

## Os criadores, as obras e a percepção da arte<sup>1</sup>.

**Fernando Silberstein**

*Docente da Faculdade de Psicologia  
Universidade de Buenos Aires, Argentina.*

Entre as maneiras de pensar a criatividade queremos nos dedicar nesta oportunidade a estudar a possibilidade que têm os artistas talentosos de expressar nas obras uma intensidade ou força especial que emociona, comove ou faz pensar, encarnando ao mesmo tempo o espírito de uma época em uma linguagem nova (Kenneth Clark), que lhes permite falar de si e de suas mais profundas vivências em uma linguagem que, de acordo com a época, é no entanto nova.

Não vamos nos referir à criatividade nas tarefas diárias, nem na vida de uma pessoa que incorpora ou enriquece desse modo seu desempenho, ainda que nosso tema se relacione também com isso. Tampouco, vamos pensar a criatividade como equivalente ou próximo ao belo ou ao bom.

Queremos pensar o que é específico nos artistas de talento, que às vezes são pessoas que levam uma vida comum sem grandes dificuldades emocionais ou de inserção social; outras vezes são pessoas muito angustiadas; alguns são reconhecidos socialmente, outros o são menos ou nada em absoluto; alguns são constantes na qualidade de sua produção, mas outros são irregulares..

Todos, não obstante, fizeram da arte e da expressão o eixo de suas vidas; consideram-na essencial, sentem que devem fazê-la e deixam de lado qualquer outra coisa para realizá-la, e às vezes, alcançam uma intensidade perceptível, ainda que nem sempre facilmente definível.

Esses criadores, diferentes entre si, parecem possuir contudo algumas características comuns no modo como percebem o mundo, na sua tarefa artística, em seus pontos de partida pessoais, nos destinatários de suas obras, entre outros aspectos. Nem sempre são traços que são reconhecidos teoricamente em psicologia da criação, mas muitos deles se relacionam, acreditamos, com a linguagem da obra e sem dúvida com os modos da experiência da criação.

---

<sup>1</sup> Tradução - Latife Yazigi

Com base em entrevistas de artistas reconhecidos, temos tratado de investigar suas características. São pessoas que fizeram do trabalho com a arte sua atividade central, apesar de que alguns terem que trabalhar em outras atividades, ainda que às vezes também essas se relacionavam com a arte.

Para começar a pensar essa qualidade capaz de emocionar, sugerir, fazer pensar ou mesmo revolucionar em um diálogo expressivo, tomaremos como via inicial a reflexão a partir das próprias obras, tentando caracterizar mais concretamente o que é que faz com que uma obra adquira essa intensidade de expressão em um momento histórico determinado.

1) Como pensar a ‘qualidade expressiva’ de poder constituir esse espaço de interesse, de capacidade ou de inclusão do espectador na obra, onde cada um se encontra com um sentido que lhe é próprio, intransmissível, no rito privado que é a contemplação artística, tão profundamente emocional e também essencial para alguns. Poderíamos denominar essa qualidade como ‘dinamismo’ da obra, ‘força’ em alguns casos, ‘intensidade’, ‘inspiração’, de algo que se dá a ver como uma metáfora aberta, expressiva, como assinalava Susanne Langer, mas onde cada qual permanece ao mesmo tempo capturado e ignorante de todos os motivos de sua fascinação (Freud), de sua emoção ou, como dizem os alemães, do *erlebnis*, da vivência. Vivência emocional frente a uma obra que se constitui para alguns sujeitos como profunda, ou mesmo quase constitutiva, sempre profundamente emocional e também como podendo fazer pensar diretamente sobre o que é mostrado, ou a maneira de fazê-lo, ou indiretamente, como quando ao estar vendo ou escutando uma obra pensamos paralelamente sobre algo.

Talvez aqueles que melhor tenham estudado algumas dessas características, chegando inclusive a formular normas para alcançá-las, foram os autores chineses da época Song, dinastia que transcorre entre o ano 960 e 1279 de nossa era, ou seja, contemporânea das grandes catedrais góticas européias.

