

*Maria Luisa Duarte da Silva Santos*

**A CRIAÇÃO ARTÍSTICA E O PROCESSO CRIATIVO**

*Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva.*

Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos:

*Graça Morais e Leonel Moura*

**Lisboa**

Dezembro de 2004

*Maria Luisa Duarte da Silva Santos*

**A CRIAÇÃO ARTÍSTICA E O PROCESSO CRIATIVO**

*Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva.*

Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos:

*Graça Morais e Leonel Moura*

**Lisboa**

Dezembro de 2004

Universidade de Lisboa

Faculdade de Belas Artes

*Mestrado em Teorias da Arte*

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria João Lello Ortigão de Oliveira  
Orientadora da Dissertação

*Agradecimentos*

Embora uma dissertação seja, pela sua finalidade académica, um trabalho individual, há contributos de natureza diversa que não podem nem devem deixar de ser realçados. Por essa razão, desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

À minha professora e orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria João Lello Ortigão de Oliveira, pela abertura de espírito desde logo manifestada, pela disponibilidade revelada ao longo destes dois anos. E pelas críticas e sugestões pertinentes feitas durante a orientação.

Aos professores do Mestrado em Teorias da Arte, em particular ao Prof. Dr. José Fernandes Pereira, coordenador do mestrado, pela competência científica e pedagógica.

Aos colegas do Mestrado pela excelente relação pessoal e de amizade que criámos e que espero não se perca.

A todos os meus amigos, pelo ânimo e por serem como são.

À minha irmã, exemplo de força de vontade e de determinação.

Aos meus pais, pelo estímulo e apoio incondicional desde a primeira hora; pela grande amizade com que sempre me ouviram, e sensatez com que sempre me ajudaram.

Finalmente... ao Luís, pelo amor, pela compreensão, pelo incentivo, por muito...

## **Resumo**

Esta dissertação consubstancia-se numa procura de um entendimento do que são, e como foram considerados ao longo dos tempos, os processos de criação artística, primeiro através da filosofia, depois pela estética psicológica, e recentemente, pela psicologia. Sendo a arte uma manifestação humana, e talvez possamos considerá-la a mais expressiva das vivências, enveredamos por uma abordagem que, pela estética, pela psicologia, e especificamente pela psicologia cognitiva, fundamente e concorra para erigir uma Psicologia da Criação Artística. Se toda a construção da realidade resulta da interacção entre o mundo físico, o mundo psicológico ou subjectivo e o mundo das produções humanas, parece-nos que o processo criativo é um paradigma por excelência do fenómeno experimental ou experiencial humano. Deste modo, e porque consideramos que o indivíduo vai edificando o seu projecto de criação através das suas próprias narrativas, que se constituem como meios de construção, de compreensão sobre o indivíduo e das suas relações com o mundo, recorremos a esta metodologia, num estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos. Mais do que tirar conclusões, pretendemos levantar questões, apontar caminhos de reflexão e de investigação futura para uma compreensão da criação artística e dos processos criativos.

## **Abstract**

This essay is built upon the search for the understanding of today's status of the processes of artistic creation, and how they have been considered through time, first through an philosophical approach, then through psychological aesthetics and finally, more recently, through psychology. Being art an human creation, and perhaps the most expressive experience (form of livings), we shall conceive an approach so that through psychological aesthetics, through psychology, and most of all through cognitive psychology, will support and concur to build an Psychology of Artistic Creation. If all construction of reality is built upon the interaction between physical world, the psychological or subjective world and the world of human creation, it seems to be clear that the creative process is, by excellency, a paradigm of the human experimental or experiential phenomena. In this line of thinking, and because we consider that each individual keeps on building his project of creation through his own narratives, that assumes itself as way of construction, of understanding upon the individual himself and his interaction with the world, we have chosen this methodology, through an exploratory essay of the creation processes in two visual artists. More than drawing conclusions, we are trying to raise some questions, point ways of reflection for future investigation on the behalf of the understanding of artistic creation and creative processes.

**Palavras-Chave:** Psicologia da Arte, psicologia da criação artística, processo criativo, processo cognitivo, estética psicológica, criatividade, imaginação, narrativa.

## **Siglas e sinais utilizados:**

- (t. m.) – tradução da mestranda
- *em itálico* - palavras e expressões originais em língua estrangeira
- ‘ ‘ (entre comas simples) - palavras ou expressões que no contexto assumem uma significação particular ou especial
- “ “ (entre comas e em itálico) – excertos ou expressões utilizadas pelos diversos autores

## ÍNDICE

Notas Preambulares .....	6
<i>INTRODUÇÃO</i> .....	7
<i>PARTE I - A CRIAÇÃO ARTÍSTICA</i> .....	10
1. Introdução .....	11
2. Géneses filosófico-estéticas de uma psicologia da criação artística .....	14
2. 1. Introdução .....	14
2. 2. Segundo um paradigma metafísico .....	17
2. 2. 1. Introdução .....	17
2. 2. 2. As origens da criação artística .....	21
2. 2. 3. Do gesto e do mito ao pensamento .....	25
2. 2. 4. A criação artística em Platão .....	34
2. 2. 5. O processo criativo em Aristóteles .....	54
2. 2. 6. Algumas mudanças na concepção de criação artística no helenismo .....	65
2. 2. 7. A criação artística sob a luz medieval .....	71
2. 3. O homem e a ideia como fulcro da criação artística .....	80
2. 3. 1. Introdução .....	80
2. 3. 2. Criação artística no Renascimento .....	83
2. 3. 3. Criação artística no Maneirismo .....	91
2. 3. 4. A criação artística entre o racionalismo e o subjectivismo estético .....	98
2. 4. O sentimento e o sujeito na Criação Artística .....	109
2. 4. 1. Introdução .....	109
2. 4. 2. A criação artística entre o poder da razão e a importância da paixão e do sentimento .....	111
2. 4. 3. O subjectivismo na criação artística .....	130

3. A criação artística numa perspectiva psicológica .....	146
3. 1. Introdução .....	146
3. 2. As origens das teorias psicológicas da criação artística .....	150
3. 3. Contributos para uma psicologia da criação artística .....	165
<b>PARTE II – O PROCESSO CRIATIVO</b> .....	<b>175</b>
1. Para uma psicologia do processo de criação artística .....	176
1. 1. Introdução .....	176
1. 2. O processo criativo como processo cognitivo .....	180
1. 3. O processo artístico em termos cognitivo-desenvolvimentista .....	198
1. 4. Imaginação e criatividade no processo artístico .....	208
1. 5. Processos de criação .....	221
2. Um estudo exploratório do processo criativo .....	229
2. 1. Enquadramento e fundamentos teóricos da investigação .....	229
2. 1. 1. Acesso ao processo criativo através da psicologia narrativa e da ‘consciência’ .....	230
2. 2. Métodos e procedimentos .....	233
2. 2. 1. Sujeitos, situação e procedimentos .....	233
2. 2. 2. Narrativas do processo criativo – breve análise.....	235
- <i>O processo criativo e suas influências</i> .....	235
- <i>Condições e condicionantes do processo criativo</i> .....	238
- <i>Motivação intrínseca e motivação extrínseca</i> .....	243
- <i>Etapas do processo criativo</i> .....	246
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>259</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>261</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>I - LXVII</b>

### *Notas Preambulares*

Sabíamos, à partida, que este trabalho não seria um empreendimento fácil e simples; antes pelo contrário. Conscientes de todo um trabalho de recolha, pesquisa e investigação que teria de ser feito para atingirmos as nossas metas, confessamos que essa antecipação ainda ficou aquém. E outra coisa não se podia esperar, dado o vastíssimo tema que é este da Criação Artística e do Processo Criativo. Quanto mais investigávamos, mais descobríamos, aguçando-nos e incentivando-nos a procurar mais e mais.

Se a nível das teorias psicológicas estávamos mais familiarizados, dada a formação sólida de base, a nível da estética, e sobretudo filosófico, apesar de já possuímos alguns alicerces científicos, não podemos deixar de reconhecer e salientar que foi uma constante e deslumbrante descoberta.

Na Parte I desta dissertação, e em particular quando explorámos as *Géneses filosófico-estéticas de uma psicologia da criação artística*, uma certa sequência cronológica que adoptámos não é de modo algum, uma via simples ou menos complexa do que outras; a razão da sua escolha prende-se com as ideias em si, as quais não podemos descontextualizar do seu modo histórico e sócio-cultural. As teorias surgem porque outras estiveram na sua base, e muitas vezes sem um entendimento do seu encadeamento, não se pode ter um conhecimento cabal e global.

Igualmente poder-se-á pensar que ao discorrer e ao tentar compreender as ideias de um dado autor, estamos a abordar o seu pensamento integral, a sua teoria filosófica ou estética. Não podíamos ter tal pretensão ao termos apontado tantos e tão importantes pensadores. A nossa intenção foi a de tentar somente compreender um pouco mais algumas das suas ideias no que se refere à criação artística, ao processo criativo e aos aspectos que lhes estão mais próximos.

E com estas ideias, esboçar um maior entendimento destes processos complexos e multi-modais que são a Criação Artística e o Processo Criativo.

## INTRODUÇÃO

Os objectivos do presente projecto incidem em duas vertentes que se inter-apoiam e se complementam: a pesquisa e reflexão teórica e a investigação prática.

O tema da **Criação Artística** foi, desde os primórdios do pensamento humano, objecto de inúmeras reflexões, especulações e considerações, por parte de filósofos, pensadores, artistas, humanistas; embora muitas vezes dispersas ou pouco sistemáticas ou metódicas, estas reflexões exprimiam e inseriam-se no pensamento do seu tempo, traduzindo modos de ver o mundo e também a **Arte**.

O interesse sobre o **Processo Artístico** foi durante muito tempo reduzido, associado mais aos próprios criadores do que aos pensadores da arte; importava sobretudo as técnicas e metodologias do fazer arte ou o resultado final – a obra – e não tanto os processos mais ou menos internos do próprio criador. A **Psicologia** veio abrir uma porta que apenas tinha sido pontualmente entreaberta ao longo dos séculos, e tem estudado manifestações como a criatividade, a imaginação, a percepção, consciência, motivação – fundamentos valiosos para uma psicologia da arte, e neste caso, de uma psicologia da criação artística.

