde, ao sentar-se para descansar, com um cachimbo ou uma bebida). Sente *regozijo*, definido como a emoção que acompanha o mais alto grau de consciência, o estado de espírito que nasce da experiência de realizar as suas potencialidades.

Essa intensidade de percepção não está ligada ao objetivo ou à vontade consciente. Pode ocorrer durante o devaneio ou durante o sonho, ou vir dos chamados níveis inconscientes. Um eminente professor de Nova Iorque conta o seguinte: procurava há algum tempo uma fórmula química, sem sucesso. Uma noite, viu em sonho a fórmula completa. Acordou e escreveu-a apressadamente na única coisa que encontrou, um lenço de papel. Porém, na manhã seguinte não conseguiu ler o que escrevera. Depois disso, todas as noites, antes de se deitar, concentrava suas esperanças na repetição do sonho. Felizmente, algum tempo depois sonhou de novo com a fórmula, e desta vez a escreveu com toda a clareza. Era exatamente o que procurava, e com ela ganhou o prêmio Nobel.

Todos nós já passamos por experiências semelhantes, embora não com os mesmos resultados finais. Os processos de dar forma, fazer, construir, continuam em nossa mente, mesmo quando não temos consciência deles. William James disse certa vez que aprendemos a nadar no inverno e a patinar no gelo no verão. De qualquer modo que interpretemos esses fenômenos, em termos de uma formulação do inconsciente ou, segundo William James, como algo ligado aos processos neurológicos, que continua, mesmo quando não pensamos neles; ou ainda, segundo a abordagem que adoto, é sempre óbvio que a criatividade continua, com vários graus de intensidade, a níveis não controlados diretamente pela vontade. Portanto, o aumento da percepção a que nos referimos não significa um aumento do conhecimento consciente. Está mais ligado ao abandono

e à absorção e implica o aumento perceptivo de toda a personalidade.

Queremos, porém, acentuar que o discernimento consciente, ou a resolução de problemas que nos vêm em devaneios ou sonhos não são produtos do acaso. É certo que podem ocorrer em momentos de repouso, ou em meio à fantasia, ou quando alternamos o trabalho com o lazer. Mas deve ficar bem claro que pertencem às áreas nas quais trabalhamos com afinco e dedicação. A *determinação* é um fenômeno muito mais complexo do que a força de vontade, como a chamamos. Determinação implica todos os níveis da experiência. Não podemos usar a *força volitiva* para conseguir uma percepção exata de alguma coisa. Não podemos *querer* a criatividade. Mas podemos usar a vontade para conseguir o encontro, intensificando a dedicação e o compromisso. A ativação dos aspectos mais profundos da percepção relaciona-se diretamente com o grau de compromisso da pessoa com o encontro.

Acentuamos também que essa "intensidade do encontro" não deve ser confundida com o chamado aspecto *dionisíaco* da criatividade. É um termo muito usado nos trabalhos sobre o assunto. Tem origem no nome do deus grego da embriaguez e de outras formas de êxtase, e significa a excitação súbita da vitalidade e o abandono que caracterizavam as orgias de Dioniso. Nietzsche, na sua importante obra *A Origem da Tragédia*,¹ cita o princípio dionisíaco como a excitação súbita da vitalidade, e o princípio apolíneo como a forma e a ordem racional. Coloca-os como os dois pólos opostos que operam na criatividade. Essa dicotomia é aceita por muitos estudiosos e escritores.

O aspecto dionisíaco da intensidade pode ser facilmente estudado pela psicanálise. Provavelmente quase todos os artistas já tentaram trabalhar sob a influência do álcool. O que acontece, na maioria das vezes, é o que se podia esperar, e depende da quantidade de bebida ingerida — isto é, o artista *pensa*

1 Ed. portuguesa: *A Origem da Tragédia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1954, trad. de Alvaro Ribeiro. (N. do E.)

estar fazendo um trabalho maravilhoso, melhor do que todos os que já fez. Mas, na manhã seguinte, verifica que é muito inferior ao seu trabalho habitual. Sem dúvida os períodos dionisíacos de abandono têm o seu valor, especialmente nesta civilização onde a criatividade e as artes morrem à míngua, sob a rotina dos relógios de ponto e das reuniões intermináveis, além da pressão para produzir quantidades cada vez maiores de trabalhos e de livros, pressões que infestam mortalmente o mundo intelectual, mais do que o da indústria. Sinto falta dos efeitos saudáveis dos períodos de "carnaval", como os que existem ainda nos países mediterrâneos.

Contudo, a intensidade do ato criativo deve estar *relacionada com o encontro de forma objetiva*, e não liberada por algo "ingerido" pelo artista. O álcool é um depressor, talvez necessário à civilização industrial, mas, quando se precisa dele constantemente para eliminar a inibição, o problema está sendo mal colocado. A questão é: por que existem essas inibições? Os estudos psicológicos dessa intensificação súbita da vitalidade e de outros efeitos de drogas são interessantes; mas é preciso distinguir definitivamente esses efeitos da intensidade que acompanha o encontro. O encontro não é apenas um resultado das mudanças subjetivas; representa o relacionamento real com o mundo objetivo.

O aspecto importante e profundo do princípio dionisíaco é o de *êxtase*. O teatro grego surgiu baseado nas orgias de Dioniso, um apogeu magnífico de criatividade, que conseguiu unir *a forma e a paixão à ordem e à vitalidade*. *Êxtase* é o termo técnico para os processos nos quais essa união ocorre.

O êxtase devia ser melhor estudado pela psicologia. Emprego a palavra não no sentido vulgar de "histeria", mas no sentido histórico e etimológico de "*ex-stasis*" — isto é, literalmente "ficar fora de", libertar-se da dicotomia da maior parte das atividades humanas, a separação entre sujeito e objeto. *Êxtase* é o termo exato para a intensidade de consciência que ocorre no ato criativo. Mas não pode ser considerado como um mero "desligamento" baquico; envolve a

totalidade do indivíduo, onde subconsciente e inconsciente agem em uníssono com o consciente. Não é, portanto, *irracional*; é supra-racional. Conjuga o desempenho das funções intelectuais, volitivas e emocionais.

Isso tudo pode parecer estranho à luz da psicologia acadêmica tradicional. *Tem de parecer estranho*. Nossa psicologia tradicional baseia-se na dicotomia do sujeito-objeto, que tem sido a principal característica do pensamento ocidental nos últimos quatro séculos. Ludwig Binswanger denominou essa dicotomia "o câncer de toda a psicologia e psiquiatria de nosso tempo".² Não escapam dela as escolas behavioristas ou operacionalistas, que definem a experiência em termos apenas objetivos. Também não será evitada se isolarmos a experiência criativa como um fenômeno puramente subjetivo.

A maioria das escolas psicológicas e outras escolas modernas do pensamento ainda aceitam essa separação. Nossa tendência tem sido colocar a razão contra a emoção, pressupondo que o resultado dessa dicotomia será a observação mais precisa das coisas quando os sentimentos não estão envolvidos. Temos hoje resultados do teste de Rorschach, por exemplo, que indicam justamente o contrário: a observação é mais minuciosa quando o indivíduo está minuciosamente envolvido — isto é, a razão funciona melhor quando a emoção está presente; a pessoa vê com maior clareza e precisão quando as emoções estão comprometidas. Na realidade, só podemos ver realmente um objeto se estivermos emocionalmente ligados a ele. Talvez por isso a razão funcione melhor no estado de êxtase.

É preciso que haja uma relação entre Dioniso e Apoio. A vitalidade dionisíaca pode ser resumida na questão: qual a forma de encontro que libera essa vitalidade? Qual a relação específica com a paisagem, com a visão interior ou com a idéia que intensifica a consciência, liberando a intensidade?

² Ludwig Binswanger, *in Existence: A New Dimension in Psychology and Psychiatry*, org. por Rollo May, Ernest Angel e Henri F. Ellenberg. Nova Iorque, 1958, p. 11.

4. O ENCONTRO COMO INTER-RELACIONAMENTO COM O MUNDO

Chegamos afinal à análise do ato criativo em termos de uma indagação: esse encontro intenso é *com o quê*? Um encontro é sempre a aproximação de dois pólos. O pólo subjetivo é a pessoa consciente no ato criativo propriamente dito. Mas qual é o pólo objetivo desse relacionamento dialético? Usarei um termo que talvez pareça simples demais: é o encontro do artista ou do cientista com o seu *mundo*. Não o mundo como ambiente ou como "soma total" das coisas; também não se refere a objetos em relação a um sujeito.

O mundo é um conjunto organizado de relações significativas, no qual a pessoa existe, e de cujo projeto participa. Tem realidade objetiva, mas não se limita a isso. O mundo interrelaciona-se com a pessoa, a todo momento. Uma dialética contínua processa-se entre o inundo e o indivíduo, e um não pode ser compreendido sem a presença do outro. Por isso não é possível situar a criatividade como um fenômeno *subjetivo*; ela não pode ser estudada simplesmente em termos do que se passa no íntimo de uma pessoa. O pólo correspondente ao mundo é a parte inseparável da 'criatividade' do indivíduo. O que ocorre é sempre um *processo*, uma *atividade* — o processo específico de inter-relação da pessoa com o mundo.

O modo pelo qual os artistas encontram o seu mundo é ilustrado pela obra de todos os pintores genuinamente criativos. Entre os inúmeros exemplos citarei a obra magnífica de Mondrian, exposta no Museu Guggenheim, de Nova Iorque, em 1957. Desde os primeiros trabalhos realistas de 1904 e 1905, até os retângulos e quadrados de 1930, a obra é um testemunho da luta do artista para encontrar as formas básicas dos objetos, especialmente das árvores. Aparentemente Mondrian amava as árvores. Os trabalhos de 1910 começam mostrando certa semelhança com Cézanne, e aprofundam-se mais e mais no sentido básico da árvore — o tronco ergue-se naturalmente do solo, no qual as

raízes penetram; os ramos se curvam, inclinando-se sobre as outras árvores e as colinas do fundo, em formas cubistas, mostrando a beleza do que significa para a maioria das pessoas a essência básica da árvore. Vemos então Mondrian lutando para encontrar as "formas básicas" da natureza; agora já não é tanto a árvore, mas as formas geométricas eternas, alicerces de toda a realidade. Finalmente, o impulso contínuo do artista levando-o aos quadrados e retângulos, à forma última da arte abstrata pura. Impessoal? Naturalmente. O eu individual perdeu-se. Mas é esse exatamente o reflexo do mundo de Mondrian — o mundo das décadas de 1920 e 1930, a era do nascimento do fascismo, do comunismo, do conformismo e do poder militar, no qual o indivíduo não apenas se sente perdido, mas *está* perdido, alienado da natureza, dos outros homens e de si mesmo. Os quadros de Mondrian expressam a força criativa *nesse* mundo, uma afirmação, apesar de o indivíduo "estar perdido". Interpretado assim, o seu trabalho é a procura dos alicerces da individualidade, capaz de suportar a evolução desses fatos políticos anti-humanos.

É absurdo considerar o artista simplesmente como "pintor da natureza", fotógrafo anacrônico de árvores, lagos e montanhas. Para ele a natureza é um meio, a linguagem por meio da qual revela o seu mundo. Os pintores genuinamente criativos revelam as condições psicológicas e espirituais básicas do seu relacionamento com o *seu* mundo. Assim, a obra de um grande artista reflete a condição emocional e espiritual dos seres humanos daquele determinado período da história. Se quisermos compreender a natureza psicológica e espiritual de uma época, observemos longa e minuciosamente a sua arte. Pois a arte expressa, diretamente por meio dos símbolos, o sentido espiritual básico do período histórico. O artista não é um didata, nem tem como objetivo ensinar ou fazer propaganda; quando o faz, o seu poder de expressão é destruído e rompe-se a relação direta com os níveis inarticulados ou "inconscientes" da cultura. Tem o poder de revelar o sentido básico de qualquer época, precisamente porque a essência da arte é o encontro vivo e vigoroso do artista com o seu mundo.

Uma das mais significativas demonstrações desse encontro foi a exposição

das obras de Picasso, comemorativa dos 75 anos, realizada em Nova Iorque, em 1957. Mais eclético do que Mondrian, Picasso é o porta-voz do seu tempo por excelência. Os primeiros trabalhos, de 1900 mais ou menos, já revelam o seu magnífico talento. Os camponeses, as pessoas pobres, rudes e reais da primeira década deste século mostram a identificação apaixonada do artista com o sofrimento humano. Podemos ver na sua obra a característica espiritual de cada década.

No início dos anos 1920, por exemplo, Picasso pintava figuras gregas clássicas, especialmente banhistas. Paira sobre esses quadros uma aura de escapismo. E não foram os anos dessa década, após a Primeira Guerra, um período de escapismo no mundo ocidental? No fim dos anos 1920 e começo da década de 1930, os banhistas transformam-se em pedaços de metal, objetos mecânicos, pedaços de aço cinzento-azulado, torturados e recurvados. Belos, sem dúvida, mas impessoais, despidos de humanidade. E somos invadidos por um sinistro presságio — de que se iniciava a época em que os homens iam tornar-se seres impessoais, objetos, números. O sinistro presságio do "homem robô".

E então, em 1937, a grande obra, *Guernica*, com figuras destroçadas, partidas ao meio, em branco, cinza e preto. É a revolta dolorida de Picasso contra a desumanidade do bombardeio da indefesa cidade espanhola, realizado pelos fascistas durante a revolução espanhola; porém, é muito mais do que isso. É a reprodução mais fiel que se pode imaginar do ser humano vítima da era atômica, partido ao meio, fragmentado, deixando entrever o conformismo, o vazio e o desespero. No fim dos anos 1930 e no começo da década de 1940, os retratos de Picasso adquirem cada vez mais a aparência de máquinas — seres humanos literalmente transformados em metal. Os rostos distorcidos, como se as pessoas não existissem mais individualmente, substituídas por feitiças horríveis. Os quadros já não têm *nomes*. Têm *números*. As cores brilhantes dos períodos anteriores desapareceram quase por completo. Nas salas da exposição sente-se como se a noite tivesse descido sobre a terra, ao meio-dia. Como nas novelas de Kafka, tem-se a sensação aguda e opressiva da perda da humanidade do homem

moderno. A primeira vez que vi a exposição, fiquei tão impressionado com a previsão insinuada pelas figuras humanas, perdendo os rostos, a individualidade, a humanidade, o anúncio do robô, que não resisti e tive de sair para a rua às pressas.

É verdade que, durante todo o processo e as diferentes fases, Picasso conserva a própria sanidade "distraindo-se" com pinturas e esculturas que representam seus filhos ou animais domésticos. Contudo, sente-se que o tema central é o retrato da condição da sociedade moderna, psicologicamente retratada por Riesman, Mumford, Tillich, e outros. O conjunto é o quadro inesquecível do homem moderno no processo de perder o próprio *eu* e a humanidade.

Sob esse aspecto, os artistas genuínos estão de tal forma ligados à sua época que não conseguem comunicar-se fora dela. Sob esse aspecto, também, a situação histórica condiciona a criatividade. Pois a criatividade não atinge a consciência a nível superficial de objetivação intelectualizada; é um encontro com o mundo a um nível que elimina definitivamente a separação entre objeto e sujeito. "A criatividade", segundo nossa definição, "é o encontro do ser humano intensamente consciente com o seu mundo."

III

A criatividade e o inconsciente

TODOS nós, uma vez ou outra, usamos expressões como "a idéia veio num estalo", "o pensamento veio não sei de onde", "assaltou-me a idéia", "veio como num sonho" ou "ocorreu-me de repente". São todas descrições de uma experiência comum: o afloramento de idéias novas vindas das profundezas do nosso íntimo, de sob o consciente. Chamarei esse reino de "inconsciente", como se fosse um armazém, onde são guardados o subconsciente, o pré-consciente, e as outras dimensões, abaixo do nível do consciente.

Quando digo "o inconsciente" estou usando uma abreviação. Não existe "o inconsciente". O que existe são dimensões inconscientes (ou aspectos, ou fontes) da experiência. Defino-o como o *potencial de conhecimento ou de ação que o indivíduo desconhece*. Esse potencial é a fonte do que podemos chamar de "criatividade livre". A exploração dos fenômenos do inconsciente relaciona-se de modo fascinante com a criatividade. Quais as características da criatividade que nasce nessas profundezas do inconsciente?

1

Começarei o estudo deste tópico relatando um incidente que ocorreu comigo. Quando, após me formar, realizava pesquisas sobre *O Significado da Ansiedade*, estudei um grupo de mães solteiras — isto é, jovens grávidas de 17 a 20 e poucos anos, numa instituição na cidade de Nova Iorque.³ Tinha uma

3 Isso foi na década de 1940, quando ficar grávida sem ser casada era uma

hipótese boa e sólida sobre a ansiedade, aprovada por mim e por meus mestres — a predisposição à ansiedade é proporcional ao grau de rejeição materna sofrida pelo indivíduo. Era uma hipótese aceita pela psicanálise e pela psicologia. Achei que a ansiedade daquelas jovens seria intensificada pelo fato de estarem grávidas e solteiras, o que me daria oportunidade de estudar melhor a fonte desse sentimento — ou seja, a rejeição materna.

Logo descobri que 50% dos casos adaptavam-se perfeitamente à minha hipótese. Mas a outra metade discordava completamente. Nesse segundo grupo havia jovens do bairro negro e da parte mais pobre da cidade, radicalmente rejeitadas pelas mães. Uma delas, a quem chamarei de Helen, tinha 11 irmãos. Todos os anos, no primeiro dia de verão, a mãe mandava todos os filhos para a casa do pai, que trabalhava numa barçaça no rio Hudson. Era dele o filho que Helen esperava. Na época do meu estudo, o pai cumpria pena na penitenciária de Sing Sing por ter violentado a outra filha, mais velha do que Helen. Como as outras jovens desse grupo, Helen dizia-me: — Temos problemas mas não nos preocupamos com eles.

Era uma situação estranha, e os resultados das pesquisas não me convenciam. Contudo, os fatos estavam bem claros. Pelo que podia concluir, com base nos testes de Rorschach, no TAT e outros, essas mulheres definitivamente rejeitadas não sofriam de ansiedade anormal. Obrigadas pelas mães a saírem de casa, simplesmente fizeram novas amizades com jovens que conheceram nas ruas. Portanto, não havia nelas a predisposição à ansiedade, como previa a psicologia para tais casos.

Qual seria a resposta? Teriam todas elas se tornado insensíveis e apáticas, como defesa contra a rejeição? Não parecia ser esse o caso. Seriam psicopatas ou sociopatas, incapazes de sentir ansiedade? Ainda uma vez, não. Vi-me às voltas com um problema sem solução.

experiência muito mais traumática do que em nossos dias.