Vários autores dessa época explicitaram as maneiras de realizar obras que possuem uma ‘energia’ especial - o *ch'i* -, que assim incorporam ou mostram na obra a energia do universo, do céu e da terra, visível em um dinamismo e em uma sugestão especial do representado. Chegam a alcançá-la com técnicas para mostrar o conceito do vazio taoísta, conceito oposto ao nada, que significa chegar a gerar um sistema de interações entre os elementos visuais do quadro, onde cada um deles se relaciona, ocupa o lugar do outro e

vice-versa. Assim, consegue-se que o olhar do espectador veja, por interações dialéticas dos elementos, um terceiro elemento sugerido. Por exemplo, as margens desenhadas de um lago, uma área da figura que fica sem ser preenchida, vê-se um lago de infinita fascinação e poesia, mas que na verdade é uma área deixada em branco pelo artista. Isto é, tenta-se produzir espaços dinâmicos que conduzam o olhar para ‘ver pelo outro’, armando diálogos visuais, interações invisíveis, não no sentido de produzirem um esforço de captação, mas antes um deixar-se conduzir a fim de perceber esse efeito de poesia, melhor alcançado nas paisagens brumosas ou nas montanhas arredondadas.

Também o sombreado constitui um exemplo de indução de dinamismo na obra. Ao desenhar em um contorno bidimensional áreas negras, cegas, atribui-se ao desenho inicial um efeito de profundidade. O setor sombreado não se vê como tal senão como aquele que organiza uma corporeidade tridimensional ao desenhado em duas dimensões. É um ‘ver pelo outro’ que permite organizar o efeito de maior realidade e força.

Esse ‘ver pelo outro’, pela interação, em um efeito *gestáltico*, cria ‘signos’ visuais. Em uma obra musical esse tipo de interação produz silêncios retroativos, mas repletos de cor musical. Outros pintores posteriores e também alguns psicólogos têm retomado ou concluído de distintas maneiras essas mesmas idéias.

Assim, para nós, um criador de talento é aquele capaz de construir obras atraentes, intensas, com dinamismo, com metáforas abertas capazes de falar de distintas maneiras a distintos sujeitos, mas com um efeito único para cada espectador sensível a esse espaço de encontro e atração emocional para com a obra.

Nossa pergunta dirige-se então a como ou de que maneira alguns artistas alcançam em sua produção esses efeitos de intensidade dramática em suas obras.

### **Busca da expressão.**

2) Todos os artistas entrevistados relatam que trabalharam com diferentes materiais e com uma finalidade de expressão desde sua infância. Todos falam, de um modo ou outro, terem sentido a necessidade de expressar-se, de estabelecer um diálogo que abarca, como veremos, muitos níveis e destinatários, e que se veicula desde o começo com algum material que moldam ou trabalham com uma necessidade expressiva.

Começaram em general quando crianças, alguns em ateliês infantis, outros simplesmente na escola, mas sempre abordaram seus materiais com uma necessidade e motivação que se manteve no tempo. Nenhum deles jamais pensou em abandonar esse exercício; se questionaram sobre como ganhar a vida, por exemplo, mas nunca duvidaram sobre a continuidade desse trabalho com materiais, dessa busca de um diálogo com o mundo a partir de diferentes elementos, incluindo a palavra ou os sons.

O estudo dessas primeiras obras mostra que, em general, os primeiros temas abordados durante a infância ocultam as mesmas preocupações básicas que aqueles que ocupam na idade adulta em seu trabalho artístico, como se os conflitos que os motivaram existiam e foram possíveis de se rastrear desde essa época.

### **Relação com os materiais.**

3) Em segundo lugar, quando os artistas falam dos materiais que utilizam, - e falando de uma modo literal quase que poderíamos dizer não consciente -, referem-se a esses como se estivessem vivos, com sensações que os materiais lhes transmitem, com energias que os artistas percebem. A madeira ‘vibra’, a pedra ‘palpita’, a natureza lhes dá forças, etc. Não é algo que se manifeste explicitamente, mas sim algo que é dito sempre de passagem, como se fosse próprio da situação mesma. Isso constitui uma relação animista, autêntica e sentida, com o mundo material, manifestada tão naturalmente que dita pelo autor, e por momentos, não parece algo inusual. Mas também, não é um modismo de linguagem, mas sim algo realmente percebido. Talvez pertençam também a essa característica os comentários freqüentes entre os escultores sobre o fato do material utilizado lhes ‘mostrar’ as formas que vão entalhar.

### **Diálogo com o material.**

4) Continuando com esses artistas, eles buscam cada material pelo diálogo que o mesmo lhes permite. A madeira, o metal, os sons são escolhidos em um dado momento de suas vidas, por tudo que sentem que o material lhes diz enquanto material mesmo, buscando um tipo de relação, de interação, seja esta de imposição, de domínio ou de limites. O material escolhido por cada autor traz implicitamente sensações particulares, formas e inclusive temas. Desse modo, a finalidade, além de estar na própria obra, está no

caminho de sua construção. É uma busca de ‘contato com’ esse elemento que diz coisas ou pode dizer a esse autor em um momento determinado.