A nível teórico, pretende-se pois dar um contributo para uma estruturação do pensamento sobre a Criação Artística e o Processo Criativo seguindo três eixos fundamentais:

- 1) Através de uma análise reflexiva sobre as concepções de Criação e de Criação Artística que marcaram a filosofia e a estética, poderemos compreender mais profundamente e conceptualizar este ‘fenómeno’ tão especificamente humano.
- 2) Apelaremos igualmente à Psicologia, enquanto estudo e compreensão do comportamento e funcionamento humanos, clarificando e sintetizando os diversos

contributos teóricos e metodológicos das várias ‘psicologias’. Se muitas das teorias psicológicas concorreram para um melhor entendimento da Criação e Processo Artístico, julgamos que as recentes evoluções das teorias cognitivistas, por serem mais ecléticas, poderão ser, de uma forma determinante, a base de um novo paradigma de compreensão.

3) E porque os criadores tiveram um papel relevante nas concepções do seu fazer e do pensar sobre este processo – muitas vezes, um contributo pouco destacado – julgamos ser importante investigar e reflectir sobre a ‘matriz relacional criador – matéria’, recorrendo às suas narrativas. Sob uma perspectiva essencialmente visuo-plástica, consideraremos a interpretação do processo criativo como processos interactivos técnico-materiais e psicológicos.

A nível de investigação prática, apoiados em modelos teóricos da Psicologia cognitivo-constructivista, tencionamos apropriar-nos de alguns processos da Psicologia Narrativa, enquanto matriz de uma organização de significações. A narrativa enquanto construtora e estruturadora da experiência, e pela sua própria natureza criativa, propicia o desenvolvimento no ser humano de um sentido de ‘autoria’.

Assim como a capacidade de construção múltipla de significações é essencial para o desenvolvimento da pessoa, será que o mesmo é válido para a construção de um projecto criativo? E será este tanto mais coerente, complexo e múltiplo quanto as construções de conhecimento que o próprio criador elabora nas suas narrativas?

Num contexto experiencial de co-construção - entre criador e matéria - de uma narrativa múltipla de conteúdos, quais serão as analogias e as revelações que uma narrativa ‘verbal’ nos pode oferecer sobre as narrativas ‘plástico-visual’ – as obras e a sua criação?

Para além de tentarmos uma observação e do registo videográfico do processo criativo ao longo da elaboração de uma obra plástica, pretendemos efectuar entrevistas semi-estruturadas aos artistas-criadores com o objectivo de delinear um maior entendimento dos seus processos de criação.

Duas questões, aparentemente simples, constituíram o ponto de partida desta tese.

Talvez porque de tão óbvias, pensámos que já haveria respostas; contudo, com o correr do tempo e da pesquisa, parece não se encontrarem respostas cabais, apesar de, ao longo dos séculos, se ter escrito bastante sobre esta problemática, poucos o aprofundaram de uma forma global, sistemática ou consistente.

*Porque se cria? Como se cria?*

*PARTE I*

*A CRIAÇÃO ARTÍSTICA*

## 1 - Introdução

*A arte é tão simples!  
Como a alegria, a esperança, a amargura.  
Como o amor.  
Eternamente nos explicarão o que é o amor,  
o que o estrutura, o define, o revela.  
Mas só o conhece quem o ama.  
Vergílio Ferreira<sup>1</sup>*

Se o tema da criação, e particularmente da criação artística, foi no decorrer do tempo abordada por inúmeros filósofos e estetas, porventura, como afirma Steiner “*Já não há começos*”<sup>2</sup> ou, como diz Dufrenne é “*a própria ideia de criação que hoje está desvalorizada*”<sup>3</sup>. Embora haja muitas razões para suspeitar do uso deste termo, como bem demonstra este autor, paradoxalmente, nunca como actualmente se usa (ou abusa) mesmo, ou sobretudo, na linguagem corrente, termos como: criação, criar, criatividade, criador, expressão, expressividade, imaginação, invenção, etc.

Mas se quisermos ir mais fundo e saber o que realmente significam estes conceitos, obteremos, na maior parte dos casos, respostas curtas, simples, circulares... ou mesmo o silêncio.

*O que é então a criação artística?*

Se durante muito tempo, houve uma conotação marcadamente teológica e metafísica, esta foi-se dissipando, aparentemente, desde o renascimento com o surgir dum pensamento humanista. A ideia de homem-criador começou a impor-se e a substituir a ideia de Deus-criador ou inspirador do criador. Mas este percurso não foi linear; e de tal modo ainda estava arreigada esta ideia de Deus-criador que, quando se anunciou a

---

<sup>1</sup> Ferreira, V. (1979). *Do mundo original*. Lisboa: Livraria Bertrand. pp. 253-254.

<sup>2</sup> Steiner, G. (2002). *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d' Água. pp. 11.

<sup>3</sup> Dufrenne, M. (1982). *A estética e as ciências da arte*. 2º vol. Lisboa: Bertrand. pp. 11.

‘morte de Deus’, previu-se ‘a morte da arte’.

A filosofia e a estética, desde Platão, Aristóteles, Plotino, S. Agostinho, S. Tomás de Aquino, ocuparam-se do tema da criação, especialmente como reflexo de uma entidade divina. Apesar das diferenças entre estes pensadores, o homem enquanto indivíduo criador (ou mero artífice) não tinha um lugar de destaque nas artes.

O humanismo, particularmente de influência italiana onde as artes ocupavam um lugar cimeiro, colocou o homem como centro, não só do mundo, mas nas artes. O neoplatonismo, as academias, e pensadores como Alberti, Lorenzo Valla, Nicolas de Cusa, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, ou artistas como Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo contribuíram para uma mudança de paradigma e do modo de encarar o criador.

Ao longo dos últimos séculos foram muitos os pensadores, filósofos e estetas que escreveram sobre a criação artística: Hobbes, Du Bos, Diderot, Leibniz, Kant, Vico, Hume nos séculos XVII e XVIII; os românticos, os idealistas e os sociólogos da arte, Schiller, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche e Tolstoi, no século XIX.

Passou-se então a focar a atenção na criação da obra, no objecto criado, mais do que no criador ou no acto de criação. O que importava era o produto final, a obra ‘fechada’, o objecto criado enquanto súmula de um processo relacional criador/acto de criação. Além disso, mais do que o criador interessava o recriador, ou seja, o espectador, o contemplador da obra, o público. A isto não foi alheia a importância que as teorias sociológicas da arte adquiriram no pensamento ocidental. A própria psicologia deteve-se muitas vezes mais numa psicologia social da arte do que numa reflexão sobre o indivíduo enquanto criador.

Ao longo do século XX, filosofia, estética, psicologia e, mais recentemente a neurofisiologia, entrecruzaram-se em tentativas diversas de entender “*a mais conseguida e misteriosa das actividades humanas*”<sup>4</sup>, a criação artística.

Nas ciências humanas, muitas perspectivas teóricas debruçaram-se sobre esta

---

<sup>4</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 209.

problemática: a psicanálise, a fenomenologia, o estruturalismo, a semiologia, o gestaltismo, a teoria da informação, etc., às quais podemos ir buscar relevantes contribuições.

Na psicologia, há que relevar o contributo fundamental das teorias desenvolvimentistas, de Piaget a Gardner, que apesar de, muitas vezes, serem inespecíficas relativamente aos artistas adultos, pois consideram todas as crianças/pessoas como criadores, abriram largos horizontes no estudo das 'estruturas' e 'funções' do pensamento criador.

Em termos de teorias psicológicas, as tendências actuais da corrente cognitivista tentam fazer uma síntese ecléctica de áreas até agora fragmentadas (como tem sido a própria psicologia), como as da personalidade, motivação, emoção, conhecimento, pensamento, linguagem, percepção, memória, numa tentativa global e dinâmica de perspectivar o indivíduo. Desta forma, o modelo cognitivo-construtivista encara a pessoa não como uma 'estrutura' mais ou menos estática e passiva, mas como um 'projecto' que se actualiza constantemente num contexto de matriz relacional, num processo de 'autoria', e propõe não uma psicologia da essência, mas uma psicologia da experiência. E, sendo assim, não poderemos encarar o processo de criação artística, um paradigma por excelência do fenómeno experimental ou experiencial?

## 2 - Géneses filosófico-estéticas de uma psicologia da criação artística

### 2. 1. Introdução

A origem das imagens, mentais e artísticas, a imaginação, a representação e a arte, foram temas abordados pelos filósofos clássicos gregos. Para Platão, as imagens formam-se nas ideias. O real ou a verdade constrói-se no sujeito através de uma relação entre a essência e a aparência, entre o *eidos* (forma ou ideia) e o seu *eidolon* (a sua imagem), entre o universal e o particular, num caminho que vai da contemplação física à contemplação mental. A pintura, a arte, é como um espelho que reflecte as coisas, não cria a realidade, apenas revela ou reproduz o que já é aparente. A imaginação (*phantasia*) é um misto de sensação e de opinião (*Sofista*) ou de juízo e percepção (*Teeteto*), sendo que a sensação é a percepção pela alma através do corpo<sup>5</sup>. A sensação (descrita no *Timeu*) é uma espécie de perturbação da alma, quando as afecções, impressões vão do corpo à alma e atingem ambos. A memória é um depositário da sensação, que difere da reminiscência, aquela é espontânea e indefinida, enquanto esta é um acto voluntário da alma. É a memória que justifica e explica o desejo, o desejo da alma e não do corpo, e que pode levar ao prazer.

Aristóteles introduz a noção da faculdade mental da imaginação, ligada à percepção, e responsável pela produção e rememoração das imagens. Pode-se dizer que Aristóteles foi o primeiro teórico cognitivista, dando à 'representação mental' um papel central na cognição. "*Da arte procedem as coisas cuja forma (eidos) está na alma de quem as*

---

<sup>5</sup> Platão (1998). *Fédon*. Coimbra: Minerva. 79 d.

gera (do artista) ”<sup>6</sup>. A arte nasce na mente do artista. O processo artístico desenvolve-se primeiramente no seu ‘espírito’ e depois materializa-se – é um essencialmente um processo psico-físico. A arte é “*uma produção consciente, baseada no conhecimento*”<sup>7</sup>, a arte é conhecimento.