Certo dia, ao fim da tarde, deixei os livros e papéis no pequeno escritório que ocupava na instituição, e caminhei para a estação do metrô. Sentia-me cansado. Tentei esquecer o problema. A uns 15m da estação "assaltou-me a idéia", como se diz, de que as jovens que não se adaptavam à minha hipótese *eram todas da classe proletária*. E, com a mesma rapidez da primeira, outras idéias apareceram. Creio que, antes de ter completado o passo seguinte, tinha na mente a nova hipótese completamente formada. Compreendi que toda a teoria tinha de ser mudada. Vi, naquele instante, que o trauma criador da ansiedade não é a rejeição materna; é a *rejeição que não é admitida*.

As mães da classe proletária rejeitam os filhos mas não fazem segredo disso. Os filhos sabem que são rejeitados; saem para a rua e encontram novos companheiros. Não há subterfúgios. Conhecem o mundo em que vivem — mau ou bom — e são capazes de se orientar dentro dele. Mas as jovens da classe média foram sempre enganadas pelas famílias. Foram rejeitadas por mães que fingiam amá-las. Essa a origem verdadeira da ansiedade, e não a rejeição pura e simples. Vi, do modo instantâneo que caracteriza o discernimento vindo de um nível mais profundo, que a ansiedade é criada pela *incapacidade de conhecer o mundo em que vivemos, por não se saber orientar a própria vida*. Ali na rua convenci-me — e mais tarde o estudo e a experiência terminaram por me convencer — de que essa teoria era melhor, mais exata e mais harmoniosa do que a primeira.

2

O que estava acontecendo quando a idéia surgiu? Examinando a minha experiência notamos, em primeiro lugar, que a percepção invadiu o meu consciente à *revelia* do raciocínio lógico que eu estruturara sobre o assunto. Tinha uma boa tese e tentava prová-la. O inconsciente *irrompeu*, por assim dizer, *em oposição ao princípio consciente em que eu acreditava*.

Carl Jung mais de uma vez chamou atenção para a existência de uma polaridade, uma espécie de oposição entre o fato inconsciente e o consciente. Acreditava tratar-se de um relacionamento compensatório: o consciente controla os arroubos selvagens e ilógicos do inconsciente, e este evita que o primeiro se estiole na racionalidade fria e árida, banal e vazia. A compensação funciona também para problemas específicos: se o consciente inclina-se demais numa direção, o inconsciente inclina-se para o lado oposto. Por isso, quanto maiores forem as nossas dúvidas inconscientes sobre um assunto, mais dogmática é a defesa que dele fazemos conscientemente.

Por isso também, pessoas tão diferentes como São Paulo, na estrada de Damasco, e o bêbado na sarjeta podem igualmente converter-se à religião, de forma espetacular — o lado reprimido do inconsciente explode e toma conta da personalidade. O inconsciente parece sentir um prazer especial (se podemos nos exprimir assim) em atravessar — subindo — as barreiras que defendem nossas convicções conscientes mais arraigadas.

Essa invasão não é apenas uma excrescência. É muito mais dinâmica. Não é apenas a expansão da percepção profunda, mas uma espécie de luta. Estabelece-se uma disputa ativa no íntimo da pessoa, entre o pensamento consciente e a antevisão ou perspectiva que luta por nascer. Essa percepção interior nasce, finalmente, em meio à ansiedade, culpa, regozijo e gratificação, necessariamente associados à efetivação de uma nova idéia ou imagem.

O sentimento de culpa presente ao ato origina-se da necessidade que tem a percepção interior de destruir algo. A minha percepção destruiu as outras hipóteses, e iria destruir muitas teorias nas quais os meus mestres acreditavam, o que me preocupava. Sempre que há a invasão de uma idéia nova na ciência, ou de uma nova forma na arte, essa idéia e essa forma destroem algo que muitos consideram essencial para sobrevivência do seu mundo intelectual e experimental. Essa a origem do sentimento de culpa no ato criativo. Como disse Picasso: "Todo ato de criação é, antes de tudo, um ato de destruição."

O nascimento de uma nova idéia traz também a ansiedade. No meu caso, não só destruiu a minha hipótese, como alterou o relacionamento do meu *eu* com o mundo. Vi-me à procura de novas bases, cuja existência ignorava ainda. É a origem da ansiedade que acompanha o nascimento da idéia inconsciente; não é possível o aparecimento de uma nova percepção sem esses sentimentos, em maior ou menor grau.

Contudo, o sentimento mais importante, além de culpa e ansiedade, é o de gratificação. Vemos algo novo. Regozijamo-nos por participar do que a física e as outras ciências naturais chamam de uma experiência "elegante".

3

O segundo fator no nascimento dessa percepção é a claridade. *Tudo a meu redor ficou subitamente iluminado.* Lembro-me de que as casas da rua por onde caminhava eram pintadas de um verde horroroso, e normalmente eu preferia nem olhar para elas. Contudo, o brilho da percepção interior comunicou-se a todas as coisas e cores que me rodeavam, gravando-as na minha memória. Posso ver até hoje o verde daquelas casas. No momento em que a percepção irrompeu, o mundo foi envolvido por uma transparência iluminada, e minha visão adquiriu uma acuidade especial. Estou certo de que tudo isso é característico dessa irrupção do inconsciente invadindo o consciente. E o medo que provoca é devido, em parte, à intensidade avassaladora com que vemos os dois mundos, o interior e o exterior. É um dos aspectos do êxtase — a união do inconsciente com o consciente, não feita *in abstracto*, e sim por fusão dinâmica e imediata.

É preciso acentuar que não me sentia como se estivesse sonhando, num mundo opaco e impreciso. É um erro pensar que nesses momentos os sentidos se embotam. Pelo contrário, tornam-se mais aguçados. Assemelham-se ao sonho apenas na visão caleidoscópica do *eu* e do mundo, mas a percepção física é mais apurada, e o relacionamento com tudo o que nos rodeia é vívido e translúcido. O

mundo transforma-se em algo luminoso e inesquecível. Portanto, o afloramento do material do inconsciente implica a intensificação dos sentidos.

Podemos definir a experiência descrita acima como um *estado de intensificação do consciente*. A inconsciência é a dimensão de profundidade do consciente, e, quando se transforma em consciência pela luta dos dois pólos, o resultado é a intensificação do consciente. Amplia a capacidade de pensar e o processo sensorial, e, sem dúvida, fortalece a memória.

Há ainda um terceiro fator — *essa percepção nunca vem por acaso, mas segue um padrão cujo elemento essencial é o nosso compromisso*. Não acontece pelo simples fato de "não nos preocuparmos", ou apenas por "deixarmos que o inconsciente aja". Nasce nos planos do inconsciente, nas áreas em que a nossa preocupação é mais intensa. A idéia que o subconsciente me enviou foi sobre o problema ao qual vinha aplicando o melhor e mais enérgico raciocínio consciente. A nova forma surgida de repente *veio completar a Gestalt na qual trabalhava o meu conhecimento* consciente. Essa *Gestalt*, até então incompleta, o padrão inacabado, a forma não-formada, pode ser definida como o "chamado" ao qual o inconsciente respondeu.

A quarta característica da experiência é que a intuição vem exatamente no momento de transição entre o trabalho e o repouso. Vem nas pausas do trabalho voluntário. Para mim, foi quando deixei os livros e caminhei para o metrô, completamente desligado do problema. É como se a aplicação intensa ao assunto — pensar sobre ele, procurar resolvê-lo — desse início e fizesse continuar o processo de trabalho, mas desta vez aplicado a uma parte diferente do padrão sobre o qual se tem trabalhado. E a solução se esforça por nascer. Daí a tensão que acompanha a atividade criativa. Se o indivíduo é muito rígido, dogmático, por demais comprometido com as conclusões prévias, jamais permitirá que esse elemento atinja o consciente; não admitirá nunca a existência de um conhecimento que existe em outro plano, no seu interior. Mas a percepção súbita só pode vir à tona quando há um relaxamento da tensão ou da aplicação

consciente. Por isso o inconsciente só atravessa a barreira se o trabalho intenso for alterado com descanso e, como no meu caso, a idéia surge no momento da mudança.

Albert Einstein perguntou certa vez a um amigo meu, em Princeton: — Por que as melhores idéias me ocorrem de manhã, quando estou fazendo a barba? — Meu amigo respondeu, como tenho tentado dizer aqui, que a mente precisa às vezes libertar-se dos rígidos controles internos — soltar-se em devaneios ou fantasias — para que as idéias originais apareçam.

4

Consideremos agora a experiência mais completa e mais rica de um dos grandes matemáticos do século XIX e começo do século XX, Jules Henri Poincaré. Na autobiografia que escreveu, Poincaré relata com admirável exatidão como as novas teorias lhe chegavam à mente, descrevendo com clareza as circunstâncias da "passagem da barreira".

Durante 15 dias trabalhei, procurando provar que não poderia haver outras funções além das que eu chamava de funções fuchsianas. Eu era muito ignorante nesse tempo! Sentava-me à mesa de trabalho todos os dias, e durante uma hora ou duas tentava inúmeras combinações, sem resultado. Certa noite, contrariando os meus hábitos, tomei café forte e não consegui dormir. Fui assaltado então por uma verdadeira multidão de idéias; podia senti-las, colidindo umas com as outras, até se juntarem aos pares, por assim dizer, formando uma combinação estável. Quando a manhã chegou, eu tinha estabelecido a existência de uma classe de funções fuchsianas originárias da série hipergeométrica. Tudo o que tive de fazer foi transpor para o papel os resultados, o que me tomou apenas

*algumas horas.*⁴

Poincaré era jovem ainda, e depois dessa experiência foi convocado para o serviço militar. Durante alguns meses nada de novo lhe veio à mente. Certo dia, numa cidade do Sul da França, estava entrando num ônibus, enquanto conversava com outro soldado. Quando ia pôr o pé no degrau — acentua o momento exato — sua mente foi tomada de assalto pela explicação de como as funções matemáticas que tinha descoberto se relacionavam com a matemática convencional. Quando li sobre a experiência de Poincaré — depois do incidente comigo — impressionou-me a semelhança da precisão e da clareza. Ele subiu o degrau, entrou no ônibus, continuou a conversar com o amigo. Mas sabia perfeitamente como as funções se relacionavam com a matemática geral.

Mais adiante, conta que, ao dar baixa no exército:

*Dediquei-me então ao estudo de algumas questões aritméticas, aparentemente sem muito sucesso, e sem suspeitar que tivessem conexão com minhas pesquisas anteriores. Aborrecido por não conseguir resultados, resolvi passar uns dias na praia e pensar em outras coisas. Certa manhã, caminhando pelos rochedos, veio-me a idéia, com as mesmas características de brevidade, impetuosidade e certeza imediata, de que as transformações aritméticas de certas formas quadráticas ternárias irregulares eram idênticas às da geometria não-euclidiana.*⁵

Poincaré coloca a questão em termos de psicologia: qual o processo mental que provoca o aparecimento dessas idéias num determinado momento? E surge a resposta:

4 Henri Poincaré — "Mathematical Creation", in *The Foundation of Science*, traduzido para o inglês por George Bruce Halsted, in *The Creative Process*, org. por Brewster Ghiselin. Nova Iorque, 1952, p. 36.

5 Ibid., p. 37.

De início, o que mais chama atenção é a aparência de luminosidade súbita, sinal evidente de elaboração prévia e longa do inconsciente. Parece-me incontestável o papel desse trabalho inconsciente na invenção matemática. E, nos casos em que é menos óbvia, ainda podemos encontrar traços da sua presença. Geralmente, quando se trabalha num assunto complexo, nada se consegue na primeira investida. Então faz-se uma pausa, curta ou longa, para descanso, e retorna-se ao trabalho. Durante a primeira meia hora, tudo continua como antes, sem resposta. E então, de súbito, surge na mente a idéia decisiva. Pode-se dizer que o trabalho consciente beneficiou-se com a interrupção, e que o descanso restituiu à mente a sua força e clareza.⁶

Será essa iluminação o resultado da ausência de fadiga — isto é, simplesmente fruto do descanso?

Não, responde Poincaré:

*O mais provável é que esse descanso tenha sido ocupado pelo trabalho inconsciente, cujo resultado aparece ao geômetra mais tarde, como descrevi; contudo, a revelação não se dá durante um passeio ou uma viagem, mas no período de trabalho consciente e não depende dele, que atua apenas como um excitante — estímulo dos resultados já conseguidos inconscientemente durante o descanso, e que assumem então a forma consciente.*⁷

Continua, fazendo uma apreciação profunda sobre os aspectos práticos dessa iluminação:

Outro ponto deve ser acentuado a respeito desse trabalho do inconsciente: só é possível — e só trará resultados positivos — quando

⁶ Ibid., p. 38.

⁷ Ibid.

*precedido e seguido do trabalho consciente. Essas inspirações súbitas só aparecem após dias de esforço voluntário (como provam os exemplos citados), aparentemente sem resultado, cuja trilha parece completamente fora do rumo certo. Esse esforço não é, portanto, tão estéril quanto parece; é ele que põe para funcionar a máquina do inconsciente, que sem isso não teria entrado em movimento, e nada teria produzido.*⁸

Façamos um sumário dos pontos mais importantes do testemunho de Poincaré. Segundo ele, as características da experiência são as seguintes: (1) a *rapidez* da iluminação; (2) o fato de que a inspiração é, e até certo ponto *só pode ser*, contrária aos pontos básicos aos quais se prende o consciente; (3) a *luminosidade* da inspiração e de tudo o que cerca o indivíduo; (4) a *brevidade* e *conscientização*, aliada à experiência da *certeza imediata*. Continuando, consideremos as condições práticas que diz serem necessárias, temos (5) um período de trabalho árduo sobre o assunto, *antes da, inspiração*; (6) um *descanso*, durante o qual o "trabalho inconsciente" tem oportunidade de seguir sozinho, e após o qual a inspiração poderá ocorrer (um caso especial da característica geral); (7) a necessidade de *alternar o trabalho com o descanso*, e a inspiração surgindo sempre no momento da passagem de um para o outro, ou pelo menos no período compreendido entre a mudança.

Este último ponto é especialmente interessante. Trata-se de algo que provavelmente todos nós já aprendemos; os professores dão melhores aulas quando alternam o trabalho com o lazer; os escritores escrevem melhor quando fazem como Macaulay, que trabalhava duas horas, jogava malha por algum tempo, e voltava ao trabalho. Entretanto, há algo mais do que simples alternância mecânica.

Acredito que, nos nossos dias, essa alternância entre a cidade e a montanha

8 Ibid.

requer do indivíduo a capacidade para viver a *solidão construtiva*. É preciso ser capaz de se afastar de um mundo "por demais presente", de viver com a quietude, deixando que a solidão trabalhe em nós e por nós. Uma das características da nossa época é o medo da solidão; ficar só é sinônimo de fracasso social, e ninguém fica sozinho, se puder evitar. Ocorre-me freqüentemente que os indivíduos desta civilização febril, vivendo em meio ao ruído constante do rádio e da TV, sujeitando-se a todo tipo de estímulo, sejam passivos como a TV, ou ativos como a conversação, o trabalho, a atividade habitual; essas pessoas, sob o peso de tais preocupações constantes, dificilmente permitirão que a inspiração inconsciente atravesse a barreira que lhes é imposta. Naturalmente, quando o indivíduo teme o irracional, isto é, as dimensões da experiência inconsciente, procura ocupar-se todo o tempo, criando ao seu redor um ambiente de "ruídos". Essa tentativa de evitar a ansiedade provocada pela solidão, por meio da atividade constante e agitada, é, segundo a comparação bem-humorada de Kierkegaard, semelhante ao que faziam os pioneiros norte-americanos: batiam nas panelas à noite para afastar os lobos. Para que possamos receber a inspiração do inconsciente é preciso saber ficar só.

Poincaré pergunta afinal: o que determina a passagem, a vinda de uma determinada idéia do inconsciente? Por que essa inspiração particular e não outra? Talvez por ser a resposta mais certa? Não, conclui. Será então por ser a mais prática? Também não. Considero o fator seletivo sugerido por Poincaré o ponto mais importante e mais abrangente de toda a sua análise:

As combinações úteis [que vêm do inconsciente] são precisamente as mais belas, isto é, as mais capazes de atrair a sensibilidade especial dos matemáticos, tão mal interpretada pelos leigos.

(...) Um grande número de combinações feitas às cegas pelo eu subliminar carecem de interesse e utilidade; justamente por isso não afetam a sensibilidade estética. O consciente jamais as conhecerá; apenas algumas delas são harmoniosas e conseqüentemente úteis e

*belas. Atingem a sensibilidade própria do geômetra da qual falei, e que, uma vez estimulada, orienta a atenção, permitindo que se tornem conscientes.*⁹

Por isso os matemáticos e físicos se referem à "elegância" de uma teoria. A utilidade subordina-se à beleza. A harmonia da forma interior, a consistência interna de uma teoria e a beleza que afeta a sensibilidade — esses os fatores determinantes do nascimento de uma idéia. Como psicanalista, posso dizer que a minha experiência, ajudando as pessoas a conseguirem a inspiração, ensinou-me justamente isto — surgem do inconsciente, não apenas por serem "verdadeiras e lógicas", ou por serem úteis, mas também por possuírem uma forma determinada, forma que é bela porque completa o que faltava à *Gestalt*.

Quando a inspiração criadora vence as barreiras e se torna consciente, temos a convicção subjetiva de que a forma só pode ser essa. É característico do ato criativo dar-nos a certeza imediata da sua verdade — a "certeza imediata" de Poincaré. E pensamos: nessa determinada situação, nada mais seria verdadeiro. E nos admiramos por não a termos descoberto antes. Naturalmente é porque não estávamos preparados para vê-la. Não podíamos ainda *intencionar* a nova verdade, ou a nova forma criativa, na arte ou na teoria científica. Não estávamos preparados a nível de intencionalidade. Mas a "verdade" está presente. Isso nos faz lembrar o que dizem os zen-budistas — nesses momentos é revelada e refletida uma realidade do universo que não depende apenas da nossa objetividade. É como se abríssemos os olhos de repente e a encontrássemos em toda a sua simplicidade. A nova realidade tem uma espécie de realidade imutável, eterna. A sensação de "esta é a realidade, como não a vi antes" tem para o artista um aspecto religioso. Por isso, muitos sentem que há algo de sagrado na sua arte, algo no ato criativo que se assemelha a uma revelação mística.