### **Ponto de partida.**

5) Todos os artistas relatam um ‘mito das origens’ sobre como ou por que fazem seu trabalho expressivo. Essa história real ou construída vincula-se sempre a situações familiares que se referem e introduzem a um dos pais e a questões do âmbito do lar. Assim, escrevem ou pintam porque a mãe ou o pai o faziam, ou porque havia uma grande biblioteca familiar, ou tinham muitos quadros.

Não acreditamos que essa seja uma situação totalmente real, ainda que seja evidente que um âmbito de proximidade com as idéias ou a arte permite aproximar-se e encontrar-se mais facilmente com os mestres e os modos de iniciar-se na atividade. Nos parece antes que se trata de uma necessidade de formular um ponto de partida que se vincula emocionalmente com um dos pais. Não temos observado relações do tipo edípico comum, como a que os meninos falem mais de suas mães e as mulheres de seus pais, ou vice-versa. Uns e outros referem antes às tarefas ou gostos de um de seus pais e às características da vida familiar.

Não é o único papel que se lhe atribui ao pai ou à mãe na concretização da tarefa. Muitas vezes, nos relatos estão associadas outras questões mais de tipo edípico, como que esse interrompe seu trabalho para dar lugar ao filho, ou então se interpõe de um modo ou outro, etc.

### **Diálogo com o meio da arte.**

6) Todos os entrevistados mencionam claramente o meio artístico como o ‘destinatário’ de suas obras, que se imagina como mais ou menos cruel e contra o qual se luta de distintas maneiras. Mas também, todos mencionam suas buscas de aceitação e de aprendizagem das linguagens contemporâneas ou históricas da arte para formular sua própria tarefa expressiva. O meio artístico se constitui em um elemento essencial do ‘diálogo interno’ do autor na realização de sua tarefa. Pensado como um coletivo grupal, é concebido geralmente como duro às necessidades do autor - apesar do êxito que possuem a maioria dos artistas estudados -, ao mesmo tempo conservador e vanguardista. O meio

artístico acaba sendo um componente constante com o qual se fala internamente, buscado em algum momento, e também simultaneamente percebido de maneira agressiva, com o qual se mantém uma relação de rebeldia e de dependência.

### **Sintaxes de opostos.**

7) Mas talvez a característica mais relevante que se encontra nos ditos dos artistas é a existência daquilo que Koestler chamava as matrizes bi-sociais, ou seja, uma condensação de idéias no modo de uma metáfora peculiar do artista, de idéias heterogêneas que se encontram associadas, ou melhor organizadas, em um constructo que funciona como uma grande sintaxe dos ditos e sobretudo das obras. Em general essa organização de elementos diferentes se manifesta desde o primeiro momento em uma entrevista e se manifesta como uma relação de situações face a qualquer descrição de um feito externo.

Uma de nossas entrevistadas começa falando de seu lugar de nascimento como uma paisagem plácida e sinistra pelo desaparecimento daqueles que a haviam habitado antes. Este comentário encerra, literalmente, a base de toda sua obra na qual trabalha, em manifestações muito diferentes e ao longo de muitos anos, os limites espaciais associados ao vazio e à morte. Outra artista fala dos materiais ‘que sufocam’ e os ‘vivos’ e tenta construir objetos em um espaço que transmite sensações, a primeira delas é que os objetos sejam flutuantes, ‘ingrávidos’. E mais tarde constrói sobre os equilíbrios na sensação dos ‘enjôos (do mar) na terra’, com o que se manifesta essa dualidade da sensação do equilíbrio na ‘ingravidéz’ do grávido, na imaterialidade do material.

Um terceiro criador, diretor de cinema, fotografa conjuntos de ramos secos, muito rítmicos e sugestivos. Alguns desses conjuntos de ramos aparecem quase acidentalmente nas bordas das imagens; outros, particularmente em seu primeiro filme, são colocados como figura central de alguns fotogramas. Em sua obra pictórica anterior, a produção cinematográfica pinta árvores surrealistas ainda diferentes às dos filmes. Ao falar, de maneira muito linear e sucessiva, mas interessante, vai construindo como distintas linhas narrativas, conjuntos de enlaçados emaranhados muito semelhantes aos de seus filmes. Levemente consciente disso, mas não para o ocasional ouvinte que segue cativado pelos temas contados, o autor insiste "Para clarificar!", "Para clarificar!"; repetição que sintetiza o

conflito frente à própria construção narrativa desse diretor, o que não é em absoluto evidente para quem está de fora.