Se, para Platão, a percepção das imagens sensíveis (*eikon*) apenas conduziam às aparências das ideias (*eidōs*), na teoria aristotélica, é por via da imagem (*eikon*) ou do imaginável (*eikos*) que se garante o “*valor filosófico da mimesis*”<sup>8</sup> porque o “*eidōs (...) é a causa formal das coisas (...) e a essência inteligível (ousia) de um existente*”<sup>9</sup>, sendo a forma de conhecer as coisas.

Não há dúvida que o pensamento de Aristóteles marcou uma nova concepção estética e artística, não apenas pelo cunho cognitivo que lhe é inerente, mas também por ter em consideração os aspectos processuais da criação artística; o *pensar (noein)* ou o conceber um projecto antecede o *fazer (poiein)* ou a aplicação. Há uma intencionalidade, não incompatível com o accidental, que é evidente na arte. Se “*à semelhança da natureza, a arte não toma decisões*”<sup>10</sup>, o pensamento aristotélico suporta implicitamente a accidentalidade da arte, ou seja, das exigências, esperadas ou inesperadas, da matéria. “*A arte necessita sempre da matéria*”<sup>11</sup>.

Esta abordagem da arte na sua relação com a matéria demonstra que Aristóteles foi para além de uma teoria psico-física da estética, estabelecendo uma teoria da arte consistente com o seu conhecimento universal, mas igualmente com a observação e

---

<sup>6</sup> Aristóteles, *Metaphisica* 1032 b 1, cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 163. (t. m.)

<sup>7</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 147. (t. m.)

<sup>8</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 117.

<sup>9</sup> Peters, F. E. (1977). *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 66.

<sup>10</sup> Aristóteles, *Física* 2. 198 b 25 cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 100.

<sup>11</sup> *idem*. pp. 148. (t.m.)

investigação concreta.

Esta conceptualização foi determinante na filosofia, em particular a partir do renascimento, em que gradualmente se foi tendo em maior consideração a ligação da imagética, da representação mental com a criação e o processo artístico. É na transição do século XVII para o século XVIII que os conceitos de imaginação, fantasia, génio e talento se firmaram definitivamente no vocabulário estético, assumindo não um carácter metafísico, mas como uma característica eminentemente humana. Contudo, podemos afirmar que, subjacente a muitas das teorias filosóficas, 'estéticas' e, posteriormente das psicológicas, ao longo de mais de dois mil anos, esteve presente a ligação entre a 'imagem' e as 'ideias', consideradas ambas o conteúdo primordial da consciência e veículos de cognição.

A questão do sujeito e do subjectivismo lança pontes para uma atenção nas questões das construções mentais idiossincráticas, do sentimento, da imaginação e da criatividade. A grande discussão sobre a expressão<sup>12</sup> e a imaginação chega com os filósofos e poetas do movimento romântico nos finais do século XVIII, inícios do século XIX, termos que até então assumiam um cariz fundamentalmente racional ou mental. A partir daí, tornam-se indissociáveis das emoções, dos sentimentos, e ligam-se de modo indelével às capacidades criativas artísticas e, mesmo, científicas.

A imaginação, para os românticos, era a faculdade essencial que permitia aos indivíduos apoderarem-se, aperceberem-se da realidade, e a criatividade, no seu sentido mais profundo, constituía o modo de se conseguir atingir a verdade das coisas (e não apenas de gerar coisas novas a partir de diferentes combinações de ideias). Numa época menos positivista como a actual, a criatividade poderá ser encarada também como forma de exploração, de averiguação, de conhecimento activo da(s) realidade(s).

---

<sup>12</sup> O termo Expressão foi usado por Alberti para designar um dos ramos do conhecimento indispensável a um artista plástico, saber esse que consistia em provocar emoções no espectador, através da representação de comoções semelhantes traduzidas em gestos ou expressões faciais, ou seja, pela fisionomia. A partir do século XIX com Darwin e o estudo científico da 'Expressão de emoções', começa a vingar definitivamente uma nova acepção do termo que se refere sobretudo à capacidade de transmissão dos próprios sentimentos interiores do artista, mediante formas e cores.

## 2. 2. Segundo um paradigma metafísico

*Dos deuses vem todo o engenho  
que dá as qualidades aos mortais.*

*Eles nos criam artistas, fortes de braços ou eloquentes.*

Píndaro

### 2. 2. 1. Introdução

Segundo um paradigma metafísico da arte, o artista capta intuitivamente a realidade suprema e reflecte as Ideias universais na obra de arte. Este modelo foi predominante até à Idade Média, e coexistiu mesmo para lá do Renascimento, mas segundo Osborne<sup>13</sup> surgiu a partir de Plotino e dos neo-platónicos, e não do próprio Platão, porque para este a arte seria uma mera imitação da verdade à qual só se acede pela razão, nunca pelos sentidos. O *eidos* como ideia-forma distinta da realidade sensível, não tem paralelo, ou mesmo opõe-se ao *eidolon*, a imagem, que pertence ao domínio do sensível, logo do subjectivo. Na arte, particularmente nas artes plásticas, há uma confusão natural entre a ‘ideia-forma’ e a ‘imagem’; as imagens são criadas pelos artistas, são ‘imagens originais’ que de um modo ambíguo tomam o lugar do *eidos* – forma e conceito<sup>14</sup>.

Em termos gerais, os gregos consideravam dois tipos de artes: as artes expressivas, como a música, e as artes contemplativas, como a escultura e a pintura. Esta segmentação foi-se esbatendo ao longo da Antiguidade, assumindo cada uma das artes tanto o carácter expressivo como o contemplativo – o dionisíaco e o apolíneo.

Na época clássica, a criação artística e o factor criativo não eram valorizados apesar da extrema criatividade demonstrada nas obras coevas.

A arte era fundamentalmente um processo de descoberta de leis eternas, objectivas e

---

<sup>13</sup> Osborne, H. (1993). *Estética e Teoria da Arte*. S. Paulo: Cultrix. pp. 81.

<sup>14</sup> Jean Molino in Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. pp. XXV.

universais, e não de criação de formas novas e originais. Foi por factores como a simetria, a euritmia, a relação das partes com o todo, a medida ou ordem, que a arte se via como bela. A teoria grega da arte e da beleza foi essencialmente uma teoria matemática, mesmo para os filósofos que lhe imprimiram um cunho psico-físico.

Na Grécia, *mimesis* significava sobretudo a imitação da natureza pela arte, mormente dos procedimentos e não tanto da sua aparência. Era representação de uma realidade exterior ou expressão de realidades interiores (estados de alma). Se Platão considerou como exclusiva função da pintura e da poesia, a imitação, Aristóteles acentuou a sua qualidade expressiva, e até mesmo fantasiosa, da criação de realidades impossíveis.

A conceptualização de *processo criativo* humano e artístico inicia-se com o pensamento aristotélico; até então, a *criação* era perspectivada como um ‘fenómeno’<sup>15</sup>, algo que acontecia simplesmente pela prévia existência das Ideias, ou ocorria por intermédio dos deuses ou divindades, mesmo quando era referenciado um fazer técnico ou artístico.

A teoria psicológica aristotélica tem um cunho marcadamente cognitivista, pelo modo como acentua a consciência, ou a sua formação, e a construção do conhecimento através da *mimesis*. Séculos antes da elaboração das teorias da psicologia da aprendizagem por imitação ou modelagem, Aristóteles reconhecia a importância, no desenvolvimento do indivíduo, dos comportamentos imitativos e modeladores. ”*O imitar é congénito no homem*”<sup>16</sup>.

No pensamento pós-platónico, inclusive no de Aristóteles, prevaleceu a concepção de processo criativo, não como ‘coisa’ exterior, mas iniciando-se na mente do artista, fruto de representações mentais e imagéticas. Esta conceptualização é adoptada quer pelo próprio Aristóteles, quer pelos estóicos como Zenão (séc. IV/III a. C), Cícero (106 - 43 a. C), Longino<sup>17</sup> (c. séc. I d. C.?), Cleantes (séc. IV/III a. C), Horácio<sup>18</sup> (65 - 8 a. C)

---

<sup>15</sup> A poesia era, anteriormente e também para Platão, “adivinhação” e, a arte, “produção”, ou seja, a poesia implicava ‘divina loucura’, e a arte (plástica), habilidade.

<sup>16</sup> Aristóteles. *Poética*. IV 13. 1448 b. pp. 106

<sup>17</sup> Longino, suposto autor do tratado ‘*Sobre o sublime*’ (*Peri hypson*), refere a conjugação da *physis* – impulso dos pensamentos e a emoção, inatos – e da *techne* como fontes da produção

e, finalmente por Plotino.

As teorias ‘sensitivas’ e hedónicas da beleza, iniciadas pelos sofistas são continuadas e desenvolvidas pelos estóicos, embora reavaliadas, e pelos epicuristas. Filodemo (c. 110 - 35 a. C.), seguidor de Epicuro (341 – 270 a. C.) exalta igualmente a imaginação como construtora de uma realidade artística que não se detém apenas na *mimesis*.

Todas estas perspectivas contribuíram para desenvolvimentos conceptuais, não lineares, no sentido de um progressivo reconhecimento e valorização da criação individual. Se inicialmente o indivíduo teria de estar sujeito a processos representativos rígidos, normativos, gradualmente há uma mudança com a introdução do factor ‘imaginação’ e expressão pessoal, na qual a mente do artista deixa de ser considerada passiva – puro mediador de uma qualquer entidade suprema e absoluta –, atribuindo-lhe um papel construtor das imagens que iria realizar artisticamente.

Para esta evolução, participaram igualmente as teorias psico-sensoriais, em que se encarava os sentidos e as capacidades sensoriais, não como meros receptores de sensações, mas vias activas de aquisição de conhecimento. E desta forma, o conceito de Beleza não era apenas sensitivo ou intelectual, mas podia coexistir e conciliar-se sob as duas formas. Além deste contributo para o conhecimento e elevação, a arte satisfazia, através do prazer proporcionado, uma necessidade interior de beleza e harmonia, ou por outro lado, teria características purificadoras da alma ou de catarse.