9 Ibid., p. 40.

5

Analisaremos agora alguns dilemas criados pela relação do inconsciente com a tecnologia e a máquina. O estudo da criatividade e do inconsciente, em nossa sociedade, não pode ignorar esses problemas complexos e importantes.

Vivemos num mundo mecanizado por excelência. Os fenômenos irracionais do inconsciente constituem uma ameaça a essa mecanização. Os poetas podem ser criaturas adoráveis no campo ou na mansarda, mas são verdadeiras ameaças nas linhas de montagem. A mecanização requer uniformidade, previsibilidade e ordem; e o ato criativo, pelo simples fato de ser um fenômeno do inconsciente, original e irracional, representa uma ameaça à ordem e à uniformidade burguesa.

Essa é uma das razões por que a civilização ocidental moderna teme a experiência inconsciente e irracional. A potencialidade recebida das profundezas da mente não se adapta à tecnologia essencial do nosso mundo. Os indivíduos, temerosos dos elementos irracionais, em si mesmos e nos outros, *colocam ferramentas e aparelhos mecânicos entre seu eu e o mundo do inconsciente*. Protegem-se assim contra a ameaça assustadora da experiência irracional. Não sou contra a tecnologia ou a mecânica. Digo apenas que existe sempre o perigo de agirem como escudos entre nós e a natureza, bloqueando-nos o acesso às regiões mais profundas da nossa experiência. As ferramentas e as técnicas devem ser uma *extensão* do consciente, mas podem facilmente transformar-se em *proteção*. Nesse caso passam a ser mecanismos de defesa — especialmente contra as dimensões mais vastas e mais complexas do consciente, às quais chamamos inconsciente. Nossos mecanismos e nossa tecnologia fazem-nos sentir "inseguros quanto aos impulsos do espírito", como diz o físico Heisenberg.¹⁰

Desde o Renascimento, a civilização ocidental vem enfatizando as técnicas e

10 Werner Heisenberg — "The Representation of Nature in Contemporary Physics", in *Symbolism in Religion and Literature*, org. por Rollo May. Nova Iorque, 1960, p. 225.

a mecânica. Portanto, compreende-se que os nossos impulsos criativos, como os dos nossos antepassados, tenham sido orientados para a tecnologia — criatividade dirigida ao progresso e aplicação da ciência. Essa canalização da criatividade para fins técnicos é válida em certos campos, mas age como defesa psicológica, a níveis mais profundos. Isso significa que a devoção e a dependência à tecnologia se estenderão além da área que lhe pertence, uma vez que são uma defesa contra o temido fenômeno irracional. Assim, o sucesso da criatividade tecnológica — magnífico como é — constitui uma ameaça à nossa existência. Se bloqueamos a nossa receptividade aos fenômenos inconscientes, irracionais e transracionais da criatividade, a ciência e a tecnologia nos ajudarão a bloquear o acesso ao que chamo de "criatividade do espírito". Com isso quero dizer a criatividade não relacionada à tecnologia aplicada; a criatividade na arte, na poesia, na música e nas outras áreas de pensamento, que existem para nos dar prazer, ampliando e aprofundando o sentido da vida, e não para fazer fortuna ou aumentar o poderio tecnológico.

A perda dessa criatividade original e livre do espírito acarretará a perda da criatividade científica. Os próprios cientistas, especialmente os físicos, nos ensinam que a criatividade na ciência está ligada à liberdade do ser humano de criar, no sentido puro e livre de criação. Na física moderna constatamos que as descobertas, mais tarde utilizadas para o progresso tecnológico, geralmente ocorrem porque o indivíduo dá rédeas soltas à imaginação, e descobre algo simplesmente pelo prazer da descoberta. Contudo, há sempre o risco de serem perturbadas radicalmente as teorias elaboradas com capricho, como aconteceu quando Einstein introduziu a teoria da relatividade, e quando Heisenberg demonstrou o princípio da indeterminação. O que procuro demonstrar vai além da distinção convencional entre ciência "pura" e ciência "aplicada". A criatividade do espírito *ameaça* e *deve ameaçar* a estrutura e os pressupostos da nossa sociedade e do nosso modo de vida, racionais e ordenados. Os impulsos irracionais do inconsciente, por sua própria natureza, são uma ameaça à racionalidade, e a ansiedade é uma decorrência inevitável.

Pretendo provar que a criatividade oriunda do pré-consciente e do inconsciente é importante não só para a pintura a poesia e a música, mas essencial à ciência. Fugir à ansiedade que ela acarreta e bloquear a nova inspiração ameaçadora com as formas que engendra é banalizar e esvaziar progressivamente o sentido da sociedade, além de impedir que a fonte nascida na montanha chegue ao riacho, transformando-se no rio da criatividade na ciência. Os novos físicos e matemáticos foram, por razões óbvias, os primeiros a perceber esse relacionamento entre a iluminação irracional inconsciente e a descoberta científica.

Darei um exemplo do problema que temos de enfrentar. Nas várias vezes em que estive na televisão fui assaltado por dois sentimentos diversos. Um, a sensação incrível de que as minhas palavras, ditas no estúdio, seriam transmitidas instantaneamente aos lares de milhares de pessoas. O outro, sempre que tinha uma idéia original, sempre que começava a expor um novo conceito ainda em formação, sempre que procurava explicar algo que ultrapassava as fronteiras impostas ao assunto em debate, era interrompido. Não guardo ressentimento contra os apresentadores dos programas. Conhecem o seu trabalho e sabem que o assunto deve adaptar-se ao mundo dos ouvintes, pois do contrário os telespectadores irão à cozinha apanhar uma cerveja ou mudarão de canal, passando para um banguê-banguê.

Quando se tem o poder de uma enorme comunicação das massas, a tendência inevitável é para se comunicar ao nível do meio milhão de telespectadores. Tudo o que é dito deve caber no seu mundo e ser conhecido por eles, pelo menos em parte. Portanto, a originalidade, a invasão das fronteiras, a novidade radical das idéias e das imagens são, na melhor das hipóteses, duvidosas e, na pior, totalmente inaceitáveis. A comunicação de massa — maravilhosa, sem dúvida, sob o ponto de vista tecnológico, e que deve ser apreciada e valorizada — representa um grave perigo: o perigo do conformismo, uma vez que todos vêem as mesmas coisas ao mesmo tempo e em todas as cidades do país. Esse fato, por si só, favorece enormemente a regularidade e a uniformidade, que se opõem à

criação livre e original.

6

O poeta, da mesma forma que ameaça a conformidade, ameaça os ditadores políticos. Está sempre a ponto de destruir a linha de montagem do poder político.

Um exemplo doloroso e significativo é o regime da Rússia Soviética. No tempo de Stalin, a perseguição e o expurgo dos artistas e escritores demonstram claramente que a ameaça representada pelo inconsciente criativo inspirava verdadeiro pavor patológico ao regime político. Na verdade, alguns estudiosos acreditam que atualmente o que se vê na Rússia é a continuação da luta entre a nacionalidade e o que chamamos de "criatividade livre". George Reavey, na introdução do livro do poeta russo Yevgeny Yevtushenko, escreve:

*Alguma coisa, no poeta e na sua obra, tem um efeito aterrorizador sobre alguns russos, especialmente os que ocupam cargos no governo, sejam eles czaristas ou soviéticos. É como se a poesia representasse uma força irracional que precisa ser subjugada, refreada, e até mesmo destruída.*¹¹

Reavey refere-se ao destino trágico de tantos poetas russos, dizendo que "é como se a Rússia tivesse me-¹ do de expandir a imagem da sua cultura, e que, sentindo a ameaça da perda de sua identidade teórica simples, tem necessidade de destruir qualquer coisa mais complexa, como algo alheio à sua natureza". Acredita que isso "se deva a uma tendência puritana inerente. Ou à reação de uma forma arcaica de paternalismo despótico". Ou ainda, aos efeitos dolorosos da

11 Yevgeny Yevtushenko — *The Poetry Yevgeny Yevtushenko, 1953-1965*, traduzido para o inglês por George Reavey. Nova Iorque, 1965, pp. x-xi. Grifos nossos.

transição muito brusca da servitude para a industrialização. Entre esses motivos, coloco outro: a menor defesa cultural e psicológica contra os elementos irracionais e a sociedade, do que possuem os outros povos. Ou não estarão os russos, na verdade, mais próximos ao elemento irracional do que os povos dos antigos países europeus, mais ameaçados pela irracionalidade indomável, precisando de grande esforço para controlá-la por meio de regulamentos?

Não se poderia perguntar o mesmo no caso dos Estados Unidos — isto é, não seria a nossa ênfase no pragmatismo dogmático, nossos controles práticos, nosso modo behaviorista de vida, formas esboçadas de defesa contra os elementos irracionais que estavam presentes na sociedade cem anos atrás? Esses elementos estão sempre explodindo, por assim dizer — para nosso grande embaraço —, nos grupos de renascimento religioso do século XIX, na Ku-Klux-Klan e no macarthismo, para citarmos apenas alguns exemplos negativos.

Desejo fazer uma consideração especial sobre a preocupação do povo norte-americano com o "comportamento". As ciências que estudam o homem são chamadas, na América do Norte, de "ciências do *comportamento*"; o programa nacional de televisão da Associação Psicológica Norte-Americana chamava-se "Ênfase sobre o *Comportamento*", e nossa contribuição original às escolas psicológicas resume-se ao *behaviorismo*, contrastando com o grande número de escolas européias — psicanálise, estruturalismo da *Gestalt*, psicologia existencial, etc. Todos os norte-americanos crescem ouvindo: "Comporte-se! Comporte-se!" A relação entre o puritanismo moralista e essa preocupação não é fictícia ou accidental. Não será essa ênfase sobre o comportamento um remanescente da *nossa* "tendência puritana inerente", como diz Reavey referindo-se à Rússia? Conheço o argumento de que o comportamento é a única coisa que podemos estudar de forma objetiva. Mas isso pode ser — e acredito que seja — um preconceito provinciano elevado a nível de princípio científico. Se o aceitarmos como uma pressuposição, não nos levará ao maior de todos os erros, sob o ponto de vista do assunto que tratamos — ou seja, a negação, por decreto, da importância da atividade irracional e subjetiva, escondendo-a sob o disfarce dos

resultados externos?

Reavey afirma que, embora Stalin esteja morto, a situação do poeta na Rússia é ainda precária, porque os poetas jovens, e alguns dos mais velhos já uma vez silenciados, mostram-se cada vez mais decididos a expressar seus sentimentos e a interpretar a verdade segundo o seu ponto de vista. Esses poetas não se limitam a condenar a substituição corrupta da verdade pela mentira, mas tentam o rejuvenescimento da linguagem poética libertando-a dos chavões políticos e das "imagens paternalistas". No tempo de Stalin, essa atitude era condenada como "coexistência ideológica" com o "mundo burguês", e o poeta era silenciado, como era eliminado tudo o que "parecia pôr em perigo o sistema fechado e exclusivo do realismo soviético". O problema é que qualquer tipo de "sistema fechado e exclusivo" destrói a poesia e a arte. Reavey diz ainda:

Num discurso pronunciado em 1921, Alexander Blok, o grande poeta russo, argumentou que a "tranqüilidade e a liberdade" eram "essenciais ao poeta para a liberação da harmonia". E continua: "As autoridades soviéticas tiram-nos também a liberdade e a tranqüilidade. Não a tranqüilidade exterior, mas a criativa. Não a concessão infantil de "faça como quiser", ou a liberdade de proclamar-se liberal, mas a vontade criativa — a liberdade secreta. E o poeta está morrendo por não ter motivo para viver; a vida para ele perdeu o sentido".¹²

Este é um dos pontos básicos da minha tese — o *sine qua non* da criatividade é a possibilidade do artista de liberar todos os seus elementos interiores, de permitir a entrada daquilo que Blok chama de "vontade criativa".¹³ A parte negativa do discurso de Blok é válida para o regime de Stalin, e é verdadeira para o período do macarthismo nos Estados Unidos. A "tranqüilidade criativa" e a "liberdade secreta" são exatamente o que os dogmáticos não podem

¹² *Ibid.*, p. vii.

¹³ *Ibid.*, p. viii-ix.

tolerar. Stanley Kunitz acredita que o poeta é inevitavelmente um adversário do governo. O poeta, diz ele, é uma testemunha da possibilidade da

revelação. Os políticos fanáticos não podem admitir esse fato.

Todos os tipos de dogmatismo — científico, econômico, moral e político — são ameaçados pela liberdade criativa do artista. É um fato necessário e inevitável. Não podemos deixar de sentir angústia ante o fato de os artistas e todas as pessoas criativas serem os destruidores em potencial dos nossos sistemas bem ordenados. O impulso criativo é a voz e a expressão das formas do pré-consciente e do inconsciente, o que representa uma ameaça à nacionalidade e ao controle exterior. Os dogmatistas, portanto, tentam dominar o artista. A Igreja, em certos períodos da história, acorrentou-o a assuntos e métodos predeterminados. O capitalismo tenta comprá-lo. E o realismo soviético procura dominá-lo por meio do ostracismo social. O resultado, em virtude da natureza do impulso criativo, é fatal para a arte. Se fosse possível controlar o artista — e não acredito que seja —, isso significaria a morte da arte.

IV

A criatividade e o encontro

Vou expor uma teoria e comentá-la. Nasceu em grande parte dos meus contatos e debates com artistas e poetas. Trata-se do seguinte:

a criatividade ocorre num ato de encontro, e deve ser compreendida como tendo por centro esse encontro.

Cézanne vê uma árvore. Vê de um modo como ninguém a viu antes. Experimenta o que sem dúvida chamaria de "ser absorvido pela árvore". A abóbada grandiosa, o abraço maternal, o equilíbrio delicado com que se prende à terra — essas e muitas outras características são absorvidas pela sua percepção e pelos seus sentidos, através da •estrutura nervosa. É uma parte da visão do artista. Implica a omissão de alguns aspectos do cenário e a ênfase de outros, com a conseqüente reformulação do todo. Entretanto, é mais do que a soma dos elementos. Em primeiro lugar, a visão já não é uma árvore, mas uma Árvore; a árvore concreta vista por Cézanne é agora a essência da árvore. Por mais original e inimitável que seja, a sua visão é ainda a de todas as árvores, provocada por seu encontro com uma determinada árvore.

O quadro que resulta desse encontro entre o ser humano, Cézanne, e uma realidade objetiva, a árvore, é literalmente novo, único e original. Alguma coisa nasceu, veio ao mundo algo que não existia antes — a melhor definição de criatividade. Depois disso, quem observar o quadro com intensidade e ouvir o que ele diz verá a árvore com seu movimento único e poderoso, a sua intimidade com a paisagem e a beleza arquitetônica que não existiam antes de Cézanne descobri-las e reproduzi-las. Posso dizer, sem medo de exagerar, que nunca *vi* realmente uma árvore antes de ver e absorver as que Cézanne pintou.

1

O estudo da arte criativa é difícil justamente por ser ela o encontro entre dois pólos. Encontramos o pólo subjetivo com facilidade, o indivíduo; mas é bem mais complexo definir o pólo objetivo, o "mundo" ou a "realidade". Não me deterei nessas definições, no momento, uma vez que me proponho a estudar o encontro propriamente dito. Archibald MacLeish, no seu livro *Poesia e Realidade*, usa os termos mais gerais para designar os dois pólos: "Ser e Não-ser". Cita um poeta chinês: "Nós, os poetas, lutamos com o Não-ser para forçá-lo a produzir o Ser. Batemos à porta do silêncio à procura da música."¹⁴

"Vejamos o que isso significa", raciocina MacLeish. "O 'Ser' que o poema exige deriva do 'Não-ser', e não do poeta. E a 'música' que o poema deve possuir não vem de nós que o escrevemos, mas do silêncio; vêm como resposta à nossa batida à sua porta. Os verbos são eloqüentes: 'lutar', 'forçar', 'bater'. O trabalho do poeta consiste em lutar com a ausência de sentido e com o silêncio do mundo, até forçá-lo a ter sentido; até que o silêncio responda, e que o Não-ser seja. É um trabalho que exige 'conhecimento' do mundo, não por exegese ou demonstrações, mas diretamente, como se identifica uma fruta colocada na boca."¹⁵ É uma bela forma de definir o antídoto da nossa pressuposição de que a projeção subjetiva é *tudo* o que ocorre no ato de criar, e nos faz atentar para o mistério que o circunda.

A visão do poeta ou do artista é a determinante intermediária entre o sujeito (a pessoa) e o pólo objetivo (o mundo-à-espera-de-ser). Esse mundo será o não-ser até que o poeta, com o seu esforço, faça emergir o sentido como resposta. A grandeza do poema ou do quadro não está no fato de representar a *coisa* observada ou experimentada, e sim no fato de representar a visão do artista

14 Archibald MacLeish — *Poetry and Experience*. Boston, 1961, pp. 8-9.

15 Ibid.

ou do poeta, originada do seu encontro com a realidade. Assim, o poema ou o quadro são únicos, originais, inimitáveis. Não importa quantas vezes Monet tenha pintado a catedral de Rouen, cada tela é nova, mostrando uma visão diferente.

E neste ponto convém nos prevenirmos contra o mais sério erro da interpretação psicanalítica da criatividade: a tentativa de encontrar dentro do indivíduo algo que é projetado na obra de arte, ou alguma experiência prévia transferida para a tela ou para o poema. Sem dúvida as experiências passadas desempenham um papel importante na determinação do modo pelo qual se processa o encontro do homem com o mundo. Mas esses dados subjetivos não explicam o encontro propriamente dito.

Até mesmo nas artes abstratas, onde o processo parece mais subjetivo, o relacionamento entre o ser e o não-ser está presente e é ativado pelo encontro do artista com as cores brilhantes da palheta ou a brancura áspera da tela. Muitos artistas descreveram a excitação desse momento: é como se se repetisse a história da criação; é como sentir a vida, de súbito, e possuir uma vitalidade própria. Mark Tobey desenha em suas telas linhas elípticas, caligráficas, belos redemoinhos, que à primeira vista parecem completamente abstratos e vindos apenas da sua imaginação subjetiva. Mas não posso esquecer-me do impacto que senti ao visitar o estúdio de Tobey: vi, espalhados por todo canto, livros de astronomia e fotografias da Via Láctea. Soube então que Tobey tem no movimento das estrelas e das constelações o pólo externo do seu encontro.