Todavia, nas obras essa oposição não é visível; ela pode se evidenciar abstraindo algumas constantes na análise do conjunto da produção artística.

O interesse dessas oposições é que funcionam como o elemento que fornece a tridimensionalidade ou corporeidade ao tema tratado ou aos materiais. Organiza esse ‘ver pelo outro’ ao qual nos referíamos antes outorgando um ‘sombreado’, um efeito de fascinação em uma metáfora inesperada sobre temas e materiais diversos.

Em oposição, esse constructo de temas constitui uma espécie de filtro que estabelece uma sintaxe de todo o representado. Há obras em que essa sintaxe se expressa com maior pureza e economia de recursos, em virtude da qual a obra alcança o maior dramatismo. É então uma metáfora, pelo menos, do material que a constitui, do que representa e da ‘tridimensionalidade’ por efeito do conflito de idéias antagonistas de base do autor. É um ‘ver pelo outro’ com um efeito de ‘dinamismo’, um signo que torna mais rica, fascinante ou dramática a obra.

Essa sintaxe atua tanto na forma como no conteúdo da obra e pode ser entendida como um andaime que sustenta um relato paralelo ao tema e aos materiais.

Toda obra de um artista muito talentoso revela, em uma análise cuidadosa da linguagem artística, uma grande economia de recursos que alcançam uma máxima intensidade dramática na expressão do conflito que é próprio ao autor. Esses esquemas sintáticos ou matrizes de opostos funcionam como um ‘cavelete’, como uma rede de base que sustenta a narrativa da obra, mas que, sempre a mesma, cada vez organiza de modo diverso, agregando intensidade ou dimensão dramática a cada episódio ou situação ou tratamento formal. Esses esquemas, além do mais, dão coerência à linguagem do artista; se é arte figurativa ou representativa de alguma forma, as formas reconhecíveis se enunciam com uma semântica ou significado próprio que armam o estilo pessoal. Esse estilo é percebido conscientemente pelo espectador somente como intensidade metafórica e emocional, sem que inicialmente possam saber suas razões.

Para o artista conseguir uma expressão depurada e alcançar uma situação de equilíbrio em uma visão da própria obra que menciona em general o poder formular de

maneira sintética esses esquemas de base no tratamento de cada elemento e da totalidade da obra.

### **Relação com o dinheiro como vínculo social.**

8) Finalmente queremos agregar um último elemento que temos notado. É uma relação especial com o dinheiro que ultrapassa as dificuldades para vender as obras ou conseguir a subsistência. Sem que possamos concluir muito a respeito, o dinheiro parece representar o vínculo social que mantém com o mundo. Nas cartas de Van Gogh a seu irmão Theo, o dinheiro ocupa uma boa parte da correspondência, onde Vincent insiste com seu irmão que esse participe de sua criação ao enviar-lhe o dinheiro para sua subsistência, reproduzindo com o dinheiro o vínculo simbiótico que verdadeiramente ambos tinham.

### **Conclusão.**

Assim, os artistas de talento estabelecem de maneira espontânea um diálogo expressivo com o mundo e com os materiais, diálogo construído através dos pais, continuando uma relação que sentem a partir e para com eles, e referindo-se ao conjunto do meio da arte. Diálogo expressivo no qual se permite ser visto pelo outro, sugerindo então uma força peculiar do artista para mostrar metáforas inesperadas que organizam sentidos sobre sentidos. Esses criadores buscam um ‘encontro com o mundo’ através de um diálogo com cada elemento da realização, para expressar uma pergunta que lhes é própria e com a qual organizam em um fazer transformador uma qualidade dos materiais.

Essa força espontânea de buscar um diálogo com materiais e temas, em uma tarefa que também é um fim em si mesma, pela interlocução buscada com o material, de algo dito para alguns, a quem se pensa de antemão como destinatários do próprio trabalho pensado desde a própria história, relaciona-se intimamente com o conceito de *poussée sensorio-motrice*, ou ‘ímpeto sensorio-motriz’ de Zena Helman, articulação de movimento e cor no Rorschach, de ações com qualidades na construção de imagens que são expressão do vínculo fundante com a realidade.