O sentimento do belo na Idade Média integra-se numa comunhão com o divino, com a religião e seus valores, a verdade, o bem e o amor. Há uma visão estética do universo, já que tudo é considerado obra do divino, e como tal, tudo tem beleza. E a arte, e as

---

da ‘linguagem elevada’ (*hypsioria*). A *phantasia* ligada à paixão e ao entusiasmo vale sobretudo pelo seu poder ‘idolopoiético’, ao usar as imagens mentais para conferir grandeza ao discurso, e assim transformar a “audição em visão”. (Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 191).

<sup>18</sup> Segundo Horácio a criação poética é resultado não apenas do engenho, como capacidade criativa, mas do trabalho árduo que transforma algo que no fundo é exigente, numa aparente facilidade lúdica que se pode confundir com uma brincadeira (*ludentis speciem dabit et torquetur*): “o poeta (...) terá o aspecto de alguém que brinca, e todavia, contorcer-se-á”. A *ars* e a *natura* conjugam-se harmoniosamente; a ‘embriaguez lírica’, a inspiração, não é incompatível com a razão, com a *sapientia*. Mas é da própria vida, da existência humana que brota toda a poesia.

concepções sobre arte reflectem esta perspectiva.

A arte era simbólica, teofânica, assentando em bases interpretativas de signos metafóricos ou alegóricos e literais. “*O símbolo medieval é um modo de acesso ao divino*”<sup>19</sup>, e a sua função é aproximar os indivíduos de Deus e, simultaneamente, frisar a distância que existe entre essa Entidade e qualquer designação mesmo simbólica que lhe seja atribuída.

Claridade (*claritas*) é um conceito que, embora não seja específico da Idade Média, assumiu neste período um particular relevo, dado o carácter polissémico que se lhe outorgou. Se a estética medieval é ainda, e sobretudo, uma ‘estética quantitativa’, baseada na proporção, é-o igualmente uma ‘estética qualitativa’, revelada pelo gosto pela cor (suave) e principalmente pela luz. A luz é a primordial metáfora medieval da realidade espiritual, símbolo da beleza indivisa, a fonte da energia criadora que se dissipa por todas as formas e as penetra sem as corromper; é ainda o que proporciona a visão e a materialização dos corpos, que os torna visíveis; é a “*forma substancial dos corpos*”<sup>20</sup>. A luz é simultaneamente realidade física (óptica) e realidade metafísica. Ligada ao mundo sensível inicialmente em Santo Agostinho, assumirá uma maior racionalidade e objectividade em S. Tomás de Aquino, à semelhança do seu sistema filosófico.

A Imaginação, processo de concepção da representação de uma realidade não existente ou visível, é uma faculdade admitida claramente na Idade Média. Desde Santo Agostinho que afirma que “*os artistas não reproduzem simplesmente aquilo que vêem, mas acedem aos princípios nos quais a própria natureza encontra a sua origem*”<sup>21</sup>, a Boaventura de Bagnoregio e a S. Tomás de Aquino, “*se a coisa a pintar é inexistente na realidade, a ideia exemplar provém da phantasia, uma das quatro potências sensitivas*”<sup>22</sup>. Para os escolásticos, é uma faculdade que se situa entre a sensação e a razão, e é capaz de reproduzir e combinar os dados provenientes da razão e do sensível,

<sup>19</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 95.

<sup>20</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 63.

<sup>21</sup> Brocchieri, F. B. (2003). *A estética da Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 96, 97.

<sup>22</sup> *ibidem*.

formando uma imagem na mente do artista, diferenciada conceptual e valorativamente da imagem criada em obra.

Mesmo na prática artística, nos procedimentos técnicos, os teóricos e os artistas, consideravam o ponto de vista subjectivo do espectador, criando ilusionismos ópticos que proporcionavam à imagem um maior realismo.

Apesar do deleite e do prazer estéticos serem um dado adquirido e motivo de valorização da arte, para muitos dos pensadores, a pintura, tinha como fim a decoração da casa de Deus, mas igualmente tornar viva a memória de santos e, mais relevante ainda, um carácter didáctico – “*pictura est laicorum litteratura*”<sup>23</sup>; ou seja, um meio de comunicação, de apreensão, de veneração ao Ser supremo.

Subjacente a estes diferentes modos de ver a arte e a criação encontramos assim, um pensamento e uma atitude metafísica em que se procuram o fundamento e a expressão numa conexão cósmica, espacio-temporalmente separada da vida humana e do mundo objectivo.

### 2. 2. 2. As Origens da Criação Artística

Indo aos primórdios da espécie humana, há dois milhões de anos, encontram-se os primeiros vestígios de ‘objectos artificiais’, produzidos ou fabricados pelo homem. A criação humana de artefactos, em que forma e função só se confundiria com o que actualmente designamos por criação artística, ocorre a partir do Paleolítico Final (cerca de 35.000 anos). Surgem-nos dessa época representações de animais pintadas, gravadas ou esculpidas em grutas, ou pequenas gravuras e esculturas em osso, chifre ou pedra; testemunhos de uma actividade criadora que concerteza não se limitava a estes vestígios, pois poderemos pensar em ‘práticas artísticas’ que envolvessem o corpo,

---

<sup>23</sup> A pintura é a literatura dos leigos.

como gestos, danças ou vocalizações que estamos impossibilitados de confirmar.

A criação artística assumia-se num contexto ritualizado e mágico<sup>24</sup>, ligada a questões pragmáticas e quotidianas da caça, da fertilidade, da morte, e em que realidade e imagem se sobrepunham e se confundiam. Assim parece que o homem pré-histórico foi o primeiro a experimentar e a concretizar a necessidade de criar aquilo que ainda não conceptualizava como arte.

A intencionalidade deste tipo de criações tem sido matéria de várias discussões com alguns autores a pugnam por uma doutrina baseada no 'pensamento criador da arte', como Riegl, ao passo que outros adoptaram uma posição mecanicista-materialista, como Sempler.

As suas funções lúdicas, imitativas e mágicas constituem, de certa forma, especulações teóricas, mas têm sido apoiadas por estudos antropológicos das sociedades primitivas.

É ainda no período pré-histórico, no Neolítico que, segundo alguns especialistas<sup>25</sup>, a arte começa a deter-se no conceito, na ideia, no símbolo, em vez de constituir uma representação pura da coisa, do objecto; a pintura principiava a assumir a assumpção de ser uma linguagem simbólica pictográfica, como representação do abstracto<sup>26</sup>. Surge o geometrismo, a abstracção e o formalismo<sup>27</sup> e, podemos falar de intencionalidade, de ludismo ou mesmo de decorativismo, ligados a trabalhos e a produtos artesanais e a objectos domésticos.

Mas a questão da autonomização em termos de conceptualização e reflexão sobre os produtos artísticos quer na sua vertente de intencionalidade artística *a priori* quer na de uma 'categorização' *a posteriori*, continua em aberto, mormente indícios que a negam, particularmente aqueles que relacionam a presunção de um pensamento baseado numa

---

<sup>24</sup> Obermaier, H. & Bellido, A. G. (1947). *El hombre prehistorico y los origenes de la humanidad*. Madrid: Revista de Occidente.

<sup>25</sup> Hauser, A. (2000). *História social da arte e da literatura*. S.Paulo: Martins Fontes.

<sup>26</sup> Leroi-Gourhan, A. (1964, orig.). *O gesto e a palavra. I – Técnica e Linguagem*. Lisboa: Edições 70; Read, H. (1968, orig.). *O significado da arte*. Lisboa: Ulisseia.

<sup>27</sup> Huyghe, R. (1994). *Diálogo com o visível*. Lisboa: Bertrand.

linguagem pouco desenvolvida ou estruturada, mas que já requeria alguma simbolização do real.

À capacidade de pensar abstractamente alcançada pelo *homo sapiens*, associou-se a capacidade já adquirida de organização de percepções simples em categorias mais gerais, criando analogias entre formas naturais e formas ‘pensadas’ ou imaginadas (por exemplo, ver animais nas formas acidentais da nuvens ou aproveitando acidentais formas, como riscos nas pedras das grutas, para completá-los intencionalmente criando formas pintadas ou gravadas) e à capacidade de distinção do particular num todo (vendo contornos de uma determinada forma numa amálgama de traços).

Estas criações visavam actuar sobre a quotidianidade humana, numa ligação directa com os poderes divino-naturais, em que se pressupunha um modo de dominação/actuação sobre os fenómenos que transcendiam a sua compreensão intelectual mas que pretendiam alcançar simbolicamente. A arte estava indissociada do sagrado, como intermediária de significações ritualizadas, ou mesmo assumindo uma função mitográfica<sup>28</sup>.

O pensamento mágico do homem primitivo confundia a imagem com o ser, o símbolo com o real, a parte com o todo, de forma que a representação de uma parte de um corpo era percebida como uma actuação directa e global no corpo inteiro. Além disso, integrava num todo (sobre)natural as imagens, os seres, os mistérios, as magias e os rituais; logo, os ritos ao incidirem sobre as representações ou imagens actuavam sobre os seres e sobre os fenómenos enigmáticos e inexplicáveis.

A produção deste tipo de objectos constituía também “*uma evasão da arbitrariedade da vida*”<sup>29</sup>, uma tentativa de criar um tempo e um espaço onde prevalecesse uma concepção atemporal e aespacial da vivência quotidiana, em que o artista-feiticeiro poderia dar ordem e visibilidade ao absoluto. As obras ‘estéticas’ desta época poderiam não ter somente um cunho individual, ou seja, *independentemente da sua autoria material ser ou não colectiva*, pelo menos reflectiria os anseios, os conhecimentos, as concepções grupais de uma comunidade; mas é de admitir que a realização concreta da

---

<sup>28</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro.

<sup>29</sup> Read, H. (1968, orig.). *O significado da arte*. Lisboa: Ulisseia.

obra estivesse a cargo de alguém que assumia essa tarefa como ligação entre a matéria, a comunidade e o sagrado.

Segundo Eccles, pode-se considerar este período de elaboração deste tipo de objectos ou de “*cultura de utensílios como o início da criatividade nas artes plásticas*”<sup>30</sup> que coincide com o desenvolvimento evolutivo do cérebro, nomeadamente do córtex pré-frontal e das áreas dos lóbulos parietal e temporal, que conjuntamente com um sistema visuo-motor já bastante maturo, possibilitou uma exploração mais efectiva das potencialidades ‘deste’ cérebro que se traduziram em actividades e consequentemente uma produção mais construtiva, mais criativa.