A receptividade do artista não deve ser confundida com passividade. Consiste em manter-se alerta e aberto à mensagem do *ser*. Exige uma agilidade, uma sensibilidade aguçada para permitir que o *eu* seja o veículo da inspiração. É o oposto do que exige a "força de vontade". Conheço perfeitamente as piadas publicadas no *New Yorker* e em outros jornais, onde o artista aparece sentado com ar de desconsolo em frente ao cavalete, o pincel na mão passiva, esperando a inspiração. Mas a "espera" do artista, por mais engraçada que seja nesses desenhos, não deve ser confundida com preguiça ou passividade. Exige um alto

grau de atenção, como a concentração do mergulhador parado na ponta do trampolim antes de saltar, para conseguir o equilíbrio muscular no momento exato. É um ouvir ativo, sintonizado na resposta, alerta para não perder nada da visão ou das palavras, quando elas chegam. É a espera para nascer e começar a se movimentar no próprio tempo orgânico. O artista deve conhecer o momento certo, respeitar esses períodos de receptividade como parte do mistério da criatividade e da criação.

2

Um magnífico exemplo de encontro criativo é descrito por James Lord no pequeno livro em que relata a experiência de posar para Alberto Giacometti. Amigos há muito tempo, artista e modelo podiam usar de franqueza um com o outro. Lord geralmente anotava, após cada sessão, o que Giacometti havia dito ou feito, e dessas notas nasceu essa valiosa monografia sobre a experiência do encontro que ocorre no ato criativo.

Em primeiro lugar, revela o alto grau de ansiedade e agonia que o encontro provocava em Giacometti. Quando Lord chegava, Giacometti ocupava-se por uma ou duas horas com alguma escultura, retocando aqui e ali, literalmente com medo de começar a pintar. Resolvia-se afinal, e então a ansiedade era evidente. Lord conta que certa vez Giacometti começou a respirar com dificuldade, batendo os pés no chão:

*Sua cabeça está desaparecendo! — exclamava. —
Está desaparecendo completamente!*

Vai voltar — dizia eu.

Sacudiu a cabeça:

Não necessariamente. Talvez a tela fique completamente vazia. E

então, o que vai ser de mim? Morro, se isso acontecer! ()

Enfiou a mão no bolso, tirou um lenço, olhou para ele por alguns momentos, como se não soubesse o que era,

e então, com um gemido, jogou-o no chão. De súbito, gritou a plenos pulmões:

*— Eu berro! Eu grito!*¹⁶

Lord descreve ainda outra passagem:

Creio que falar com o modelo, enquanto pinta, o distrai da ansiedade constante, fruto da convicção de que não é capaz de reproduzir na tela nem o que vê à sua frente. Essa ansiedade explode várias vezes sob a forma de suspiros melancólicos, exclamações de fúria e gritos de raiva e/ou tristeza. Ele sofre. Não há dúvida que sofre...

*Giacometti aplica-se ao trabalho de modo intenso e total. A compulsão criativa nunca está ausente de todo, não lhe dá um momento de paz.*¹⁷

O encontro é tão intenso que geralmente identifica o quadro com o modelo. Certo dia, bateu com o pé acidentalmente no suporte do cavalete, e o quadro desceu uns 30 ou 60 centímetros.

— Perdoe-me! — disse ele. Eu ri e observei que pedira desculpas como se eu tivesse caído, e não o quadro.

*— Foi exatamente o que senti — respondeu.*¹⁸

Como acontecia com o seu ídolo, Cézanne, a ansiedade de Giacometti

16 James Lord — *A Giacometti Portrait*. Nova Iorque, 1964. p. 26.

17 *Ibid.*, p. 22.

18 *Ibid.* p. 23.

associava-se a uma dúvida constante.

*Para continuar, para ter esperança, para acreditar na possibilidade de criar realmente o que visualiza, convence-se da necessidade de reiniciar a sua carreira a cada dia, partindo sempre do princípio () sente que a obra em que trabalha — escultura ou pintura — será a primeira a expressar a sua resposta subjetiva à realidade objetiva.*¹⁹

Lord presume corretamente que a ansiedade está condicionada à distância que existe entre a visão ideal que o artista tenta reproduzir e os resultados objetivos. E passa a comentar a contradição que todo artista tem de enfrentar:

*Essa contradição básica, oriunda da discrepância desesperada entre a concepção e a realização, é a raiz da criatividade artística, e explica em parte a ansiedade, que parece ser o componente inevitável da experiência de criar. O próprio Renoir, "feliz" como era, não estava livre dessa angústia.*²⁰

*O que realmente fazia sentido, a única coisa que existia com vida própria era a sua luta [de Giacometti] infatigável, interminável, para fazer com que o ato de pintar expressasse, em termos visuais, uma percepção da realidade que coincidissem com a minha cabeça [que Giacometti tentava reproduzir]. E isso era impossível, porque o que é essencialmente abstrato não pode tornar-se concreto sem que a sua essência seja alterada. Mas ele está comprometido, na verdade condenado a tentar, o que para mim parecia um trabalho de Sísifo.*²¹

Certa vez Lord viu Giacometti num café.

19 Ibid., p. 18.

20 Ibid., p. 24.

21 Ibid., p. 41 (grifo nosso).

*E parecia realmente desgraçado. Este, pensei, é o verdadeiro Giacometti, sentado sozinho, desligado do reconhecimento e da admiração do mundo, olhando para um vazio que não lhe oferece nenhum consolo, atormentado pela desesperada dicotomia do seu ideal, e condenado por esse desespero a lutar enquanto tiver vida, para dominá-la. De que lhe servia a fama, a exibição das suas obras em todos os museus, a admiração de pessoas que nunca chegaria a conhecer? Nada. Nada mesmo.*²²

Os sentimentos íntimos e as experiências interiores de um artista famoso como Giacometti nos fazem ver o absurdo da pretensão de algumas escolas psicoterapêuticas de "ajustar" as pessoas, de fazê-las "felizes", ou de eliminar a dor, o sofrimento, o conflito e a ansiedade por meio de técnicas de modificação do comportamento. Como é difícil para a humanidade perceber o sentido profundo do mito de Sísifo! — ver que o "sucesso" e o "aplausos" são realmente deuses do mal. Ver que a finalidade da existência, num homem como Giacometti, nem de longe está ligada à recuperação da segurança ou ao ajustamento sem conflito.

Giacometti devotara-se — "estava condenado", para usarmos a expressão de Lord — à luta para ver e reproduzir o mundo através da sua visão do ser humano. Sabia que não tinha outra alternativa. O desafio dava sentido à sua vida. Ele e todos os outros iguais a ele procuraram trazer a sua visão do ser humano para o mundo real, por mais efêmero que seja, por mais que a realidade desapareça cada vez que se concentram nela. Como são absurdas as pressuposições realistas de que basta remover as cortinas da superstição e da ignorância para que a realidade apareça de súbito, pura e intacta!

Giacometti procurou ver a realidade através da sua visão ideal. Procurou as *formas básicas*, a estrutura da realidade, sob a superfície da arena onde vivem os

²² *Ibid.*, p. 38 (grifo nosso).

deuses do mal. Não podia deixar de devotar-se sem restrições à resposta do problema: *existe um lugar onde a realidade fala a nossa língua, onde nos responde se pudermos compreender os seus hieróglifos?* Sabia que, como os outros, não teria sucesso nessa procura; mas deixou-nos uma contribuição valiosa.

3

Do encontro nasce a obra de arte na pintura, na poesia e nas outras formas de criatividade. W. H. Auden disse-me certa vez: — O poeta casa-se com a linguagem, e desse casamento nasce o poema. — A observação faz da linguagem um elemento *ativo* na criação do poema. Não se trata apenas de um instrumento de comunicação, ou usado só para exprimir idéias; ela *nos usa*. A linguagem é o repositório simbólico da experiência do homem através da história, e como tal nos envolve para a criação de um poema. É significativo o fato de que as palavras hebraicas e gregas para "conhecer" têm também o sentido de "ter relações sexuais". Na Bíblia lemos que "Abraão *conheceu* sua mulher e ela concebeu". A etimologia do termo demonstra o fato prototípico de que o conhecimento — como a poesia, a arte e outros produtos da criatividade — origina-se do encontro dinâmico do pólo subjetivo com o objetivo.

A metáfora sexual expressa, sem dúvida, a importância do encontro. No ato sexual duas pessoas se encontram, afastam-se parcialmente, para se encontrar de novo, experimentando todos os aspectos do conhecimento e do não-conhecimento, para de novo se conhecerem. O homem se une à mulher e a mulher ao homem, e o afastamento parcial se efetua através da experiência de satisfação mútua. Ambos são ativos e passivos. É uma demonstração de que o importante é o *processo* de conhecer; se o homem simplesmente permanece dentro da mulher, nada mais acontecerá além da surpresa sempre renovada da intimidade. O acontecimento importante, sob o ponto de vista da criatividade, é a experiência repetida de encontro e reencontro. O ato sexual é a intimidade

suprema de dois seres no encontro mais rico e mais completo. É muito significativo também o fato de ser a mais alta forma de criatividade, no sentido de que pode gerar um novo ser.

As formas sob que se apresenta o produto desse encontro, na poesia, no teatro e nas artes plásticas, são os *símbolos* e os *mitos*. Símbolos (como a árvore de Cézanne) ou mitos (como o de Édipo) representam o relacionamento entre a experiência consciente e a inconsciente, entre a existência atual do indivíduo e a história da humanidade. Os símbolos e os mitos são as formas vivas e imediatas que emergem do encontro, e consistem no relacionamento dialético mútuo — a influência mútua, viva, ativa e contínua pela qual qualquer mudança em um deles provocará mudança no outro — dos pólos subjetivo e objetivo. Nascem da intensificação da consciência do encontro; e têm o poder de nos envolver completamente porque exigem de nós, e nos ajudam a obter, o mais alto grau de consciência.

Desse modo, na história da cultura artística a descoberta precede as outras formas. Como disse Sir Herbert Read: "Tendo por base essa atividade [artística] torna-se possível um 'discurso simbólico', e a religião, a filosofia e a ciência são conseqüências do pensamento." Isso não significa que a razão seja a maneira mais civilizada, e a arte a mais *primitiva* em sentido pejorativo — um erro flagrante, infelizmente comum na nossa cultura ocidental racionalista. Significa que o encontro criativo na arte é "total" — representa a totalidade da experiência; e a filosofia e a ciência são aspectos abstratos parciais que nos permitem estudá-lo.

4

Uma característica típica do encontro é o grau de *intensidade*, ou o que chamarei de *paixão*. Não me refiro à *quantidade* de emoção. Falo de uma *qualidade* do compromisso, que pode estar presente em pequenas experiências — como a de ver uma árvore por alguns momentos, através da janela — que não

implicam necessariamente grande quantidade de emoção. Mas esse fato breve pode ter grande significado para a pessoa sensível, ou seja, a que é capaz de sentir paixão. Hans Hofmann, venerável decano dos pintores abstratos da América do Norte, e um dos quatro professores mais especializados e experientes no assunto, disse que os estudantes de arte dos nossos dias possuem muito talento, mas faltam-lhes paixão ou devotamento. Diz ainda que os seus alunos casam-se por uma questão de segurança, e ficam de tal modo dependentes das esposas que só através delas ele, Hofmann, consegue convencê-los a manifestar o talento que possuem. Essa abundância de talento e essa falta de paixão parecem ser um aspecto fundamental do problema da criatividade, e a tentativa de se aproximar do ato criativo, evitando o encontro, agrava ainda mais o problema. Fazemos da técnica — talento — o nosso ídolo, procurando assim evitar a ansiedade do primeiro encontro.

Kierkegaard demonstra ter compreendido esse problema quando escreve: "O escritor, atualmente (...)", diz, referindo-se a si mesmo, "pode facilmente antever o seu destino, numa era em que a paixão é obliterada para dar lugar ao conhecimento, numa época em que, para serem lidos, os livros devem ser do tipo que se folheia na hora da sesta".

5

Vemos aqui a inadequação do conceito usado nos círculos psicanalíticos para explicar a criatividade — "regressão a serviço do ego". O resultado dos meus estudos das pessoas criativas e do ato criativo, feitos através da psicanálise, provam que essa teoria não corresponde à verdade. Não apenas por seu caráter negativo, mas especialmente porque propõe uma solução parcial, que nos desvia do centro da arte criativa, afastando-nos da compreensão total da criatividade.

Em defesa da teoria da "regressão a serviço do ego", Ernest Kris cita a obra do poeta menor A. E. Housman, o qual, na autobiografia, diz como escreve seus

poemas. Após lecionar latim durante a parte da manhã, em Oxford, Housman almoça, toma uma cerveja e faz uma caminhada. Enquanto caminha nesse estado sonambulístico, os poemas vêm a ele. Kris, com esse exemplo, relaciona *passividade e receptividade* com o ato criativo. Sem dúvida muitos de nós sentimos o apelo contido nos versos de Housman:

*Quieta, minh'alma, quieta,
As armas que empunhas são frágeis ...*

E o apelo provoca um estado de espírito nostálgico e regressivo, como um reflexo do sentimento do poeta.

Portanto, a criatividade pode muitas vezes *assemelhar-se* a um fenômeno regressivo, revelando o conteúdo psíquico inconsciente arcaico e infantil do artista. Concorde exatamente com o que aconselha Poincaré (ver capítulo III, pp. 64-65) quando descreve o modo como a inspiração se apresentava nos momentos de descanso, após o trabalho árduo. Aconselha-nos especialmente a *não* pressupor que a criatividade seja um produto do repouso. A pausa no trabalho — ou regressão — serve apenas para liberar a pessoa dos esforços intensos e das inibições que o acompanham, dando livre expressão ao impulso criativo. Quando os elementos arcaicos de um poema ou de um quadro afetam genuinamente outras pessoas, e quando possuem sentido universal — ou seja, quando são símbolos genuínos — é porque está acontecendo um encontro a nível básico e mais geral.

Se, no entanto, compararmos a poesia de Housman com alguns versos de um dos maiores poetas de nossos dias, William Butler Yeats, veremos algo bem diverso. Na "Segunda Vinda" Yeats descreve a condição do homem:

*Tudo desmorona; o centro se desfaz;
Anarquia reina sobre a terra.*

Conta então o que vê:

*A Segunda Vinda! Mal se pronunciam estas palavras
E uma figura imensa...
Perturba-me a visão; em algum lugar,
sobre as areias do deserto,
Uma forma com corpo de leão e cabeça de homem,
Olhar vazio e impiedoso como o sol,
Move os flancos lentos ...
Que animal bravo, chegada afinal a sua hora,
Arrasta-se em direção a Belém para nascer?*

Que força tremenda no último símbolo! É uma nova revelação, bela, mas de significado terrível, no que diz respeito ao homem. A força de Yeats reside no fato de escrever com tamanha intensidade de consciência que inclui os elementos arcaicos, por serem parte dele, como de todos nós, e que surgem no momento de percepção intensa. Mas o poder do símbolo está em ser um encontro que inclui o mais apaixonado e o mais dedicado esforço intelectual. Ao descrever o poema, Yeats estava *receptivo*, mas de modo algum *passivo*. "O trabalho do poeta", diz MacLeish, consiste em "não esperar que o grito se forme na garganta".²³

Não há dúvida de que inspirações poéticas e criativas nos vêm nos momentos de repouso. Entretanto, não vêm por acaso, mas apenas nas áreas às quais nos dedicamos intensamente e nas quais nos concentramos durante o estado de consciência. Pode acontecer, como já dissemos, que só possam vir à tona nesses momentos; mas isso é a definição de *como* vêm, e não a explicação da sua origem. Meus amigos poetas dizem-me que o período após o almoço e uma cerveja é exatamente o que não deve ser escolhido para escrever poesia. Os melhores momentos são aqueles em que nos encontramos no mais alto grau de consciência. A poesia escrita durante a sesta só será lida durante a sesta.

Não se trata de discutir sobre os poetas de que gostamos ou não. O assunto

23 MacLeish, pp. 8-9.

é muito mais complexo — trata-se da natureza dos símbolos e dos mitos que nascem no ato criativo. O símbolo e o mito trazem ao consciente temores arcaicos e infantis, desejos inconscientes, e outros elementos psíquicos semelhantes. Este é o aspecto *regressivo*. Mas trazem também novos sentidos, novas formas, e revelam uma realidade que não estava presente, não apenas subjetiva, mas com um pólo secundário fora do indivíduo. É o aspecto *progressivo* do símbolo e do mito: a orientação dinâmica. É integrador. Uma revelação progressiva da estrutura do nosso relacionamento com a natureza e com a existência, como diz com muita propriedade o filósofo francês Paul Riccoeur. É o caminho para o universal, para além da nossa existência limitada. Esse aspecto *progressivo* dos símbolos e dos mitos é quase completamente ignorado pela psicanálise freudiana tradicional.

Essa consciência intensificada, característica do encontro, o estado no qual a dicotomia entre a experiência subjetiva e a realidade objetiva é superada, e onde nascem os símbolos que revelam novos significados, é chamada tradicionalmente de *êxtase*. Assim como a paixão, o êxtase é uma qualidade emocional (ou, em termos mais exatos, uma qualidade de relacionamento, onde uma das partes é emoção) mais do que uma quantidade. O êxtase é a transcendência temporária da dicotomia sujeito-objeto. A psicologia evita, de um modo geral, tratar desse problema, e a obra de Marlow é uma notável exceção. Os psicólogos referem-se ao êxtase quase sempre em sentido pejorativo, ou como se fosse um sintoma neurótico.

O encontro também provoca *ansiedade*. No caso de Giacometti, Lord descreve o "medo e o tremor" dos artistas e das pessoas criativas no momento do encontro. O mito de Prometeu é a expressão clássica dessa atividade. W. H. Auden diz que sente ansiedade toda vez que escreve poesia, a não ser quando está "brincando". *Brincando* pode ser definido como o encontro no qual 'a ansiedade está temporariamente ausente. Mas, para que o ato criativo atinja a maturidade, o artista deve enfrentar a ansiedade (assim como os que se beneficiam com o seu trabalho, mais tarde) para chegar ao sentimento de regozijo

da obra criativa.

Frank Barron, no seu estudo sobre a criatividade na arte e na ciência,²⁴ mostra o indivíduo criativo no confronto direto com a ansiedade. Barron chamava de "pessoas criativas" aquelas cujos trabalhos eram reconhecidos como contribuições valiosas no seu campo de atividade. Mostrava a essas pessoas, e a um grupo de controle constituído por indivíduos "normais", uma série de cartões do tipo Rorschach, uns com desenhos ordenados e sistemáticos, e outros com figuras assimétricas, desordenadas, caóticas. O grupo "normal" escolhia os primeiros — queriam o seu universo "em forma". Mas as pessoas criativas escolhiam os cartões caóticos e desordenados — achavam-nos mais estimulantes. Era como se cada uma delas fosse Deus no *Gênesis*, criando a ordem do caos. Escolhiam o universo "fragmentado"; sentiam prazer em enfrentá-lo e em estabelecer ordem. Podiam aceitar a ansiedade e usá-la para modelar a desordem "de acordo com o desejo dos seus corações".

Segundo a teoria proposta, a ansiedade é concomitante ao abalo provocado pelo encontro, o relacionamento eu-mundo. Nossa individualidade é ameaçada, o mundo já não é o que conhecemos, e, por serem o eu e o mundo correlatos, já não somos o que éramos. Passado, presente e futuro formam a nova *Gestalt*. Evidentemente, o processo raras vezes é completo (a ida de Gauguin para as ilhas dos mares do Sul, a loucura de Van Gogh), mas é certo que o encontro criativo provoca uma alteração no relacionamento eu-mundo. A ansiedade é, por um tempo, desligamento, desorientação, a angústia do nada.

Na minha opinião, as pessoas criativas distinguem-se pelo fato de serem capazes de viver com a ansiedade, embora paguem um alto preço por esse dom de "loucura divina" — para usarmos a expressão adotada pelos gregos — em termos de segurança, sensibilidade e defesa. Não fogem ao não-ser, lutam com

24 Frank Barron — "Creation and Encounter", in *Scientific American*, setembro de 1958, pp. 1-9.

ele e o obrigam a produzir o ser. Batem à porta do silêncio à espera da resposta musical; perseguem a ausência de sentido e a obrigam a significar.*

** No primeiro capítulo deste livro declaro-me a favor da meditação. Sou, porém, contrário à definição da "meditação transcendental" como "ciência da inteligência criativa", ou como estimuladora do pensamento criativo. Sem dúvida favorece um aspecto da criatividade — a espontaneidade, o sentimento intuitivo de "estar no universo", e outras sensações associadas ao "conforto", às quais Maharishi se refere com frequência. São os aspectos da criatividade associados aos jogos infantis. Contudo, a MT omite por completo o elemento de encontro, essencial para a maturidade do ato criativo — as emoções que Giacometti experimenta, no relato de Lord —, que não existe na MT.*

Discuti o assunto com Frank Barron, psicólogo da Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, a meu ver a maior autoridade em psicologia da criatividade nos Estados Unidos. Como eu, Barron fez conferências sobre a MT. O teste que mencionamos foi aplicado a alguns grupos que faziam meditação transcendental. Os resultados (ainda não publicados) foram negativos — isto é, todos escolheram os cartões com as formas simétricas e ordenadas, ao contrário do que acontece com as pessoas reconhecidamente criativas. Gary Swartz verificou também que os resultados dos testes de professores de meditação transcendental eram piores do que os do grupo de controle, ou quando muito iguais (ver Psicologia Moderna, julho de 1975, p. 50).

Quando tenho de escrever algo importante, se fizer 20 minutos de meditação antes de começar o trabalho, o meu mundo se alinha demais, fica por demais ordenado. E então não tenho mais assunto para escrever. O meu encontro evapora-se. Meus "problemas" estão todos resolvidos. Sinto uma verdadeira beatitude, não há dúvida; mas não consigo escrever.

Portanto, prefiro suportar o caos, enfrentar a "complexidade e a perplexidade", como diz Barron. O caos me leva a procurar a ordem, a lutar contra ele até descobrir a forma profunda e básica. Empenho-me assim no que MacLeish descreve como a luta contra o que não tem sentido, para obrigá-lo a significar; a luta contra o silêncio, para que responda, e contra o não-ser, para que seja. Após escrever, na parte da manhã, posso então entregar-me à meditação tendo em vista seus objetivos autênticos: um profundo relaxamento da mente e do corpo.

É lamentável que os líderes do movimento da MT não queiram admitir as limitações do mesmo e de Maharishi, pois essa recusa poderá provocar uma reação contrária no futuro. Todas as descrições da MT pressupõem que o evangelho de Maharishi não tem nenhuma limitação. Para os que desejam maiores detalhes recomendo o artigo de Constance Holden, "Maharishi International University: 'Science of Creative Intelligence' ", in Science, vol. 187, 28 de março de 1975, p. 1.176.

V

O oráculo de Delfos como terapeuta

NAS montanhas de Delfos ergue-se um santuário que durante muitos séculos desempenhou um papel muito importante na Grécia antiga.

Os gregos sabiam realmente escolher locais aprazíveis para construir seus templos, mas Delfos é especialmente magnífica, com o longo vale estendendo-se entre as montanhas e o azul esverdeado do golfo de Corinto. O ambiente inspira reverência e faz sentir a grandeza própria de um lugar sagrado. Em Delfos os gregos iam buscar ajuda para as suas preocupações. Nesse templo, desde a caótica idade arcaica até a era clássica, Apolo aconselhava o povo através das suas sacerdotisas. Sócrates viu nas paredes do vestíbulo que dava acesso ao templo as famosas palavras "Conhece-te a ti mesmo", que viriam a ser a pedra de toque da psicoterapia.

O grego sensível, preocupado consigo mesmo, com sua família e com o futuro, encontrava orientação em Delfos, pois Apolo sabia tudo sobre "o modo complexo com que os deuses jogavam com a humanidade", escreve o professor E. R. Dodds. No seu magnífico estudo sobre o irracional na cultura da Grécia antiga, diz:

Sem Delfos a sociedade grega dificilmente teria suportado as tensões a que estava sujeita na era arcaica. A sensação avassaladora da ignorância humana e da insegurança, o temor do phthónos divino, o medo do miasma²⁵ — o peso acumulado seria insustentável sem esse

25 *Phthónos*: inveja, ciúme. *Miasma*: o que mancha, macula. (N. do R.)

*conselheiro divino e onisciente, sem a garantia de que por trás do caos aparente havia conhecimento e finalidade.*²⁶

A ansiedade que Apolo ajudava os gregos a enfrentar era a apreensão, sempre presente no período formativo, de fermentação criativa e de poderosa expansão. É importante notar que não se tratava de preocupação neurótica, que se caracteriza por desinteresse, inibição e bloqueio da vitalidade. O período arcaico foi, na Grécia antiga, uma era de nascimento e crescimento vital, com a dor característica do caos da expansão interior e exterior. Os gregos preocupavam-se com as novas possibilidades — psicológicas, políticas, estéticas e espirituais. Essas novas possibilidades, e a preocupação que sempre acompanha tais desafios, eram-lhes impostas, quisessem ou não.

O santuário de Delfos tornou-se importante numa época em que a antiga estabilidade e a ordem da família se desmoronavam, e o indivíduo seria em breve responsável por si mesmo. Na Grécia de Homero, Penélope, mulher de Odisseu, e seu filho Telêmaco podiam perfeitamente governar o povo enquanto Odisseu combatia em Tróia ou perdia-se no "mar cor de vinho" durante dez anos. Mas agora, nesse período arcaico da civilização grega, as famílias reuniam-se formando cidades. Os jovens "Telêmacos" viam-se à beira do abismo do tempo, obrigados a escolher o próprio futuro e a encontrar um lugar na nova cidade. O mito de Telêmaco tem sido muito utilizado pelos escritores modernos que buscam a própria identidade. James Joyce mostra-nos no Ulisses um aspecto desse mito. Thomas Wolfe refere-se várias vezes a Telêmaco como o símbolo da procura do pai, tão real para Wolfe como para os antigos gregos. Finalmente, como um Telêmaco moderno, Wolfe descobriu a dura e fria verdade de que "não se pode voltar para casa".

As cidades-Estados debatiam-se em meio à anarquia, governadas por uma sucessão de tiranos (o termo não tem, em grego, a mesma conotação negativa

26 E. R. Dodds — *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1964, p. 75.

que lhe atribuímos).²⁷ Os líderes tentavam dar alguma organização ao novo poder. Surgiam novas formas de governo, novas leis e novas interpretações dos deuses, tudo isso conferindo ao indivíduo uma nova potencialidade psicológica. Em períodos como esse, de mudança e crescimento, os indivíduos experimentam tanto a *emersão* quanto a *emergência*, com toda a tensão que as acompanha.

Nesse ambiente de fermentação nasceu o símbolo de Apolo e o seu santuário em Delfos, bem como os ricos mitos em que se baseavam.

1

É importante lembrar que Apolo era o deus da *forma*, da razão e da lógica. Portanto, não foi por acaso que o seu santuário adquiriu tanta importância nessa época caótica, em que os cidadãos procuravam no deus da proporção e do equilíbrio a certeza de que havia finalidade e significado por trás do caos aparente. Forma, proporção e o precioso significado eram essenciais para que esses homens e mulheres pudessem controlar as paixões ardentes, não com o fim de dominá-las, mas para orientar de forma construtiva os poderes sobrenaturais da natureza e do homem, que os gregos tão bem conheciam. Apoio é também o deus da arte, pois a forma -- elegância — é uma característica essencial da beleza. O monte Parnaso, em cujos flancos foi construído o templo de Apoio, tornou-se em todo o mundo ocidental o símbolo de devoção às virtudes da mente.

A riqueza do significado do mito é melhor compreendida quando nos

27 A palavra *turiannos* significa apenas um governante absoluto, do tipo tão comum nos períodos de fermentação e mudança política. Alguns desses "tiranos", como Pisistrato, o "tirano de Atenas" no século VI, são considerados benfeitores tanto pela história como pelos gregos modernos. Lembro-me da surpresa que senti ao ouvir os alunos da escola da Grécia, onde lecionava, falarem de Pisistrato com a mesma admiração — qualitativamente falando, não quantitativamente — com que nos Estados Unidos se fala de George Washington.

lembramos de que Apoio é o deus da luz — não apenas da luz do sol, mas da luz da mente, a luz da inspiração. É muitas vezes chamado de Hélios, que em grego quer dizer "sol", e de Febo Apoio, o deus da luminosidade e do fulgor. Finalmente, o ponto mais importante: Apoio é o deus da cura e do bem-estar, e seu filho Asclépio, o deus da medicina.

Todos esses atributos de Apoio, criados pelo inconsciente coletivo na mitologia dos séculos de trevas pré-homéricos, são entremeados por um sentido fantástico e figurativo. Quão coerente e significativo é o fato de ser esse o deus conselheiro, o deus da inspiração psicológica e espiritual, o deus que orientava um período intensamente vital de formação do povo! O ateniense, a caminho do templo de Apoio, naturalmente concentrava-se na figura do deus da luz e da cura. Spinoza nos aconselha a

100 fixarmos o pensamento numa determinada virtude, para adquiri-la. Os gregos faziam exatamente isso, e, durante a sua peregrinação, os processos psicológicos de antecipação, esperança e fé já estavam em funcionamento. Dessa forma participavam prolepticamente da própria "cura". Suas intenções conscientes e a sua intencionalidade íntima já estavam comprometidas com o que ia acontecer. Pois, para os que participam deles, os símbolos e os mitos contêm um poder curativo próprio.

Este capítulo, portanto, trata da *criação do próprio eu*. Os elementos de formação do eu são modelos, formas, metáforas, mitos e todo o tipo de conteúdo psíquico que o orientam no seu crescimento. O processo é contínuo. Como observou Kierkegaard, o eu é apenas aquilo que está em processo de vir a ser. Apesar do determinismo inegável da vida humana — especialmente no aspecto físico, como cor dos olhos, altura, duração média da vida, e assim por diante — há também o elemento de autodireção e autoformação. Pensar e autocriar são inseparáveis. Quando nos damos conta de que todas as nossas fantasias projetadas no futuro nos levam para este ou aquele caminho, a proposição torna-se óbvia.

Por mais que se queira negar, essa influência contínua em direção do desenvolvimento do indivíduo existia na antiga Grécia e existe no mundo moderno. O conselho de Spinoza, que mencionamos acima, é um dos meios pelos quais essa orientação funciona. A quantidade de mitos sobre a reencarnação, segundo os quais o indivíduo volta à terra sob formas diferentes, dependendo da sua vida anterior, prova a percepção consciente do homem da responsabilidade sobre a própria vida. O argumento de Sartre de que inventamos nossa individualidade em virtude da múltipla escolha oferecida pode ser exagerado, mas contém uma parcela de verdade.

A liberdade humana implica a capacidade de fazer uma pausa entre o estímulo e a reação, para escolher a resposta que mais nos convém. O poder de criarmos o nosso eu com base nessa liberdade é inseparável do conhecimento de nós mesmos.

Vejamos como o oráculo de Delfos contribuía para o processo da criação do eu. Evidentemente, a autocriação faz-se realidade por meio das esperanças, ideais, imagens e toda a sorte de estruturas imaginárias que, vez por outra, vêm à nossa mente. Esses "modelos" funcionam tanto consciente como inconscientemente; aparecem na fantasia e no comportamento exterior. São, em suma, os *símbolos* e os *mitos*. E o santuário de Apoio, em Delfos, era a expressão concreta desses símbolos e mitos; ali eles eram representados pelo ritual.

2

Ao vermos as magníficas estátuas de Apoio esculpidas nessa época — a figura arcaica, com a forma poderosa e ereta, a calma beleza da cabeça, os traços ordenados, deixando entrever a paixão controlada no leve sorriso "sábio", na boca quase reta — compreendemos por que esse deus foi o símbolo no qual os artistas gregos, bem como os demais cidadãos, descobriram a ordem tão desejada. Há uma estranha característica em todas essas estátuas: os olhos são

dilatados, mais abertos do que os do ser humano normal, e mais do que os das outras estátuas gregas. Na sala dedicada à arte grega arcaica do Museu Nacional de Atenas, os olhos dilatados dos mármores de Apoio dão a impressão de uma vigilância e vivacidade fora do comum. Contrastam especialmente com os olhos calmos, quase sonolentos, da conhecida cabeça do Hermes de Praxíteles, do século IV.

Os olhos dilatados do Apoio arcaico são característicos do sentimento de apreensão. Demonstram ansiedade — a percepção intensamente exagerada, o constante "olhar em volta" para não perder nenhum fato novo e desconhecido —, típica dos que vivem numa época de fermentação. Há uma semelhança notável com as figuras pintadas por Miguelângelo, em outro período formativo, o Renascimento. Quase todas as figuras humanas, poderosas e triunfantes, das obras de Miguelângelo têm os olhos dilatados, o sinal inconfundível da ansiedade. É como se o artista reproduzisse a tensão íntima não só da sua era, mas de si próprio. Em todos os auto-retratos, Miguelângelo aparece com os olhos extremamente distendidos, típicos da apreensão.

O poeta Rilke impressionou-se também com os olhos de Apoio e com a sensação de "ver profundamente" que eles comunicam, assim como está exposto em seu soneto "Torso Arcaico de Apolo":

*Não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas, porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta*

*e brilha. Se não fosse assim, a curva rara do peito
não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.*

*Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore,
e nem já resplandecera mais como pele de fera.*

*Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.*

(Tradução de Manuel Bandeira)

Nota-se como Rilke captou a essência da *paixão controlada* — não-inibida e reprimida, como a queriam mais tarde os mestres gregos do período helenístico, quando passaram a temer a força das pulsões vitais. A interpretação de Rilke é o oposto da inibição e repressão das pulsões vitorianas. Os gregos da Antiguidade, que choravam, faziam amor e matavam com igual entusiasmo, entregavam-se à paixão, a Eros e aos seus demônios particulares. (Atualmente os pacientes analíticos, ao estudarem o estranho espetáculo da Grécia antiga, notam que eram os *fortes*, como Odisseu e Aquiles, que choravam.) Os gregos, porém, sabiam que essas pulsões deviam ser orientadas e controladas. Acreditavam que a essência da virtude (*aretê*) consistia em o homem escolher as suas paixões, e não em ser escolhido por elas. Isso explica por que não precisaram recorrer à prática da autocastração, negando Eros e os demônios, como faz o homem ocidental moderno.

O sentido desse período arcaico aparece até mesmo na última frase de Rilke, que à primeira vista (mas só à primeira vista) pode parecer um *non sequitur*: "Deves mudar a tua vida." É o chamado da beleza apaixonada, a exigência que essa beleza nos faz, com a sua presença, para que participemos da nova forma. Não é moralista (o chamado nada tem que ver com o certo ou o errado) mas é uma ordem imperiosa e insistente para que aceitemos essa nova forma como parte da nossa vida.

3

O modo pelo qual funcionava o oráculo de Apoio e de onde vinham os conselhos que dava é, sem dúvida, um assunto fascinante. Infelizmente pouco se sabe a respeito. O santuário era secreto; os que o dirigiam e davam conselhos guardavam segredo sobre os seus métodos. Platão conta que a pitonisa, porta-voz de Apoio no templo, era possuída por uma "loucura profética". Dessa "loucura" emergia alguma "inspiração criativa", segundo Platão, que representava níveis de consciência mais profundos do que os normais. "À sua loucura", escreve no *Fedro*, "devemos os muitos serviços que a pitonisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona prestaram às pessoas e aos Estados da Grécia, pois quando estavam completamente conscientes pouco ou nada faziam."²⁸ É a interpretação de um dos aspectos da controvérsia sobre a inspiração — até que ponto a criatividade vem da loucura?

Apolo falava na primeira pessoa, através da pitonisa. A voz desta alterava-se, tornava-se áspera, gutural e trêmula como a dos médiuns modernos. Diziam que o deus entrava no corpo da pitonisa no momento do ataque, ou do *entusiasmo*, como sugere literalmente a origem da palavra, *en-theo* ("em deus").

Antes da sessão, a pitonisa seguia um ritual que incluía tomar banho — e talvez beber a água — numa fonte sagrada. Naturalmente já entravam aí os efeitos da sugestão. Contudo, a lenda de que aspirava vapores com efeitos hipnóticos saídos de uma fenda da rocha do templo foi desmentida pelo professor Dodds:

Quanto aos famosos "vapores" aos quais se atribuía a inspiração da pitonisa, não passam de invenção helenística. (...) Plutarco, que conhecia os fatos, percebeu as dificuldades dessa teoria, terminando por

28 Robert Flacelière — *Greek Oracles*, traduzido para o inglês por Douglas Garman. Nova Iorque, 1965, p. 49.

*rejeitá-la completamente; mas, assim como os filósofos estoicos, os estudiosos do século XIX aceitaram aliviados uma explicação sólida e materialista.*²⁹

Dodds acentua ainda que "já não se ouve falar tanto nessa teoria desde que as escavações feitas pelos franceses provaram que atualmente não existem vapores nem a 'fenda' de onde emanavam".³⁰ Essas explicações evidentemente já não são necessárias ante as provas da antropologia e da psicologia patológica.