Numa perspectiva filogenética, o neurologista Vigouroux<sup>31</sup> descreve a criação artística num processo hierárquico de etapas evolutivas, que pode ser entendida como um processo individual de desenvolvimento artístico ou, pelo menos, expressivo.

O primeiro estágio, *comportamental*, corresponde a uma necessidade orgânica de comunicação, que assenta num pressuposto motivacional mais grupal do que pessoal; e neste enquadram-se as danças ritualizadas, os cantos poéticos expressivos de instintos mais básicos de sedução ligados à sexualidade e à reprodução.

A segunda etapa, *gestual*, tem como base uma necessidade lúdica e de ordenação ou configuração, que implica uma certa dominação/apreensão do real, de modo a possibilitar uma certa coerência entre o mundo físico e as representações mentais; o traço, os riscos, as pinceladas decorrentes de uma actividade motora espontânea, não intencional, visam a estruturação cognitiva através da relação com a matéria, com os materiais.

O terceiro nível, *mitográfico*, comporta uma tentativa de racionalização e de explicação dos fenómenos naturais que ajudem o homem a lidar com ocorrências que não pode dominar, como a morte, a fertilidade, a existência de alimentos e os diferentes acontecimentos da natureza; os mitos são narrativas mais ou menos estruturadas ligadas ao sagrado e aos mistérios da existência que se expressam, nomeadamente, através de

---

<sup>30</sup> Eccles, J. (1995). *A evolução do cérebro. A criação do eu*. Lisboa: Piaget. pp. 213.

<sup>31</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro.

formas artísticas e da escrita.

A quarta etapa, do *sentimento estético* e da arte, pressupõe um pensamento reflexivo e consciente que incide sobre a conceptualização, ou mesmo meta-conceptualização, das formas artísticas, do seu lugar na vivência humana e, sobre a intencionalidade, a construtividade e a expressividade do fazer estético; a arte adquire progressivamente a sua autonomia relativamente ao sagrado, à religião, à ética e à moral.

Para este investigador, este processo evolutivo continua em aberto, sujeito a adaptações contínuas, embora lentas, entre o cérebro e o mundo externo que poderá ter implicações ao nível da linguagem, da técnica, da gestualidade, da comunicação, dos processos cognitivos, afectivos e emocionais, e consequentemente, do fenómeno artístico.

### 2. 2. 3. Do Gesto e do Mito ao Pensamento

O pensamento estético grego começa a delinear-se na segunda fase do designado período arcaico, entre os séculos VII e V a. C. Condições culturais, geográficas, sociais e religiosas, em conjugação com influências vindas do oriente, possibilitaram o desenvolvimento de uma civilização que esteve na génese do pensamento e cultura ocidentais.

Nesta época a sociedade grega não era homogénea, a par de uma arte, ciência, tecnologia e organização do estado já algo avançadas, e que se reflectiam num pensamento realista e temporal baseado mais na natureza do que no mundo sobrenatural, encontravam-se vestígios de crenças passadas, mormente religiosas, arreigadas na tradição de deuses e demónios secretos, de magias e superstições.

Progressivamente aquela via foi-se impondo no sentido da ordem, da claridade, do primado do homem e do mundo natural. A criação artística reflectiu esse caminho quer na poesia, quer nas artes plásticas. Da glorificação dos deuses olímpicos e mitológicos, a arte começou a representar seres humanos 'vulgares' e a narrar os seus feitos, embora

inicialmente de um modo não idiossincrático, não personalizado (daí a inexistência do retrato). Se bem que a arte tivesse motivações e funções religiosas e um carácter metafísico, adquiria cada vez mais um peso humano, na sua expressividade e na sua construtividade.

Sendo essencialmente artes expressivas e corporais, os coros e a dança, com música associada, foram as primeiras e principais artes dos gregos arcaicos; as artes plásticas (arquitectura, pintura e escultura) assumiam um papel primordialmente construtivo ao produzirem objectos destinados à contemplação e não à expressão de sentimentos. Mas como a poesia, também a arquitetura e a escultura estavam vinculadas à religião e ao culto, representando ou servindo os deuses, apesar do seu cariz antropomórfico.

O conceito estético dos gregos esteve inicialmente dissociado do conceito artístico, se bem que no seu percurso de criação os artistas tenham sido influenciados por esta mesma conceptualização; *kalon*, simetria, harmonia, eúritmia são termos ligados a uma visão geral do mundo e não somente a uma perspectiva artística.

A criação nas diferentes artes girava em torno de um número relativamente limitado de temas ou motivos iconográficos, de esquemas compositivos de formas e de soluções que tinham vindo sobretudo do Oriente. A originalidade e a variedade pouco importavam, assim como a imaginação ou a 'inspiração', os gregos viam a sua 'arte' como fruto da *tecnhe* e da obediência a normas de carácter universal, racional e impessoal. É esta estética implícita do período arcaico que vai moldar toda a racionalidade e normatividade da arte clássica grega.

Muitos dos conceitos sobre arte surgiram antes da época áurea dos filósofos gregos e constituíram "*uma das fontes da estética erudita, antes de chegarem a ser o seu reflexo*"<sup>32</sup>, revelando-se quer no quotidiano quer na poesia de Homero, Hesíodo e Píndaro, por exemplo. Dasquelas noções pode destacar-se o termo *kalon* (belo) que designava, de uma forma abrangente, tudo aquilo de que se gosta, atrai ou suscita admiração, nomeadamente o que é recebido pelos órgãos da visão ou da audição, como

---

<sup>32</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 31.

imagens ou sons, mas igualmente características da personalidade ou valores éticos do ser humano. Outros conceitos relevantes foram os de harmonia, simetria e medida, euritmia e ritmo, usados primordialmente pelos pitagóricos.

Igualmente o termo *techne* possuía um significado mais abrangente que o de arte, referindo-se a qualquer produto humano que exigisse habilidade técnica e, não ‘inspiração’, e que se regesse por normas gerais. Assim, o trabalho do artista confundia-se com o do artesão, por exemplo, o do tecelão ou do carpinteiro, e as suas obras podiam equivaler-se em termos de perfeição e de valor. Contudo, a criação que implicava maior esforço físico (as artes servis) era menos valorizada e considerada do que aquela que dependia sobretudo do trabalho intelectual (artes liberais).

O conceito de *póiesis* inicialmente dizia respeito a toda a criação e não apenas à criação poética e sofreu também ao longo da Antiguidade um ‘estreitamento’, no sentido de se cingir à arte da poesia.

Esta arte tinha uma vocação essencialmente oral<sup>33</sup> intimamente ligada à música, ao teatro e à dança, pelo que era sobretudo falada, no caso da poesia épica, ou cantada, na tragédia. É um caso particular, já que a poesia sempre foi considerada fruto da inspiração e não tanto da habilidade técnica, ao contrário das artes plásticas, vista como uma prática consequente com a habilidade de quem a produzia.

Como a ‘criação artística’ se equiparava a qualquer outra criação ou produção humana, os gregos não distinguiam a ‘experiência estética’ da ‘experiência científica’<sup>34</sup>, como se pode deduzir do uso do termo comum *theoria*<sup>35</sup> – contemplação, observação do Bem e do Belo – que implicava não só o ‘ver’, ‘percepcionar’, como também ‘perceber’, ‘examinar’ ou ‘conhecer’. Só na época clássica, a partir do século V a. C., a percepção visual foi apartada do pensamento, mas não a percepção enquanto

---

<sup>33</sup> Pereira, Maria Helena da Rocha (1980). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Apesar da tradição ser sobretudo oralizante na poética grega, portanto com uma acentuada componente de improvisação, começaram a existir pontos de apoio baseados na escrita ou no ditado por parte dos poetas, como Homero.

<sup>34</sup> Nenhum destes dois conceitos existiam na Grécia na sua acepção moderna, mas por questões de compreensão do seu significado preferimos usá-los.

<sup>35</sup> Peters, F. E. (1977). *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

contemplação 'interior' que levava à essência das coisas.

Homero e Hesíodo (século VII a. C.) associavam a criação poética à expressão de emoções, nomeadamente a da alegria que proporcionava o esquecimento e o alívio das preocupações e dos problemas e, ao sentimento do amor. Não se encontram, ao que parece, referências à função pedagógica ou didáctica da arte.

Relativamente à inspiração ou ao talento inato, Píndaro (518-444 a. C.) na IIª Ode Olímpica (116-119) considera-o essencial à criação artística, contrariamente aos conhecimentos adquiridos ou às aprendizagens: "*Artista é aquele que sabe muito por natureza. Os que tiveram de aprender, quais corvos loquazes, que grasnem em vão contra a ave divina de Zeus!*"<sup>36</sup>.

A estética pré-platónica, com Homero e Hesíodo, centra-se essencialmente numa reflexão entre a poesia e a verdade. Aquela é, por vezes, antónimo da verdade e, há quem, como Parménides (c. 520-440 a. C.) ou Heraclito (c. 520-460 a. C.), chame a atenção para o uso ilusório ou enganador das palavras poéticas que não transmitem ou representam a realidade.

Apesar de nesta época se distinguir a poesia da pintura, a diversos níveis, Simónides (556-468 a. C.)<sup>37</sup> comparou-as, referindo-se à pintura como poesia silenciosa e à poesia como pintura que fala.

No período clássico, a civilização consolidou-se através das cidades, da politização dos atenienses, da disponibilidade destes para as ciências e para as artes, atingindo um esplendor cultural jamais visto.

Nesta era surgem os primeiros teóricos da arte, sobretudo artistas que reflectiam sobre arte e que escreveram tratados de princípios, conhecimentos teóricos e experiências práticas estéticas, como o arquitecto Sileno, o escultor Policeto e o pintor Parrasio.

---

<sup>36</sup> Pereira, M. H. R. (selec., trad.) (2003). *Sete Odes de Píndaro*. Porto: Porto Editora. pp. 45.

<sup>37</sup> Referido por Plutarco em *De Gloria Atheniensium* 3. cit. por Tatarkiewicz, W. (1987, 1990, 1991). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 45.