As pitonisas, ao que parece, eram mulheres simples e sem instrução (Plutarco fala sobre uma delas, que era filha de camponeses). Mas os estudiosos modernos têm um grande respeito pelo inteligente sistema empregado pelo oráculo. As decisões de Delfos demonstram um método com consistência suficiente para convencer os estudiosos do assunto de que a inteligência humana, a intuição e a inspiração desempenhavam papel importante no processo: Embora Apolo tenha cometido erros nas suas predições e conselhos, especialmente durante as guerras contra os persas, os gregos, numa atitude parecida à dos pacientes em relação ao psicoterapeuta, perdoavam-lhe, sem dúvida em razão dos bons conselhos e da ajuda positiva dados em outras ocasiões.

O que realmente nos interessa é a função do santuário como um símbolo comunal, que tinha o poder de trazer à tona o pré-consciente e o inconsciente coletivo. O aspecto comunal, coletivo de Delfos tinha bases sólidas: o templo foi, a princípio, dedicado às deusas da terra, e só mais tarde a Apolo. É coletivo também no sentido de que Dioniso, o oposto de Apolo, tinha grande influência em Delfos. Alguns vasos gregos da época mostram Apolo, provavelmente em Delfos, segurando a mão de Dioniso. Plutarco não exagera ao escrever: "No que diz respeito ao oráculo de Delfos, o papel de Dioniso não era menos importante que

29 Dodds, p. 73.

30 Ibid.

o de Apoio."³¹

Qualquer símbolo genuíno, acompanhado do respectivo rito cerimonial, torna-se o reflexo das inspirações, das novas possibilidades, da nova sabedoria e de outros fenômenos psicológicos e espirituais, que não nos atrevemos a experimentar por nós mesmos. Não só não nos atrevemos como não podemos, por duas razões. A primeira é a ansiedade; a nova inspiração sempre — e podemos dizer tipicamente — seria apavorante se tivéssemos de arcar com toda a responsabilidade. Nos períodos de fermentação e crescimento, podem surgir com mais frequência, e exigem maior responsabilidade psicológica e espiritual do que a maioria de nós está preparada para aceitar. Em nossos sonhos fazemos certas coisas — como matar pai, mãe ou filho; ou pensar "minha mãe me odeia" — que normalmente seriam por demais assustadoras para imaginar ou dizer. Dificilmente as aceitamos em nossas fantasias, pois estas implicam maior responsabilidade individual do que os sonhos. Contudo, se as dizemos em sonho, ou se Apoio as descreve através do oráculo, podemos encarar a verdade mais abertamente.

A segunda razão é a livre expansão da nossa vaidade (*húbris*). Sócrates afirmava que Apoio havia dito ser ele (Sócrates) o homem mais sábio da época, algo que, apesar do humor socrático, o filósofo jamais diria diretamente.

De que modo eram interpretados os conselhos das sacerdotisas? É o mesmo que indagar de que modo se interpreta um símbolo. As previsões da pítia eram sempre expressas em linguagem poética, "com exclamações arrebatadas e onomatopaicas, misturadas à linguagem comum, e essa matéria-prima tinha de ser interpretada e organizada".³² Como as informações mediúnicas de todos os tempos, eram suficientemente enigmáticas não só para permitir, como para *necessitar* interpretação. E sempre eram susceptíveis de duas ou mais

31 Flacelière, p. 37.

32 Flacelière, p. 52.

interpretações diferentes.

O processo assemelha-se à interpretação dos sonhos. Harry Stack Sullivan aconselhava os seus alunos de análise a não sujeitar os sonhos a normas de interpretação rigorosas. Sugeria sempre à pessoa analisada dois pontos de vista, o que exigia uma escolha da parte do paciente. O valor dos sonhos, como das previsões da pítia, não está na resposta específica, mas no fato de abrir novas áreas da realidade psíquica, afastar o indivíduo do caminho habitual, e lançar luz sobre um novo segmento da sua vida. Dessa forma, as indicações do oráculo, como as dos sonhos, não deviam ser recebidas passivamente; *os beneficiários tinham de viver a mensagem*.

Na guerra contra os persas, quando os atenienses ansiosamente pediram orientação a Apoio, o oráculo ordenou-lhes que confiassem na "muralha de madeira". O significado do enigma foi ardorosamente debatido. Heródoto conta: "Alguns entre os mais idosos deduziram da resposta do deus que a cidade não seria tomada, pois estava, desde muito tempo, cercada por uma paliçada, e que essa paliçada era a muralha de madeira a que o oráculo se referia. Outros sustentavam, ao contrário, que o deus se referia aos navios, e que, por conseguinte, deviam ser equipados sem perda de tempo."³³ Outro conselho do oráculo também provocou debate, pois muitos pensavam que não deviam combater e sim navegar para outras terras. Temístocles, porém, convenceu os gregos de que deviam travar uma batalha naval perto de Salamina. Assim foi feito, e os gregos destruíram a esquadra de Xerxes, numa das batalhas mais decisivas da história.³⁴

De qualquer modo, o efeito da ambigüidade das profecias de Delfos forçava os suplicantes a rever a situação, reconsiderar os planos feitos e estruturar novas possibilidades.

33 Trad. de J. Brito Broca, in Heródoto — *História*. Rio, Tecnoprint, 1968.

34 Heródoto — *Histórias*, Livro VII, 140-44.

Apoio foi, com muita razão, chamado "o ambíguo". A fim de evitar que os terapeutas novatos usem isso como desculpa para a sua ambigüidade, acentuamos a grande diferença que há entre a psicoterapia moderna e as profecias do oráculo. As palavras das sacerdotisas aproximam-se mais do inconsciente do indivíduo e dos seus sonhos reais, ao contrário da interpretação de sonhos feita pela psicanálise. A fala de Apoio vinha das regiões mais profundas do consciente individual e coletivo (isto é, a cidade). Portanto pode haver uma ambigüidade criativa tanto na profecia (ou sonho) quanto na interpretação do indivíduo (ou paciente). O oráculo tinha uma vantagem sobre o terapeuta atual. De qualquer modo, acho que o psicanalista deve ser o mais direto possível, deixando a ambigüidade a cargo do paciente!

A orientação de Delfos não era conselho no sentido rigoroso da palavra, e sim um estímulo para que o indivíduo e o grupo se analisassem, consultando a sua própria intuição e sabedoria. Os oráculos colocavam o problema sob um novo ponto de vista, num novo contexto onde possibilidades ainda não imaginadas se tornavam evidentes. É um erro pensar que esses oráculos, bem como a psicoterapia moderna, façam com que o indivíduo se torne mais passivo. Isso significaria erro terapêutico e interpretação falsa dos objetivos do oráculo. Fazem exatamente o contrário; levam o indivíduo a reconhecer as suas possibilidades, trazendo à luz novos aspectos de si mesmos e do seu relacionamento com os outros. Esse processo abre as portas da criatividade. Faz com que o indivíduo se volte para os seus mananciais criativos.

Na *Apologia*, Sócrates conta-nos que tentou interpretar o sentido do que o deus havia dito a Querefonte — que não existia no mundo ninguém mais sábio do que ele (Sócrates). O filósofo concluiu que era o mais sábio porque admitia a sua própria ignorância. O deus aconselhou também a Sócrates que "conhecesse a si mesmo". Desde então, pensadores como Nietzsche e Kierkegaard têm procurado descobrir o significado do conselho, e ainda hoje são aventadas novas interpretações. Nietzsche chega a dizer que significa exatamente o contrário do que parece à primeira vista: "Qual o significado do conselho dado pelo deus a

Sócrates, conhece-te a ti mesmo? Por acaso quer dizer deixe de se preocupar com sua pessoa, seja objetivo?" Como símbolos e/ou mitos verdadeiros que são, as palavras de Apoio revelam uma inesgotável riqueza a cada nova e válida interpretação.

4

Há ainda outros motivos pelos quais o oráculo pode ser importante como o reflexo das inspirações do inconsciente coletivo. O símbolo, ou mito, age como uma tela de projeção, na qual é representada a inspiração. Como o teste de Rorschach e o de apercepção temática (TAT) de Murray, o oráculo e seu ritual são a tela onde se projetam os estímulos do questionamento e da imaginação.

Cabe, entretanto, aqui uma advertência importante. O processo que se desenvolve num determinado tempo e lugar pode ser chamado de "projeção", mas insisto em afirmar que não se trata de "projeção" no sentido pejorativo ou psicanalítico, no qual o indivíduo "projeta" o que está "doente", ou seja, o que não é capaz de enfrentar, ou no sentido psicológico empírico, que implica subjetivação do processo, sem que os cartões de Rorschach ou do TAT tenham influência no resultado final. Sou de opinião que esses dois sentidos pejorativos de projeção resultam da incompreensão do homem moderno ocidental sobre o significado do símbolo e do mito.

A "tela" não é um espelho sem imagem. É *o pólo objetivo, necessário para evocar os processos subjetivos do consciente*. Os cartões do teste de Rorschach são formas definidas e reais, em cores ou não, embora cada pessoa "veja" nelas coisas completamente diversas do que já foi visto. Essa "projeção" não é de modo algum uma "regressão", ou algo que não poderia ser dito de forma racional, sem a ajuda dos cartões. É um exercício legítimo e saudável da imaginação.

O processo é comum na arte. A tinta e a tela são coisas objetivas que têm

influência poderosa e existencial na evocação das idéias e visões do artista. Na verdade, o artista relaciona-se dialeticamente, não apenas com a tinta e a tela, mas com as formas que vê na natureza. O poeta e o músico mantêm um relacionamento idêntico com a linguagem e com as notas musicais. O pintor, o poeta e o músico ousam expressar novas formas, novos tipos de vitalidade e de significado. São, ao menos parcialmente, protegidos do perigo de "enlouquecer", nesse processo de mudança radical, pela forma que dão à *mídia* — ou seja, as tintas, o mármore, as palavras, as notas musicais.

O santuário de Apolo em Delfos pode, portanto, ser visto como um símbolo comunal. Podemos então postular que as inspirações vêm através de um processo simbólico comunal que envolve fatores subjetivos e objetivos, dialeticamente relacionados. O uso autêntico do oráculo faz com que novas formas, novas possibilidades ideais, novas estruturas éticas e religiosas venham à tona, nascidas dos níveis da experiência que estão sob o consciente normal do indivíduo, e que o transcendem. Vimos que Platão chamou a esse processo êxtase da "loucura profética". O êxtase é um método consagrado pelo tempo de transcendência da consciência normal, que nos ajuda a alcançar inspirações, de outro modo inatingíveis. Todo símbolo e todo mito contém uma parte de êxtase, por menor que seja; pois, se realmente participamos do símbolo ou do mito, somos momentaneamente levados para "fora" e para "além" de nós mesmos.

A abordagem psicológica do símbolo e do mito é apenas uma das possíveis vias de acesso. Adotando esse caminho, não pretendo "afastar por meio da psicologia" o significado religioso dos mitos. Esse aspecto religioso nos proporciona a inspiração (revelação) proveniente da interação dialética dos elementos subjetivos do indivíduo com o fato objetivo do oráculo. Para quem realmente acredita, o mito nunca é puramente psicológico. Inclui sempre um elemento de revelação, seja do Apolo grego, do Eloim hebreu, ou do "Ser" oriental. Se considerarmos o significado do mito apenas psicológico, afastando o aspecto religioso, estaremos ignorando a força contida nas peças de Ésquilo e Sófocles, e não seremos capazes de compreender o que dizem. Ésquilo, Sófocles e

os outros dramaturgos escreveram grandes tragédias, baseados nas dimensões religiosas dos mitos, que forneceram os alicerces estruturais à sua fé na dignidade da raça e no significado do seu destino.

VI

Os limites da criatividade

Foi realizado em Nova Iorque, numa noite de sábado, um debate sobre o futuro da humanidade. Estavam presentes figuras de grande visão e personalidade, como Joyce Carol Oates, Gregory Bateson e William Irwin Thompson. A platéia compunha-se de 700 ou 800 pessoas interessadas e certas de que iriam assistir a uma discussão esclarecedora. O presidente da mesa abriu a sessão acentuando o tema principal do debate, colocando-o da seguinte forma: "as possibilidades do ser humano são ilimitadas".

Por mais estranho que pareça, à medida que a reunião se adiantava, parecia não haver realmente nenhum problema a discutir. O vácuo imenso foi sentido pelos que tomavam parte no debate e pela platéia. Os assuntos realmente interessantes, abordados com tanto entusiasmo, haviam desaparecido misteriosamente. A discussão arrastou-se, infrutífera, e a indagação principal parecia conter-se na procura do "que saiu errado?".

Creio que o tema básico, "as possibilidades do ser humano são ilimitadas", é por si só um fator antienergetico. Se aceitarmos o seu valor extrínseco, todos os problemas desaparecem. Resta apenas regozijarmo-nos e não tocar mais no assunto. Tudo será superado, cedo ou tarde, pelas possibilidades ilimitadas do ser humano; sobrarão apenas dificuldades temporárias que desaparecerão automaticamente, com o tempo. Nada havia a debater. Ao contrário do que se pretendia, postulados como o que foi proposto na realidade aterrorizam os ouvintes; é o mesmo que colocar o indivíduo numa canoa e empurrá-lo para o meio do Atlântico, rumo à Inglaterra, com o alegre comentário: "o céu é o limite". O homem na canoa naturalmente sabe que há um limite inevitável no fundo do oceano.

Tentarei provar que os limites são inevitáveis na vida humana, além de valiosos. Discutirei também o problema da *necessidade de limites para a criatividade*, pois o ato criativo origina-se na luta do ser humano contra e com aquilo que o limita.

Para começar, há a limitação física inevitável da morte. Podemos adiar a morte, mas nós todos morreremos num tempo desconhecido e imprevisível. A doença é outro limite. Quando trabalhamos demais ficamos doentes. Há os limites neurológicos evidentes. Se o sangue pára de irrigar o cérebro, por dois minutos que sejam, ocorre um derrame ou outro grave tipo de dano. Apesar de podermos aumentar a nossa inteligência até um certo grau, ela também está limitada pelo nosso ambiente físico e emocional.

Existem ainda as limitações metafísicas, mais interessantes do que as primeiras. Cada um de nós nasceu numa família, num determinado país, num determinado momento histórico. Tudo isso independentemente da nossa escolha. Se tentamos negar esses fatos — como Jay Gatsby, no livro de Fitzgerald, *O Grande Gatsby* —, fechamos os olhos à realidade

sofreremos com isso. É verdade que podemos ultrapassar os limites da nossa herança familiar e histórica até certo ponto, mas essa transcendência ocorre apenas com os que, em princípio, aceitam o fato das próprias limitações.

1. O VALOR DOS LIMITES

A própria consciência nasce do reconhecimento desses limites. A consciência humana é o traço distintivo da nossa existência; sem limitações nunca poderíamos tê-la desenvolvido. A consciência é o reconhecimento nascido da tensão dialética entre as possibilidades e as limitações. A criança começa a perceber os limites quando compreende que uma bola é diferente de seu corpo; a

mãe é um fator de limite pois não a alimenta todas as vezes que chora de fome. Através de uma série de experiências desse tipo, aprende a diferenciar seu próprio *eu* dos outros e dos objetos e a retardar a gratificação. Se não houvesse limites não haveria consciência.

O assunto parece desencorajados, à primeira vista, mas na realidade não é, quando examinado mais a fundo. Não é por acidente que o mito hebraico do início do conhecimento humano, Adão e Eva no Paraíso, é representado como um ato de rebeldia. A consciência nasce da luta contra um limite, nesse caso a proibição. Ao ultrapassar o limite imposto por Javé, o homem é punido com a aquisição de outros limites que operam no interior do ser humano — ansiedade, sentimento de alienação e de culpa. Mas a rebelião traz também vantagens — a noção da, responsabilidade individual e a possibilidade, nascida da solidão, do amor humano. Na realidade, o confronto com os limites é uma *expansão* da personalidade humana. Portanto, *limitação e expansão se completam*.

Alfred Adler diz que a civilização nasceu das nossas limitações físicas ou do que chama de inferioridade. Dente por dente, garra por garra, os homens e as mulheres são inferiores aos animais. Da luta contra essas limitações, para garantir a sobrevivência, o ser humano desenvolveu a inteligência.

Heráclito disse: "O conflito é o rei e o pai de todos."³⁵ Referia-se ao assunto de que estamos tratando: conflito pressupõe limite, e a luta contra os limites é na realidade a fonte do produto criativo. Os limites são tão necessários quanto as margens dos rios, sem as quais a água se dispersaria na terra e não haveria rio — isto é, o rio é o resultado da tensão entre a água corrente e as margens. A arte também exige um limite, fator necessário para o seu nascimento.

35 Heráclito, p. 28, in *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers*, uma tradução completa dos Fragmentos em Diels, por Kathleen Freeman, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1970.

A criatividade resulta da tensão entre a espontaneidade e as limitações. Estas últimas (as margens do rio) obrigam a espontaneidade a criar as várias formas essenciais à obra de arte ou ao poema. Mais uma vez ouçamos o que nos diz Heráclito: as pessoas pouco inteligentes "não compreendem como coisas diferentes possam estar de acordo: a harmonia consiste na tensão aplicada, como a que há entre o arco e a lira".³⁶ Comentando sobre o modo pelo qual compunha, Duke Ellington explicou que, uma vez que o pistonista podia alcançar apenas certas notas com perfeição, o mesmo se dando com o trombonista, escrevia a música dentro desses limites. "É muito bom ter limites", observou.

É verdade que hoje se procede a uma nova avaliação da espontaneidade, e reage-se vigorosamente contra a rigidez. O conceito acompanha a redescoberta dos valores da capacidade de brincar como criança. A arte moderna, como sabemos, tem desenvolvido um novo interesse pela pintura infantil e primitiva, e esses tipos de espontaneidade são usados como modelos para o trabalho do adulto. Isso se dá especialmente na psicoterapia. A maioria dos pacientes sente-se presa e inibida pelos limites excessivamente rígidos impostos pelos pais. Uma das razões pelas quais procuram a terapia é a convicção de que todos esses conceitos precisam ser eliminados. Embora seja simplista, esse impulso em direção à espontaneidade deve ser considerado pelo analista. As pessoas precisam recuperar os aspectos da sua personalidade que se "perderam" sob um acúmulo de inibições, para que sejam integradas no sentido real.

Contudo, não devemos nos esquecer que esses estágios são intervalos, quer na terapia, quer na arte infantil. A arte infantil caracteriza-se pela qualidade de inacabada. Apesar da semelhança aparente com a arte não-objetiva, falta-lhe a tensão necessária para ser arte amadurecida autêntica. É uma promessa, mas não ainda uma realização. Cedo ou tarde a arte do indivíduo em crescimento deve relacionar-se com a tensão dialética proveniente do confronto com os limites,

36 Ibid., p. 28.

presente em todas as formas de arte amadurecida. Os escravos angustiados de Miguelângelo; os ciprestes dolorosamente retorcidos de Van Gogh; as belas paisagens do Sul da França, em amarelo e verde, de Cézanne, que nos trazem a primavera eterna — todos esses trabalhos têm espontaneidade, mas têm também a maturidade proveniente da absorção e da tensão. Isso os faz muito mais "interessantes"; dá-lhes grandeza. A tensão controlada e transposta, presente na obra de arte, é o resultado da luta bem-sucedida do artista com e contra os limites.

2. A FORMA COMO LIMITAÇÃO DA CRIATIVIDADE

Compreendemos melhor o sentido da limitação na arte quando consideramos a questão da forma. A forma determina os limites essenciais e a estrutura do ato criativo. Não é por acaso que o crítico de arte Clive Bell, nos seus livros sobre Cézanne, cita a "forma significativa" como a chave para a compreensão da obra do grande pintor.

Suponhamos que eu desenhe um coelho no quadro-negro. Todos dirão: "Ali está um coelho." Na verdade, nada existe no quadro a não ser a linha que tracei: nenhum relevo, nada tridimensional, nenhuma denteação. O quadro-negro é o mesmo, e pode não haver nenhum coelho "nele". O que todos vêem é apenas a linha traçada com o giz, que pode ser infinitesimal em largura. Essa linha limita o conteúdo. Diz qual o espaço que está *dentro* do desenho e qual o que está *fora* — é a pura limitação daquela determinada forma. O coelho aparece porque todos aceitaram a minha comunicação de que o espaço contido pela linha é o que desejo demarcar.

Essa limitação tem um caráter não-material, uma qualidade espiritual, se quiserem, que é necessária a toda criatividade. Portanto, *forma* e, do mesmo modo, *esboço*, *plano* e *padrão*, todos se referem a um significado não-material

presente nos limites.

O estudo da forma demonstra algo mais — o objeto avistado é um produto *tanto* da subjetividade de quem vê *como* uma realidade externa. A forma nasce da relação dialética entre o meu cérebro (que é subjetiva, *em* mim) e o objeto que vejo, situado fora de mim (que é objetivo). Como insistia Immanuel Kant, não só conhecemos o mundo, mas este adapta-se, ao mesmo tempo, ao nosso modo de vê-lo. Incidentalmente, note-se a palavra *adapta-se* — o mundo se forma "a partir" de alguma coisa, toma a nossa forma.

O assunto torna-se problemático a partir do momento em que um desses extremos é defendido dogmaticamente. Se o indivíduo insiste na própria subjetividade seguindo exclusivamente a imaginação, os vãos da sua fantasia podem ser interessantes, mas nunca se relacionam com o mundo objetivo. Quando, por outro lado, o indivíduo insiste em que não há nada além da realidade empírica, o resultado é uma pessoa com mente tecnológica, que empobrece e super simplifica a sua vida e a nossa. A percepção é determinada tanto pela imaginação quanto pelos fatos do mundo exterior.

Coleridge distinguia na poesia dois tipos de forma. Uma externa — a forma mecânica, por assim dizer, do soneto. Consiste na convenção arbitrária de que o soneto deve ter 14 versos, distribuídos de forma determinada. O outro tipo é a forma orgânica. É a forma interior. Vem do poeta e consiste na paixão que ele coloca no poema. O aspecto ou forma orgânica faz com que cresça independente; fala-nos através das idades revelando um novo significado a cada geração. Séculos mais tarde encontramos significados dos quais o próprio autor não suspeitava.

A elaboração do poema exige que o sentido seja adaptado a uma determinada forma e que a imaginação crie novos significados. Certos modos de expressar a idéia são postos de lado e outros meios são selecionados para reformular o poema. Nesse ato de dar forma, o poeta chega ao sentido novo e mais profundo, que nem sequer imaginara antes. A forma não consiste apenas em

eliminar o significado que não cabe no poema; é um instrumento para se encontrar novos sentidos, um estímulo para condensá-los, simplificando e purificando, descobrindo uma dimensão mais universal para a essência expressa na poesia. Shakespeare transmitia muito maior significado às suas peças *porque* eram escritas em versos brancos, e muito mais sentido aos sonetos *porque* eram compostos de 14 versos.

Atualmente questiona-se o conceito de forma por se relacionar com "formalidade" e "formalismo", os quais — segundo se diz — devem ser evitados como se fossem uma praga. Concordo que em épocas de transição como a nossa, em que é difícil conseguir honestidade de estilo, o formalismo e a formalidade devem provar a sua autenticidade. Contudo, a oposição a essas formas espúrias de formalismo não atinge a forma propriamente dita, mas apenas alguns tipos de forma — geralmente conformista e sem vida, sem vitalidade orgânica interior.

Além disso, devemos lembrar que a espontaneidade carrega sempre consigo a própria forma. Qualquer coisa expressa por meio da linguagem, por exemplo, implica a forma que lhe dá a linguagem usada. Um poema escrito originalmente em inglês adquire sonoridade completamente diversa ao ser traduzido para a musicalidade da língua francesa ou para a força e profundidade do alemão. Outro exemplo é o movimento contra a emolduração das pinturas que ultrapassam os limites muito restritos impostos pelas molduras. Essa oposição só tem valor quando se parte da pressuposição da existência de uma moldura.

A justaposição de espontaneidade e forma está presente em toda a história da humanidade. É a disputa antiga mas sempre nova entre Dioniso e Apolo. Nos períodos de transição, essa dicotomia é mais evidente, uma vez que é preciso transcender as velhas formas. Posso, portanto, compreender a rebelião dos nossos dias contra forma e limites, expressa na frase: "Temos potencialidades ilimitadas." Mas, quando esses movimentos tentam eliminar por completo formas ou limites, tornam-se autodestrutivos e não-criativos. A forma jamais será sobrepujada enquanto existir a criatividade. Se a forma desaparecer, levará

consigo a espontaneidade.

3. A IMAGINAÇÃO E A FORMA

A imaginação é a extrapolação da mente. É a capacidade que tem o indivíduo de aceitar o bombardeio do consciente pelas imagens, idéias, impulsos e toda a sorte de fenômenos psíquicos vindos do pré-consciente. É a capacidade de "sonhar sonhos e ver visões", de considerar as diversas possibilidades, e de suportar a tensão implicada em manter essas possibilidades no campo da nossa atenção. A imaginação é soltar as amarras do navio, na esperança de encontrar outros portos na vastidão do mar.

No esforço criativo, a imaginação opera em justaposição com a forma. Quando o esforço é bem-sucedido, é sinal de que a imaginação infundiu na forma a sua vitalidade. A questão é: até onde podemos deixar a imaginação livre? Devemos soltar completamente as rédeas? Ousar pensar o que não pode ser pensado? Ousar criar e mover-se entre novas visões?

Nesses momentos corremos o risco de nos desorientar, de cair no isolamento completo. Perderemos a linguagem convencional que torna possível a comunicação com o resto do mundo? Perderemos a noção das fronteiras que demarcam o que chamamos de realidade? Esse problema também está relacionado com a forma ou, em outras palavras, com a noção dos limites.

A psicologia chama a isso psicose. Os psicóticos internados caminham junto aos muros e paredes do hospital. Procuram sempre se orientar e garantir a sua localização no meio ambiente. Sem pontos de referência internos, consideram de grande importância assegurar-se de qualquer tipo de orientação que possam conseguir.

O Dr. Kurt Goldstein quando ocupava o cargo de diretor de um grande hospital para doentes mentais, na Alemanha, teve muitos soldados como pacientes, durante a guerra. Segundo ele, esses homens sofriam de limitação radical da capacidade de imaginação. Observou que mantinham seus armários sempre arrumados do mesmo modo, os sapatos na mesma posição, as camisas no mesmo lugar. Sempre que o armário era desarrumado, o paciente entrava em pânico. Não conseguia se orientar, não conseguia imaginar uma nova "forma" para trazer ordem ao caos. Entrava então naquilo que Goldstein chama de "situação catastrófica". O paciente com lesão cerebral geralmente assina o nome num canto do papel, próximo aos limites do espaço. Não suporta a idéia de se perder no espaço aberto. Sua capacidade para o pensamento abstrato, para transcender os fatos imediatos em termos do possível — exatamente o que chamo, neste contexto, de imaginação —, foi severamente danificada. Sente-se incapaz de adaptar o ambiente às suas necessidades.

Esse comportamento é o espelho da vida sem o poder da imaginação. Os limites devem estar sempre claros e visíveis. Incapazes de mudar as formas, esses pacientes têm o seu mundo radicalmente limitado. Qualquer forma de existência "sem limites" é considerada por eles como extremamente perigosa.

O indivíduo normal pôde experimentar ansiedade semelhante em situação inversa — isto é, no ato criativo. As fronteiras do mundo que conhecemos movem-se sob nossos pés, e esperamos ansiosos por uma nova forma que venha substituir a fronteira perdida, ou de que possamos criar uma nova ordem dentro desse caos.

Assim como a imaginação dá vitalidade à forma esta evita que a primeira nos leve à psicose. É a necessidade básica dos limites. Os artistas são dotados da capacidade de ter visões originais. Têm imaginação rica e, ao mesmo tempo, uma noção suficientemente desenvolvida da forma, para não cair na situação catastrófica. São os batedores que vão à nossa frente, explorando o futuro. Podemos sem dúvida tolerar suas dependências especiais e idiossincrasias

inofensivas. Estaremos melhor preparados para o futuro se escutarmos com atenção o que têm a dizer.

Há uma sensação estranhamente pungente de regozijo — ou talvez seja melhor dizer de êxtase brando — ao se encontrar a forma exigida pela obra criada. Digamos que o indivíduo a procure durante dias, e subitamente receba a inspiração que abre as portas desejadas — o modo de escrever um verso, a combinação de cores para o quadro, o tema para um trabalho, ou a teoria que se adapta aos novos fatos descobertos. Essa sensação de regozijo sempre me intrigou, pois parece desproporcional ao fato.

Muitas vezes me acontece trabalhar dia após dia, sem encontrar a expressão exata para uma idéia. Quando afinal a "inspiração" irrompe na minha mente — o que pode acontecer quando estou rachando lenha, à tarde — sinto-me estranhamente leve, como se um peso tivesse sido retirado dos meus ombros, uma sensação de alegria profunda que continua independente do que esteja fazendo no momento. Não pode ser apenas por ter conseguido a resposta do problema — isso geralmente traz apenas uma sensação de alívio. Qual será então a fonte desse estranho prazer?

Acredito que seja a sensação do "este é o modo que as coisas devem ser". Por um momento participamos do mito da criação. A ordem nasce da desordem, a forma do caos, como na criação do universo. A sensação de alegria vem da participação, embora pequena, nesse ato criativo. O paradoxo é que, nesse momento, experimentamos também com maior intensidade a noção das nossas limitações. Descobrimos o *amor fati* de que fala Nietzsche — o amor da própria sorte. Não é de admirar que nos traga a sensação de êxtase!

VII

A paixão pela forma

SEMPRE acreditei que, no processo criativo da imaginação, algo ocorre que é mais fundamental — mas também mais estranho — do que a psicologia moderna supõe. Nesta época de dedicação aos fatos e à objetividade obstinada, desmerecemos a imaginação: ela nos afasta da "realidade"; contamina o nosso trabalho com "subjetividade"; e, pior do que tudo isso, é considerada não-científica. Como resultado, a arte e a imaginação são freqüentemente tidas como o "enfeite" do bolo, e não como o alimento essencial à vida. Não é, pois, de admirar que se fale de "arte" no sentido do seu cognato "artificial", ou como um luxo que nos ilude, um "artifício". Através da história ocidental permanece o dilema: a imaginação será o artifício ou a fonte da existência?

E se a imaginação não for um enfeite e sim a própria nascente de toda a experiência humana? Se a lógica e a ciência forem derivadas de formas artísticas e dependerem basicamente delas, em vez de ser a arte uma decoração, produzida pela ciência e pela lógica? Essas as hipóteses que apresento.

O mesmo problema, na psicoterapia, é muito mais profundo do que um mero jogo de palavras. Será a psicoterapia um artifício, um processo caracterizado por artificialidade, ou é algo que pode dar origem a um novo ser?

1

Tendo em vista essas hipóteses, coletei dados dos sonhos de pessoas em tratamento psicoterápico. Os indivíduos que fazem análise, quando sonham realizam algo a um nível abaixo do psicodinâmico. Entram em luta com o seu

mundo particular — para dar lógica ao absurdo, sentido ao caos, coerência ao conflito. É a luta da imaginação construindo novas formas e relacionamentos nesse mundo privado e chegando, por meio da proporção e da perspectiva, a um mundo no qual podem sobreviver e encontrar sentido.

Transcrevo abaixo um sonho simples. Foi contado por um homem inteligente que aparenta menos idade do que os seus 30 anos, oriundo de uma cultura onde predomina a autoridade paterna.

Eu estava no mar brincando com grandes botos. Gosto desses animais, e queria que fossem meus bichinhos de estimação. De repente comecei a sentir medo, imaginando que os grandes botos poderiam ferir-me. Saí da água, fui para a praia, e agora sou um grande gato pendurado pelo rabo a uma árvore. O gato está curvado, parecendo uma gota d'água, mas tem olhos grandes e sedutores, e pisca um deles. Um boto chega-se a ele e, como um pai mandando o filho "levantar-se e sair", bate levemente no gato. O gato é tomado de pânico e sai correndo em linha reta pelos rochedos, em direção oposta ao mar.

Deixemos de lado os símbolos óbvios dos botos representando o pai, e assim por diante — símbolos que quase sempre são confundidos com sintomas. Consideremos o sonho como um quadro abstrato, para o examinarmos como pura forma e movimento.

A princípio vemos uma pequena forma, o menino, brincando com as formas grandes, os botos.

Imaginemos o primeiro como um pequeno círculo, e os últimos como grandes círculos. No sonho o movimento evoca uma espécie de amor, que pode ser expresso por meio de linhas entre os objetos, que convergem para o brinquedo. Na segunda cena vemos uma forma pequena (o menino assustado) movimentando-se para longe do mar e das grandes formas. A terceira cena mostra a pequena forma como um gato, agora com formato elíptico, como uma

gota d'água, com olhos de timidez sedutora. A forma maior dirige-se para o gato e passa a convencê-lo a fazer alguma coisa. Aqui, as linhas tornam-se confusas. É uma fase neurótica típica onde o indivíduo tenta resolver o problema do seu relacionamento com o pai e com o mundo. O que evidentemente não consegue. A quarta e última cena é o pânico com que a forma menor, o gato, se retira apressadamente. Corre em direção aos altos rochedos. O movimento é uma linha reta na tela. O sonho todo pode ser visto como um esforço para atingir a forma e o movimento, a fim de resolver o relacionamento do jovem, o amor e o medo provocados pelo pai e pelas figuras paternas.

A solução é um fracasso patente. Mas o "quadro" ou a peça, por mais que lembre Ionesco, mostra, como a maioria dos dramas contemporâneos, a tensão vital oriunda da não-solução do conflito. Sob o ponto de vista terapêutico, o paciente está, sem dúvida, enfrentando os seus conflitos, embora tudo o que possa fazer no momento seja fugir deles.

Vemos também uma progressão de planos: primeiro, o plano do mar; segundo, o plano mais elevado da praia com a árvore; e terceiro, o mais alto de todos, os rochedos na montanha, para os quais o gato foge. Podem ser interpretados como níveis mais altos de consciência para os quais o indivíduo se dirige. Essa expansão do consciente pode representar um fator positivo para o paciente, embora a solução real do problema seja um fracasso, no sonho.

Ao transformar o sonho num quadro abstrato, passamos a um nível mais profundo do que o nível psicodinâmico. Não quero dizer que devemos ignorar o conteúdo dos sonhos dos pacientes. Devemos, isto sim, ir além do conteúdo, até as formas básicas. Estaremos então tratando com *formas* que só mais tarde, e por derivação, virão a ser *formulações*.

Sob o ponto de vista mais óbvio, o filho está tentando construir um relacionamento melhor com o pai, quer ser aceito como companheiro. Mas, a um nível mais profundo, tenta construir um mundo que tenha sentido, espaço e

movimento, que guarde determinadas proporções, um mundo onde possa viver. *Pode-se viver com um pai que não nos aceita, mas não se pode viver num mundo sem significado.* Nesse sentido, o símbolo já não significa sintoma. Como já disse antes,³⁷ a palavra *símbolo* reverte ao seu significado e aos radicais originais de "juntar" (*sum-bállein*). O problema — a neurose e os seus elementos — é descrito pelo antônimo de *simbólico*, ou seja, *diabólico* (*dia-bállein*), que significa "separar".

Os sonhos são, por excelência, o reino dos símbolos e dos mitos. Não emprego a palavra *mito* no sentido pejorativo de "inverdade", mas no sentido de *uma forma de verdade universal*, parcialmente revelada à pessoa que sonha. Por esses meios a consciência humana interpreta o mundo. Os pacientes submetidos à psicoterapia estão, como todos nós, tentando descobrir o significado do absurdo, tentando colocar o mundo em perspectiva, tentando dar forma ao caos que os envolve, dando-lhe ordem e harmonia.

Após ter estudado uma série de sonhos dos pacientes, convenci-me de que há um fator constante, uma qualidade que chamo de *paixão pela forma*. O paciente cria uma história no seu "inconsciente"; tem um começo, então algo acontece que "cintila do palco", e vem um tipo de desfecho. As formas, nos sonhos, repetem-se, são revistas, remodeladas e então, como o tema de uma sinfonia, juntam-se novamente, em triunfo, para formar um todo significante.

2

Uma das formas de abordagem produtiva é *considerar o sonho como uma série de formas espaciais*. Estudarei agora o caso de uma mulher de 30 anos. Num dos estágios do sonho, entra em cena uma mulher; outra aparece; entra então

37 Rollo May — "The Meaning of Symbols", in *Symbolism in Religion and Literature*, org. por Rollo May. Nova Iorque, 1960, pp. 11-50.

um homem, e as mulheres se retiram, juntas. Esse tipo de movimento ocorria no período lésbico da paciente. Mais tarde, em sonhos posteriores, a paciente entra em cena; a outra mulher, que já estava presente, retira-se; entra um homem e senta-se ao lado da primeira. Comecei a ver nos sonhos uma comunicação geométrica curiosa, uma progressão de formas espaciais. Talvez pudessem ser melhor interpretados, e a análise fosse mais eficiente se, em lugar de fixar-me no que ela contava, procurasse compreender o modo pelo qual construía essas formas, que se moviam no espaço — do qual ela não tinha conhecimento consciente.