A criação plástica clássica era regida por um cânon, ou seja, uma norma obrigatória para o artista, que não teve fundamentos ou justificações sociais ou religiosas, mas apenas artísticos<sup>38</sup>. O facto desta norma não ser rígida, mas encarada como algo de flexível, sujeita a uma busca matemática da verdade e da perfeição dos modelos, proporcionou uma consequente e retroactiva procura filosófica e estética.

As obras artísticas reflectiam as leis matemáticas existentes na natureza, não só na sua forma, mas na sua essência. E, deste modo, a arte era considerada uma forma de conhecimento, já que era necessário que os criadores possuíssem a sabedoria que lhes permitia a descoberta dos mistérios do cosmos e da natureza, para que as suas obras tivessem a beleza e a perfeição daqueles, e com estas criações possibilitassem aos outros o acesso a essas manifestações essenciais e objectivas.

Não é possível falar de uma só perspectiva estética grega, mas de duas: a estética matemática que adveio da teoria pitagórica e a estética psicofísica com base na filosofia platónica e aristotélica.

Foram os pitagóricos a ocuparem-se pela primeira vez de uma forma sistemática e 'científica' dos problemas estéticos, da beleza e das obras de arte. Transpondo a sua visão matemática do mundo (*kosmos*) para o campo da estética e das artes – não considerada como disciplina autónoma –, procuraram a harmonia, a boa proporção (ou simetria), a regularidade, a ordem, através do número e da medida que se aplicava não só às coisas da natureza, mas também das artes, à música e às artes plásticas.

E foi nesta concepção de beleza, definida em termos de harmonia, proporção numérica e de simetria, que se fundaram as grandes linhas do pensamento estético ocidental.

Pitágoras de Samos (570-497 a. C.), no seu entendimento da cosmogonia<sup>39</sup>, clamava por um “*universo orientado por um princípio ordenador activo em cada ser vivo*”<sup>40</sup>, ou seja, o *kosmos* é gerido e actua segundo regras de equilíbrio e adaptação que lhe confere

<sup>38</sup> Tatariewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 54.

<sup>39</sup> Cosmogonia, do grego kosmogonia: criação ou origem do mundo.

<sup>40</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 29.

harmonia intrínseca. Isto aplicava-se quer ao mundo divino quer ao mundo dos homens e, logo, às artes. A harmonia e a beleza de todos os fenómenos correspondiam a uma ‘estetização’ cosmológica e que resplandecia no corpo e na alma, na matéria e na essência.

A música, a arte por excelência para estes filósofos, era perspectivada com uma força que equilibrava e harmonizava a alma, um meio de expressão e de afectação do homem; a ‘boa’ música tinha um poder ‘psicagógico’ e pedagógico que levava à purificação e à libertação da alma que era o objectivo mais sublime.

Os primórdios de uma arte-terapia, em termos conceptuais, podem encontrar-se nos pressupostos pitagóricos da existência de uma sintonia entre o indivíduo e o mundo através da música, reconhecendo os efeitos terapêuticos e catárticos que permitiam ao homem atingir o seu equilíbrio psico-físico<sup>41</sup>.

Para os pitagóricos, a música, encarada como um sistema harmónico baseado no número<sup>42</sup>, não era uma criação dos homens, mas dos deuses; provinha da natureza e era a expressão natural da alma<sup>43</sup>, já que os ritmos eram considerados como imagens da psique, do carácter (*ethos*)<sup>44</sup>.

Estes pensadores distinguiam a atitude de criação ou participação activa, da atitude de mera contemplação ou recepção, considerando esta última a mais nobre porque não lograva a fama, mas somente o conhecimento.

Relativamente às artes visuais ou figurativas, os princípios pitagóricos foram aplicados, de uma forma teórica e prática, no tratado de Policleto de Argos (3º quartel do séc. V a. C.), o famoso *Cânone*<sup>45</sup> e na respectiva estátua<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Evoquemos também o canto das sereias de Homero e das musas de Hesíodo que era dotado de poderes mágicos que purificavam a alma.

<sup>42</sup> O número era simultaneamente um princípio gnoseológico das coisas (fenómenos) sensíveis e das coisas (entidades) morais ou espirituais.

<sup>43</sup> É com Pitágoras e Empédocles que surge de modo mais marcado e marcante a distinção entre corpo e alma, esta de origem divina e sobrevivente à morte do corpo.

<sup>44</sup> Como consequência destas ideias, o papel da música a nível educacional e de desenvolvimento do carácter e da conduta social é também referido pelo ateniense Dámon (2ª metade do séc. V a. C.) e no qual se inspirou Platão na sua *República*.

<sup>45</sup> O termo *kanon* significava originalmente ‘varinha’ ou ‘haste’ e indicava o instrumento de medida; daí vem o significado de cânone como medida ou modelo.

Sabe-se que Demócrito de Abdera (c. 460-370 a. C.), filósofo atomista, escreveu vários textos sobre a teoria da poesia e da arte e foi, para os historiadores gregos, iniciador de uma estética ligada à natureza. Deu um novo significado ao conceito de *mimesis*, referindo-se não à imitação dos sentimentos por parte do actor, mas ao processo construtivo paralelo que existe entre a natureza e a arte; é como se o homem tivesse aprendido por *mimese* (*kata mimesis*) com os animais a construir coisas belas e ordenadas, atribuindo-lhes um significado artístico<sup>47</sup>. Demócrito dá assim, ênfase ao processo artístico ao invés de ter em conta apenas o resultado, ou melhor, o paralelismo das obras (artísticas e naturais).

É nesta linha que se enquadram as suas afirmações, através de Cícero, Horácio e Clemente de Alexandria, sobre o entusiasmo (*enthousiasmos*) e a loucura que assaltava o poeta no decorrer do processo criativo e que torna as coisas belas (*kala*). A criação só seria possível no decurso de um estado especial e alterado da mente, que não era uma inspiração de origem divina, mas um estado provocado por forças naturais e mecânicas que consistia numa 'excitação' ou paixão do espírito. Mas a inspiração por si só não basta, é necessária a técnica para que o artista se possa exprimir e construir o seu 'universo de palavras' (*kosmos epeon*), dando-lhe um carácter decorativo e ilusionista (*apatelos*).

Esta postura contrariava o pensamento tradicional que atribuía a criação à inspiração das musas; este foi um dos primeiros pensadores a analisar a arte, descrevendo-a, a confrontar-se directamente com ela, em vez de a tentar normalizar ou formular conceitos ou princípios artísticos.

Na sua opinião, intervêm na arte e na beleza, os sentidos e a razão, o que lhes confere um carácter emocional e racional simultâneo. Este sentido de 'modernidade' é corroborado com a opinião de que a arte é supérflua, não tem um fim útil e que a

---

<sup>46</sup> A beleza referia-se à proporção compositiva não só de um todo, mas das partes que o compunham, assim como as próprias partes teriam de ser belas para que o todo também o fosse. Isto era verdadeiro não só no que dizia respeito por exemplo a uma estátua, mas igualmente à harmonia superior, isto é, à consonância do belo individual e do belo cósmico.

<sup>47</sup> Com os pássaros, o homem aprendeu o canto e a música, com a aranha a tecelagem, com os ninhos e as tocas a fazer arquitectura.

experiência estética apresenta valores de “*gratuidade, jogo, evasão*”<sup>48</sup>.

Mais do que uma filosofia das artes ou uma estética, os sofistas contribuíram de uma forma fundamental para uma teoria das artes, tratando e diferenciando aspectos como a forma e conteúdo, talento e erudição, arte e natureza, artes úteis e artes hedónicas, propondo uma teoria ilusionista da arte e uma teoria relativista do belo.

A intencionalidade era um factor primordial na sua concepção da arte; nem o acaso nem a natureza tinham um papel na criação artística, apenas a actividade intencional humana que gerasse um produto capaz de assim ser designado.

Ao contrário dos pitagóricos e de Platão, os sofistas não atribuíram poderes de purificação ou de catarse (ou cura) à arte; viram-na apenas como algo que proporciona prazer através dos sentidos. Estes, nomeadamente a vista e a audição constituíam os meios através dos quais se acede à beleza, e por isso mesmo ela é relativa, já que é o homem que estabelece as convenções do que é belo, verdadeiro ou bom.

Discutiram ainda quais os factores decisivos para a criação artística, se o talento natural ou a educação (ou prática), mas a sua posição parece não ser exclusiva, encontrando-se afirmações, nomeadamente em Isócrates (séc. V/VI a. C.) e em Protágoras (c. 481-411 a. C.) que apontam para a necessidade de se aliar a “*disposição natural*” a um exercício prático continuado<sup>49</sup>.

É com o pensamento racional dos sofistas e de Sócrates (469-399 a. C.) que a poesia ganha uma matriz intelectual e de consciência cívica, diminuindo o seu cariz mágico-religioso e mítico: “*Tudo deve ser inteligível para ser belo*”<sup>50</sup>; ou seja, o ‘socratismo estético’ preconiza a associação da beleza, do bem e do útil, guiados pela razão.

Em *As Rãs* de Aristófanes (445-385 a. C.), por intermédio das ‘personagens’

---

<sup>48</sup> Garchia, G. (1999). *L'estética antica*. Roma-Bari. cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 42

<sup>49</sup> Isócrates, *De permutatione* 189 e *Contra sophistas*; Protágoras, *Cramer e Estobeo*; cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 112-113.

<sup>50</sup> Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio d' Água. pp. 91.

Eurípides e Esquilo, pode observar-se os primórdios de uma dialéctica que ocorre quer numa estética da produção literária – referindo as técnicas e objectivos da poesia –, quer numa estética da recepção – em que a arte se move numa esfera essencialmente paidéutica e moral. Relativamente a esta, observa-se um conflito entre a arte como promotora de emoções e consequente “*elevação moral*”<sup>51</sup>, ou a arte como forma de razão, pensamento e reflexão cujo ideal seria a *subtilitas*<sup>52</sup>.

Se as ideias de Sócrates podem ser confundidas com as de Platão quando este o invoca nos seus diálogos, julga-se que os escritos de Xenofonte (c. 430-355 a. C.) constituem uma fonte mais fidedigna relativamente ao pensamento estético socrático. Ao distinguir artes de representação (pintura, escultura) de outro tipo de artes, separou as artes que imitam a natureza, daquelas que produzem objectos que não se encontram no mundo natural. A pintura é então “*uma representação do que se vê*”<sup>53</sup>, é como que uma imitação; contudo, não se resume à cópia do real, é antes uma idealização da natureza, o que implica uma abstracção, uma capacidade de representação não do visível, mas do construído mentalmente. Daí que, em termos filosóficos, se tenha exigido a expressão de uma beleza corporal, física, mas sobretudo a manifestação da beleza espiritual, da alma.