Comecei a notar a presença de triângulos. Primeiro, nos sonhos referentes ao seu período infantil, o triângulo pai, mãe e filho. Na fase da adolescência, o triângulo compunha-se de duas mulheres e um homem, e ela, como uma das mulheres, movia-se no espaço, em direção ao homem. Então, após alguns meses de análise, a fase lésbica, na qual o triângulo era formado por duas mulheres e um homem, e as duas mulheres ficavam juntas. Mais tarde os triângulos transformaram-se em retângulos: apareciam dois homens e duas mulheres, nos sonhos, presumivelmente ela, a mãe, o namorado e o pai. O processo da terapia passou a ser um trabalho para reduzir os retângulos a um novo triângulo: ela, o seu companheiro e um filho. Esses sonhos com o novo triângulo começaram a aparecer entre o meio da análise e o fim.

A importância do triângulo como símbolo fundamental é demonstrada pelo fato de que ele se refere a diferentes níveis, simultaneamente. Um triângulo tem três linhas; o menor número possível de linhas retas necessárias para formar um desenho geométrico com conteúdo. É o nível matemático da "forma pura". O triângulo é a forma básica da arte neolítica — como provam os desenhos dos vasos desse período. É o nível estático. Está presente na ciência — a triangulação era o modo pelo qual os egípcios representavam a relação do homem com as estrelas. O triângulo é o símbolo básico da filosofia e da teologia medieval — como prova o princípio da trindade. É fundamental na arte gótica, tendo um exemplo no monte São Michel, um triângulo de rocha erguendo-se do mar,

coroado pelo triângulo gótico arquitetônico construído pelo homem, que se resolve num pináculo que aponta para o céu — uma magnífica forma de arte onde temos o triângulo da natureza, o do homem e o de Deus. E, finalmente, sob o ponto de vista psicológico, temos o triângulo humano básico — homem, mulher e filho.

A importância das formas revela-se na inevitável unidade do corpo com o mundo. O corpo é sempre parte do mundo. Sento-me numa cadeira; a cadeira está sobre o assoalho, num andar deste prédio; e o prédio, por sua vez, está numa montanha de pedra, a ilha de Manhattan. Quando caminho, meu corpo está relacionado com o mundo à minha volta. Isso pressupõe uma harmonia entre o corpo e o mundo. Sabemos, como ensina a física, que a terra ergue-se, em proporção infinitesimal, ao encontro dos meus passos, uma vez que há atração mútua entre dois corpos. O *equilíbrio* essencial não é dado apenas pelo meu corpo; é a relação desse corpo com o chão em que se situa e sobre o qual caminha. A terra está lá, à espera de vir ao encontro de cada passo, e o ritmo do meu andar depende da certeza de que ela estará ali.

A necessidade ativa que temos da forma é demonstrada pelo fato de a construirmos automaticamente, com um número infinito de variações. O mímico Marcel Marceau personifica no palco um homem levando seu cão para passear. Estende o braço, como se estivesse segurando a correia. Faz movimentos bruscos com o braço, e o público "vê" o cão puxando a correia para farejar aqui e ali. Na verdade, o cão e a correia são as partes mais "reais" da cena, embora não existam. Apenas uma parte da *Gestalt* está presente — o homem, Marceau e o seu braço. O resto é pura imaginação dos assistentes. A *Gestalt* é completada pela nossa fantasia. Outro mímico, Jean-Louis Barrault, que faz o papel de surdo-mudo no filme *Les Enfants du Paradis*, conta com gestos como um homem teve a sua carteira roubada em meio à multidão. Seus movimentos descrevem o homem gordo, a expressão aborrecida do seu companheiro, e assim por diante, até descrever toda a cena do roubo. Não foi dita nem uma palavra. Apenas um mímico executando seus movimentos habilidosos. O que falta é automaticamente

preenchido pela nossa imaginação.

A imaginação humana entra imediatamente em cena para formar o todo, para completar a cena e dar-lhe sentido. O imediatismo dessa ação demonstra a necessidade que sentimos de construir o resto da cena apresentada. É preciso preencher os vazios para que ela tenha sentido. O fato de fazermos isso às vezes de modo ilusório — até mesmo paranóico ou neurótico — não anula o ponto central. Nossa paixão pela forma demonstra a necessidade que temos de adaptar o mundo à nossa conveniência e desejos e, o que é mais importante, de sentir o nosso próprio significado.

A expressão "paixão pela forma" pode ser interessante, mas é também problemática. Se usarmos apenas a palavra *forma*, parecerá muito abstrata; porém, quando combinada com paixão, percebe-se que não se trata de forma no sentido intelectual, mas de uma cena holística. O que se passa no indivíduo, sob o disfarce de passividade, ou outros sintomas neuróticos, é a paixão, carregada de conflitos, para dar sentido a uma vida em crise.

Platão explicou como a paixão, ou Eros, se move para o ato de criar a forma. Eros caminha em direção ao sentido e à revelação do Ser. Originalmente um deus secundário chamado amor, Eros era o amante da sabedoria e da força que faz nascer em nós a sabedoria e a beleza. Platão diz, por intermédio de Sócrates, que "a natureza humana não poderá encontrar aliado melhor do que o amor [Eros]".³⁸ "Toda criação, ou passagem do não-ser para o ser, é poesia ou fabricação", escreve Platão, "e os processos artísticos são todos criativos; e todos os mestres das artes são poetas e criadores."³⁹ Por meio de Eros, ou da paixão pelo amor, que é demoníaco e construtivo ao mesmo tempo, Platão espera

38 Platão — *O Banquete*, traduzido para o inglês por Benjamin Jowett, in *The Portable Greek Reader*, org. por W. H. Auden. Nova Iorque, 1948, p. 499.

39 *Ibid.*, p. 497.

alcançar "por fim a visão () de uma única ciência, a ciência do belo".⁴⁰

Por isso os matemáticos e físicos falam da "elegância" de uma teoria. A utilidade é resumida a uma parte da característica de ser bela. A harmonia da forma interna, a consistência interna da teoria, a beleza que toca a sensibilidade — todos são fatores determinantes da vinda da inspiração para o consciente. Na minha profissão de psicanalista, a experiência de ajudar as pessoas a conseguir inspiração do inconsciente revela o mesmo fenômeno — as inspirações não surgem por serem "intelectualmente verdadeiras", ou por serem úteis, mas por possuírem uma certa *forma*, a forma que é bela porque completa em nós o que estava incompleto.

A idéia, a nova forma que aparece de súbito, vem completar a *Gestalt* até então incompleta com a qual trabalhamos conscientemente. Pode-se denominar com exatidão esse padrão inacabado, essa forma não-formada de "o chamado" ao qual o torvelinho do pré-consciente responde.

3

Paixão pela forma significa um princípio da experiência humana análogo a algumas das mais importantes idéias da história ocidental. Kant afirmava que a nossa compreensão não é apenas um reflexo do mundo objetivo que nos rodeia, mas *constitui* também este mundo. Não se trata de os objetos *nos* dizerem coisas apenas; adaptam-se ao nosso modo de conhecimento. Portanto, a mente é um processo ativo na formação e reformulação do mundo.

Ao interpretar os sonhos e os problemas dos meus pacientes, sob o ponto de vista da sua relação com o mundo, perguntei a mim mesmo se não haveria,

40 Em outra parte deste livro observo que o matemático Poincaré enfatiza também Eros como fonte da beleza e da verdade, ao mesmo tempo (ver pp. 67-68).

num plano mais profundo e mais inclusivo da experiência humana, algo paralelo ao que Kant imaginava. Isto é, será apenas a nossa compreensão *intelectual* que desempenha um papel na formação e reformulação do mundo, no processo de conhecê-lo, ou a *imaginação* e as *emoções* são também fatores importantes? O conhecimento deve ser feito pela *totalidade* do indivíduo, e não apenas pela razão. E é essa totalidade que modela as imagens às quais o mundo se adapta.

Não é só a razão que forma e reforma o mundo; o pré-consciente, com seus impulsos e necessidades, toma parte no processo, baseado no desejo e na intencionalidade. Os seres humanos pensam, sentem e têm vontade, ao criar a forma no seu mundo. Por isso usamos a palavra *paixão*, a soma das tendências eróticas e dinâmicas, ao nos referirmos à "paixão pela forma". As pessoas em tratamento psicoterápico — como todos nós — não se ocupam apenas em conhecer o seu mundo; estão apaixonadamente reformando esse mundo por meio do inter-relacionamento com ele.

Essa paixão pela forma é uma parte da tentativa de dar sentido à vida. E isso é a criatividade genuína. A imaginação, definida de modo geral, parece-me o princípio básico da própria razão, pois as funções racionais, de acordo com as definições, podem levar à compreensão — podem participar da realidade — apenas enquanto são criativas. Portanto, a criatividade está implicada em todas as nossas experiências no processo de dar sentido ao relacionamento eu-mundo.

O filósofo Alfred North Whitehead refere-se também à paixão pela forma. Elaborou uma filosofia baseada não apenas na razão, mas que inclui também o que ele chama de "sentimento". Por sentimento não quer dizer apenas afeto. Significa, segundo minha interpretação, a capacidade total do organismo humano para sentir o seu mundo. Whitehead reformula o princípio original de Descartes da seguinte forma:

Descartes estava errado ao dizer "Cogito, ergo sum" — penso, logo existo. O nosso conhecimento consciente não é apenas pensamento ou

*apenas existência. Sou uma unidade de emoções, alegrias, esperanças, temores, pesares, avaliações de alternativas, decisões — reajo subjetivamente ao ambiente, pois a minha natureza é ativa. A unidade, o "eu sou" de Descartes, é o processo pelo qual transformo esse material variado em um padrão coerente de sentimentos!*⁴¹

O que eu chamo de paixão pela forma, se é que estou interpretando Whitehead corretamente, é a parte central do que ele chama de experiência de identidade.⁴² Sou capaz de formar sentimentos, sensibilidades, alegrias e esperanças, num padrão que me faz consciente de mim mesmo. Mas não posso criar esse padrão por um ato puramente subjetivo. É preciso que me relacione ao mundo objetivo no qual vivo.

A paixão pode destruir o *eu*. Mas não a paixão pela forma, e sim a paixão descontrolada. Sem dúvida, a paixão pode ser diabólica e simbólica — pode deformar e formar; pode destruir o sentido das coisas e trazer de volta o caos. Na puberdade, quando surge a força sexual, a paixão destrói a forma, temporariamente. Mas o sexo tem também grandes potencialidades criativas, por ser paixão. A não ser nos casos de desenvolvimento radicalmente patológico, há no adolescente um crescimento em direção à nova forma, de homem ou mulher, em contraste com o estado anterior de menino ou menina.

41 Alfred North Whitehead: *His Reflections on Man and Nature*, compilado por Ruth Nanda Ashen. Nova Iorque, 1961, p. 28. (Grifos nossos).

⁴² Um amigo, ao ler esta página no manuscrito, enviou-me um poema original que transcrevo com sua permissão:

Sou, portanto eu amo
a sensibilidade total
que me olhou nos olhos
vinda de seu rosto descoberto
imediatamente,
Amo, portanto eu sou.

4

A necessidade urgente que temos de dar forma à nossa vida pode ser ilustrada pelo caso de um jovem que me consultou quando escrevia este capítulo. Era filho único de pais que trabalhavam e que brigavam continuamente, desde que ele nascera. Jamais conseguira concentrar-se nos estudos. Quando era menino, assim que ouvia o pai subindo as escadas, abria apressadamente um livro de estudo sobre as revistas de mecânica que estava lendo. Lembrava-se de que o pai, um homem bem-sucedido, mas aparentemente frio, estava sempre prometendo levá-lo em viagens, como prêmio, se conseguisse boas notas na escola. Essas viagens nunca se materializaram.

A mãe fizera dele seu confidente, apoiando-o nos conflitos com o pai. Sentava-se com ela no jardim, nas noites de verão, e conversavam até tarde — eram "companheiros", "afinavam-se um ao outro", como dizia ele. O pai usou de influência para que fosse aceito por um colégio em outra cidade; porém o rapaz passou três meses sem sair do quarto, até que o pai o levasse de volta para casa. Morando com os pais, trabalhou como carpinteiro, e depois como operário de construção no Corpo da Paz. Foi então para Nova Iorque, onde ganhava a vida como encanador, fazendo escultura nas horas vagas, até que, por um golpe de sorte, conseguiu emprego como instrutor de artes e ofícios numa universidade situada a uma hora de Nova Iorque. Entretanto, não conseguia impor-se como instrutor, e tinha dificuldade em se comunicar com os alunos e os outros professores. Sentia-se intimidado pelos professores graduados, que monopolizavam as reuniões com dissertações que ele considerava pomposas e artificiais. Foi nesse estado de confusão e improdutividade que começou o tratamento psicoterápico. Era extremamente sensível, generoso, tinha talento (deu-me uma escultura de arame que havia feito enquanto esperava ser atendido, na sala de espera, muito bem feita). Sua atitude era de grande retraimento, ou desligamento, e aparentemente não realizava nada no emprego ou na vida.

Trabalhamos juntos duas vezes por semana, durante um ano e pouco, e

nesse tempo fez grande progresso nos relacionamentos interpessoais. Começou a trabalhar com eficiência, e já não se intimidava ante os outros professores. Concordamos em suspender a terapia, uma vez que estava trabalhando ativamente e muito bem. Sabíamos, contudo, que não tínhamos explorado adequadamente o seu relacionamento com a mãe.

Após um ano ele voltou. Tinha casado, e tudo parecia bem em sua nova vida. O motivo de ter-me procurado foi uma visita que ele e a esposa fizeram a sua mãe, que se achava num hospital para doentes mentais. Quando chegaram, ela estava sentada ao lado da mesa da enfermeira, no corredor, "esperando o seu cigarro".. Foi ao quarto para conversar com eles, mas logo voltou ao corredor, esperando pelo cigarro racionado.

De volta, no trem, o rapaz sentiu-se deprimido. Sabia do estado de senilidade progressiva da mãe mas não conseguia adaptar-se emocionalmente ao fato. Seu alheamento e apatia pareciam-se com da primeira vez que me procurara, mas tinham pontos diferentes. Agora podia comunicar-se comigo de forma direta e franca. O problema era específico e localizado, e não mais confuso como da primeira vez. Seu relacionamento com a mãe estava num caos. Não conseguia ver forma nesse segmento da sua vida, apenas uma dolorosa confusão.

Após a primeira sessão, libertou-se do atordoamento, mas o problema persistia. Esta é a função da *comunicação* na terapia: libertar o indivíduo da alienação para com o resto da humanidade. Mas não é o bastante para criar uma nova forma. Atenua o problema mas não produz a nova forma. É preciso que o caos seja controlado a nível mais profundo, e isso só é conseguido com alguma forma de inspiração.

Na segunda sessão analisamos minuciosamente o relacionamento entre ele e a mãe e a perturbação compreensível que sentia ao vê-la na condição atual, embora soubesse há algum tempo que isso ia acontecer. Ela o fizera "príncipe coroado". Mostrei-lhe que a mãe tinha sido uma mulher de personalidade forte,

que o conquistara para o seu lado, contra o pai, e o usara para derrotá-lo. Não tinham sido companheiros nem se "afinavam um ao outro" como pensava. Na verdade, ele fora um refém, uma pequena peça usada em batalhas bem maiores. Quando se mostrou surpreso ao verificar essas verdades, contei-lhe uma história. Um homem vendia *hambúrgueres*, que dizia serem de carne de coelho, a um preço incrivelmente baixo. Quando lhe perguntaram como podia vender tão barato, admitiu que usava um pouco de carne de cavalo.

Mas isso não era explicação suficiente, e acabou confessando que eram 50% carne de cavalo e 50% carne de coelho. Continuaram a interrogá-lo e ele explicou: "Um coelho para um cavalo."

A imagem gráfica do coelho e do cavalo foi para ele como uma revelação do problema, mais completa do que qualquer explicação intelectual. Entendeu perfeitamente a sua posição como o "coelho", sem nenhum sentido pejorativo, e sentiu o quanto estivera desamparado na infância. Um grande peso de culpa e hostilidade reprimida foi retirado dos seus ombros. A imagem contida na história permitiu que admitisse os sentimentos negativos contra a mãe. Vários detalhes do seu passado começaram a fazer sentido, e ele parecia pronto a cortar o cordão umbilical, previamente ignorado.

É interessante notar que as pessoas em situações como essa parecem possuir a força necessária para fazer as alterações; é apenas uma questão de esperar que o "sol da ordem" derreta com seu calor "a névoa da confusão" (para colocar o problema em termos do oráculo de Delfos). No caso desse jovem, a "paixão" é demonstrada pela avidez com que compreendeu a explicação e pelo imediatismo da auto-reforma psicológica. Parecia — o que também é típico dessa experiência — ter armazenado a força necessária aos poucos, em estágios prévios, até finalmente descobrir a peça chave do enigma, e então fazer uso de toda essa potencialidade.

Na terceira e última sessão disse-me estar decidido a demitir-se da

universidade e a procurar um estúdio onde pudesse devotar-se completamente à escultura.

A comunicação comigo, na primeira sessão, pode ser interpretada como o primeiro passo do processo criativo. Vem então a revelação, e a inspiração nasce no consciente do indivíduo, de preferência como uma imagem. O terceiro passo é a tomada de decisão, o que foi feito entre a segunda e a terceira sessões, como *resultado* da nova forma atingida. O terapeuta não pode prever a natureza exata dessas decisões; são a *vivência da nova forma*.

O processo criativo é a expressão dessa paixão pela forma. A luta contra a desintegração, o esforço para dar vida a novos seres que trazem harmonia e integração.

Terminamos com um pensamento de Platão que sintetiza tudo o que tentamos provar:

*Todo aquele que deseja seguir o caminho certo deve conhecer, desde a juventude, as formas belas; e, quando bem orientado, aprende a amar somente essas formas — esse amor o levará a criar pensamentos sensatos; e logo perceberá que a beleza de uma forma relaciona-se com a beleza de outra, e que a beleza das formas é uma só.*⁴³

43 Platão, p. 496.