Neste período pré-platónico, a experiência estética assumiu três visões distintas: para os pitagóricos tinha como função e objectivo uma purificação da mente, uma catarse; para os sofistas, a experiência estética foi considerada uma criação de ilusões no próprio espírito proporcionada pelos sentidos, com o objectivo de obtenção de prazer; para Sócrates, era um modo de estabelecer analogias entre a arte e a natureza.

Igualmente, a perspectiva sobre o ‘criador’ não foi totalmente monolítica para os filósofos deste século V a. C.; já se considerava que o artista era alguém com um papel

---

<sup>51</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 39-40

<sup>52</sup> Agudeza de espírito, entendimento fino ou profundo das coisas.

<sup>53</sup> Xenofonte, *Comentários III*, 10, 1; cit. por Tatariewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 114-115.

mais ou menos activo, mas a divergência consistia no seguinte: para os pitagóricos, os artistas contribuíam para um conhecimento das leis da natureza, logo uma função mais contemplativa, ao passo que os sofistas punham a ênfase no seu contributo para a transformação ou construção da realidade, através da criação de ilusões.

Se com a arte e as reflexões da época arcaica se colocou a tónica na questão da arte como expressão de sentimentos e de emoções (de cariz mito-poético), e com período clássico surge uma concepção mais vincada da arte como conhecimento (metafísico) e representação da realidade, poderemos desta forma, associar expressões artísticas mais corporais (dança, coros) a uma estética mais voltada para as emoções e a artes figurativas e musicais a uma estética mais racionalista?

#### **2. 2. 4. A Criação Artística em Platão**

Se falar numa teoria estética de Platão (427-347 a. C.) tem suscitado inúmeras problemáticas, a questão da criação artística levanta igualmente numerosas reflexões, e está intimamente ligada às suas ideias sobre a arte, sobre a *techne*, sobre o belo, sobre a inspiração e a imaginação ou, por certo contraponto, com a *mimesis*, sobre a experiência artística, o prazer e as sensações.

Como alguns autores já referiram<sup>54</sup> não existe em Platão, uma estética no sentido de uma elaboração sistemática e ordenada dos problemas e postulados, como a partir do século XVIII veio a ocorrer. Por outro lado, esta disciplina não possuía autonomia teórica, estando profundamente interligada com todo um sistema filosófico, metafísico, lógico e ético. Contudo, em Platão encontram-se praticamente todas as ideias, questões e interesses que estiveram na base da construção de um conjunto de princípios e reflexões a que se denominou Estética.

---

<sup>54</sup> Schuhl, P.-M. (1952). *Platon et l'art de son temps*. Paris: P.U.F.; Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal; Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa.

Uma vez que as suas ideias sobre beleza e arte se integravam num pensamento filosófico abrangente e global, torna-se muito mais complexa a sua 'descodificação' e hermenêutica, porque estão dependentes de uma teoria das Ideias, da alma, da política e da moral, ou seja, de um sistema idealista e moral. Também o facto de o conceito de *techne* ou de arte não ser equivalente ao conceito contemporâneo de belas-artes pode levar a interpretações mais ou menos distorcidas, se não tentarmos enquadrar o pensamento platónico na sua época. Para além disso, o facto da sua exposição ser de natureza dialógica e socrática e de cariz oralizado e, de ter sido escrito ao longo de mais de cinquenta anos, conduz por vezes a certas confusões, contradições e flutuações de opinião.

A questão da Verdade em Platão constitui, quer em termos 'formais' quer de 'conteúdo', um ponto fulcral; não só porque é uma temática recorrente, mas porque os seus diálogos são uma permanente busca e conquista da verdade, através do levantar de problemáticas e questões por meio da interrogação dialéctica. Os seus diálogos eram mais uma rememoração, "*apontamentos das lições*"<sup>55</sup>, eram 'ensinamentos não escritos' como escreve Aristóteles na *Física*.

E se na antiguidade pré-helenística, forma e conteúdo de um texto literário se confundiam, Platão introduz uma distinção teórica que pratica de certo modo nos seus escritos. Segundo o filósofo, a estrutura formal permite uma melhor captação dos vários conteúdos, das diferentes ideias num processo dialéctico entre a análise (*diairesis*) e a síntese (*synagoge*)<sup>56</sup>, possibilitando ao orador/escritor caminhar no sentido da virtude, da justiça e da verdade e ao ouvinte/leitor, o mesmo percurso.

Na obra de Platão poucas referências explícitas existem relativamente à criação artística, situação compreensível numa época em que os artistas não possuíam esse estatuto nem as obras de arte eram valorizadas da mesma forma que passaram a ser

---

<sup>55</sup> Hadot, P. (1998). *Che cos'è la filosofia antica?* Torino. cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 67.

<sup>56</sup> Platão (1997). *Fedro*. Lisboa: Edições 70. 264 c-266 b.

desde há uns séculos.

No *Banquete* ou *Do Amor*, o diálogo entre Sócrates e Diotima é extremamente significativo na exaltação deste conceito, e pode alargar a concepção que aparentemente muitos têm sobre a relevância e a importância dada por Platão e pelos gregos à criação artística:

*“a ideia de criação ou poesia é algo de muito amplo, pois toda e qualquer passagem do não-Ser ao Ser se efectua por um acto de criar; de tal sorte que, mesmo as obras produzidas na totalidade dos ofícios são criações, como criadores ou poetas são todos os seus artífices. (...) Apenas uma parte delimitada do acto de criar (a que se liga às artes e ao ritmo) recebe o nome do todo. Só a este ramo específico damos o nome de poesia e identicamente só aos que dele se ocupam chamamos poetas”<sup>57</sup>*

Há uma equivalência dos termos ‘poesia’ e ‘criação’, não apenas por terem a mesma raiz semântica – *poiesis*, *poietes* derivam de *poieo*, ‘criar’ – mas, neste contexto particular, eles confundem-se e interligam-se intimamente. Só aos criadores da arte e da poesia é justo e adequado chamar criadores, porque todos os outros que criam, todas as outras actividades podem e devem ser denominadas de outras formas.

Encontram-se na obra platónica reflexões sobre a criação humana em geral e sobretudo da Criação divina, numa tentativa que desde sempre existiu de compreensão da origem do Ser e do mundo.

Platão dedica um livro ao debate e às ideias sobre a Criação; *Timeu* começa por colocar duas questões fundamentais: “*Em que consiste aquilo que existe sempre, sem ter nascido? Em que consiste aquilo que devém sempre e nunca é?*” E o que existe sempre são as Ideias, os *eide* que são apreensíveis por uma pluralidade de métodos (como a recordação, a *anamnesis*, a dialéctica ou o *eros*) através da razão, do *nous*<sup>58</sup>, e estes são eternos, não foram criados, simplesmente existem, *são*. Aquilo que é sempre devir é o universo, que foi ‘criado’, mas nunca *é*, num sentido estático.

O Demiurgo, o artífice divino, a partir do modelo eterno, do paradigma, reproduziu a sua forma e a sua virtude e, deste modo, porque tinha “*os olhos postos no ser imutável*”

---

<sup>57</sup> Platão (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. 205 b, c.

<sup>58</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Critias*. Lisboa: Europa-América. *Timeu*, 51 d.

que encarna a beleza, o mundo criado teve de ser imperiosamente belo.

Assim, e porque “*tudo o que nasce procede necessariamente de uma causa*”<sup>59</sup>, o universo é efeito de duas causas metafísicas: o Demiurgo e o paradigma eterno.

O artista supremo era bom e isento de inveja e, como tal, quis que todas as coisas fossem semelhantes a si próprio, e então “*pegou em toda a massa das coisas visíveis*” que se movia “*sem regra e sem ordem e fê-la passar da desordem à ordem*”. E o mundo que construiu foi a obra mais bela e melhor, porque “*tudo aquilo que é bom é belo*”<sup>60</sup>.

Como vemos, para Platão, o demiurgo não é verdadeiramente um criador ou um produtor; não cria a partir do Nada, não torna existente o que não existe, aquilo que ainda não é. E de acordo com a divisão das artes que fez no *Sofista* (e que referiremos mais adiante) em artes de produzir e artes de adquirir, a definição de produção e criação são coincidentes.

Não há, portanto, o não-Ser antes do criado, porque a perfeição e a beleza são a unicidade. A eternidade e o ilimitado não dão lugar à verdadeira criação porque os *eide* sempre existiram. O mundo, os objectos da natureza é que foram criados mas só existem por imitação ou participação nas Ideias.

No pensamento grego, não só no de Platão, há sempre um mestre edificador, não é concebível o não-Ser, logo, o criador não cria a partir do Nada.

Segundo a teoria da criação deste filósofo, o *Autor* pegou no fogo - para ser possível o visível -, na terra - para ser possível o tangível -, e como era necessário combiná-los convenientemente, segundo a proporção geométrica dos planos e dos sólidos, juntou-lhes a água e o ar<sup>61</sup>. E com estes quatro elementos construiu o mundo, o *kosmos*, a ordem bela ou harmoniosa, segundo Pitágoras, ou o ‘Deus visível’ (*horatos theos*) segundo *Timeu*.

Assim como o artista humano, o demiurgo não cria a matéria, é antes um ordenador que junta, rearranja as partes numa composição harmónica e proporcionada. Apesar de alguns exegetas antigos terem considerado esta alegoria “*a mais autêntica concepção*

---

<sup>59</sup> *idem*, *Timeu* 28 a – 30 d.

<sup>60</sup> *idem*, *Timeu* 87 c.

<sup>61</sup> *idem*, 31 b, 32 c.

*platónica da arte*<sup>62</sup>, Platão em *Timeu* não se refere explicitamente à criação artística humana. Mas se recorrermos à divisão das artes que ele fez no *Sofista*, em que reúne na mesma classe ou ordem a criação divina e humana de imagens, ou à afirmação de que a arte não faz mais do que tentar imitar a criação verdadeira, sem o conseguir<sup>63</sup>, e reforçado pela passagem do diálogo do *Banquete* já referido, não será talvez estranho pensar que a ideia de um certo paralelismo (embora com a devida diferença de importância e de sabedoria) não fosse desadequada.

Mas Platão nem sempre é consistente no seu pensamento sobre a arte de produção divina e humana. Na *República*, afirma que apenas o artista divino pode criar o original, as realidades, dando o exemplo do *eidos* da cama, enquanto o homem, o carpinteiro, apenas produz a cópia, a cama física; do mesmo modo, esta cópia torna-se modelo, o 'original' para o pintor que produz a imagem, *eidōlon* ou *eikon*, da cama.

Também se nota outro desfasamento quando no *Sofista* refere que a criação divina "produz os objectos naturais e os seres vivos"<sup>64</sup>, não mencionando nesta passagem os *eidos*, as Ideias. No *Timeu* este pensamento é reforçado, pois o demiurgo divino não criou a natureza (*eide*) porque esta sempre existiu, apenas o mundo é produto da sua actividade mimética segundo o modelo eterno.

Platão, pelos motivos atrás apontados e porque a maior parte das vezes as suas respostas são, no fundo, um levantar de questões, um apontar de problemas, uma constante procura de formulações e de pensamentos que tendem ao encontro da verdade, apresenta várias posições nem sempre coincidentes ou coerentes relativamente à criação artística e à arte.

As artes que englobam "a ornamentação, a pintura e todas as imitações", seriam

---

<sup>62</sup> Pigeaud, J. (1995). *Le regard du créateur: le Timée de Platon* in *L'art et le vivant*. Paris. pp 45-78 e 367-377. cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 78.

<sup>63</sup> Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. Leis, X, 891 b.

<sup>64</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Sofista*, 256 c, d.

encaradas no *Político* como uma espécie de diversão (*paignon*) que somente se destinam ao prazer. Estas artes constituiriam uma quinta categoria das classes dos objectos e artes<sup>65</sup>.

No *Sofista*<sup>66</sup> é apresentada uma tipologia das *technai* que distingue duas espécies de arte: a arte de adquirir, a capacidade de se apossar daquilo que já existe, e a arte de produzir ou *techne poiétique*, “toda a capacidade pela qual aquilo que não existe antes passa a existir depois”<sup>67</sup>. Por sua vez, esta é dividida em duas: a arte de produzir divina e a arte de produzir humana. Ambas as categorias se podem subdividir em arte de produzir realidades, ou seja, de criação do original – no caso divino, os seres vivos, o fogo, a água; no caso humano, as casas e edifícios -, e em artes de produzir imagens, *eikones* – no caso divino, os sonhos, as visões, as miragens, os sonhos; no caso humano, a pintura, a escultura, a poesia –<sup>68</sup>. Assim tanto a produção humana como a divina são passíveis de criar originais e imagens, e desta forma podemos apontar para uma equivalência pelo menos em termos de acção e de efeito.

Nesta categoria de produção de imagens que implica a *mimesis*, a imitação, Platão faz ainda outra divisão: a da classe que copia, ou seja, a que reproduz a realidade com exactidão, e a da classe que faz simulacros, isto é, a que reproduz a aparência da realidade sem a preocupação da exactidão e dá o exemplo do actor ou do mímico.

A *mimesis* é um conceito de importância central no pensamento platónico, mesmo se não nos restringirmos à sua ‘estética’.

Ao contrário de Aristóteles, Platão não define ou delimita o termo *techne*, utilizando-o num sentido popular e habitual dos tempos coevos. *Techne* refere-se a qualquer habilidade no fazer, a uma competência profissional adquirida, por oposição à capacidade instintiva ou natural (*physis*) ou à mera sorte ou necessidade física (*tyche*); é essencialmente um ofício, uma arte que implica o uso de determinadas estratégias cognitivas aliadas a certos meios físicos ou instrumentais, com o objectivo de resolver

---

<sup>65</sup> *idem. Político*, 288 c.

<sup>66</sup> *idem. Sofista*, 219 c, d.

<sup>67</sup> *idem. Sofista*, 265 b.

<sup>68</sup> *idem. Sofista*, 266 a – d.

problemas; é, no fundo, um agir produtivo intencional.

Esta “árvore” tipológica das artes (*technai*) descrita no *Sofista*, esta divisão em classes, sub-classes sucessivas, este processo de *diairesis*, é frequente no pensamento platónico, como se vê ainda na *República*<sup>69</sup> em que distingue a *techne phantastike*, própria dos escultores e pintores, da *mimesis* propriamente dita, característica dos oradores e actores.

A imitação, a *mimesis* é uma composição de imagens<sup>70</sup>, é representação; e a *mimesis* enquanto representação artística da aparência das coisas, é imitação da imitação, já que as coisas são imitações, concretizações imperfeitas da ideia.

A pintura é como um espelho que reflecte as coisas, não cria a realidade, apenas revela ou reproduz o que já é aparente. E por ser imitação da imitação, por estar longe da verdade, a arte não transmite nem conduz ao conhecimento<sup>71</sup>. Os poetas e os pintores não captam a essência das coisas, pese embora sejam competentes nas suas artes e nos seus ofícios. Estas artes suscitam emoções, “o prazer e a dor”, e não a razão ou “a lei e o princípio”<sup>72</sup> e, por isso, Platão no livro X da *República* advoga a substituição da poesia pela filosofia. A condenação da poesia surge como um movimento de valorização da filosofia em detrimento da importância que a Poesia assumia na Grécia, onde tinha um lugar ímpar na educação<sup>73</sup>. Esta questão da primazia de uma ou de outra não foi abordada apenas no pensamento platónico, já vinha de tempos anteriores, “antigo é o diferendo entre a filosofia e a poesia”<sup>74</sup>.

O filósofo reconhece de um modo inegável que a poesia exerce atracção dos sentidos, é voltada para o prazer, físico ou somático; seduz quem a contempla; mas a

---

<sup>69</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 509 e.

<sup>70</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Sofista*, 265 b.

<sup>71</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 596 e; 598 b, c.

<sup>72</sup> *idem*, 607 a.

<sup>73</sup> Adam, J. & Havelock, E.A. *cit. por* Pereira, M. H. R. *in* Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. XXXVII, XXXVIII.

<sup>74</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 607 b.

valorização dos aspectos emocionais e afectivos em Platão é muito relativa, constitui apenas um meio para chegar aos fins, e sendo assim, em termos de utilidade, a Poesia como “*detentora da verdade e como coisa séria*”<sup>75</sup> deve ser excluída das práticas educativas da cidade ideal.

A questão entre a Poesia e a Verdade agudiza-se no sistema idealista e moralista platónico, com a prevalência de uma apologia do saber racional contra a experiência estética, como fonte de aprendizagem das Formas ou das Ideias (*eide*), como conhecimento da realidade. O real ou a verdade constrói-se no sujeito através de uma relação entre a essência e a aparência, entre o *eidos* (forma ou ideia) e o seu *eidolon* (a sua imagem), entre o universal e o particular, num caminho que vai da contemplação física à contemplação mental.

Deste modo, é coerente a sua distinção entre a sua concepção de belo e a sua concepção de arte. Se na primeira, a aparência sensível do belo leva ao mundo das ideias, suscitando o desejo da verdade, na segunda, a arte enquanto aparência (imagem), constitui uma imitação perfeita da Ideia, que pelo facto de as pessoas serem tendencialmente permeáveis à facilidade e à ilusão, não as conduz à verdade.

A Poesia é bela (*kala*), mas os poetas não têm verdadeiramente uma sabedoria, conhecimento (*sophia*). A arte (*techne*) não pode aspirar ao supremo conhecimento porque não atinge o ‘conteúdo’, ficando enredada nos meandros formais, técnicos, compositivos.

Se por vezes no pensamento platónico há uma certa identificação entre artesãos e poetas, noutras há uma diferenciação clara: enquanto os primeiros recorrem mais à *techne*, à habilidade manual, os poetas entregam-se sobretudo ao talento natural inspirado pelos deuses (*enthousiazontes*)<sup>76</sup>. É o poder divino (*theia dynamis*) que ‘insufla’ nos poetas a habilidade criativa que faz com que componham as suas belas obras (*kala poiemata*).

No pensamento pré-platónico, o conceito de inspiração na criação artística (poética

---

<sup>75</sup> *idem*, 608 a.

<sup>76</sup> Platão (1997). *Apologia de Sócrates; Críton*. Lisboa: Edições 70. *Apologia de Sócrates*, 22 b, c.

ou musical) respeitava, quer às consequências técnicas do próprio artista (que também eram fruto de dons divinos), quer às capacidades que adquiria momentaneamente por via divina. Em suma, a criação consistia numa experiência inspirada pelos deuses.

A metáfora do íman ou magnete, descrita no *Eneu* de Eurípedes, é utilizada para descrever as ligações entre os deuses e os criadores, e entre estes e o público; há como que uma transmissão magnética que se propaga numa cadeia que vai dos deuses àqueles que fruem, que recebem as obras.

Em *Íon*, Platão descreve o *enthousiasmos* (inspiração) como um estado de exaltação/mudança emotiva com características semelhantes à embriaguez ou paixão amorosa. Este estado não é apenas característico do criador, mas também do intérprete, que transmite e suscita nos que o ouvem, emoções e estados de espírito: a compaixão (*eleos*) e o medo (*phobos*).

A criação artística, mas sobretudo a interpretação artística, só é possível verdadeiramente se houver uma sintonia entre o artista e a obra, se esta tocar o coração ou a alma daquele, se houver algo em comum que provoque a ‘magnetização’. O poeta não é capaz de poetar “*se antes não se tiver inspirado e se não perder o tino, se antes não tiver perdido a mente*”<sup>77</sup>. Este magnetismo, este entusiasmo, esta loucura (*mania*) do poeta transmite-se ao intérprete do poema, ao rapsodo, que por sua vez, a passa ao receptor.

O rapsodo faz como que uma mediação, uma interpretação literária e emotiva, uma hermenêutica do espírito do poeta, assim como as Musas já tinham sido interpretadas, mediadas pelos poetas. O poeta é um *hermeneus* dos deuses, e os rapsodos, os *hermeneis*, são intérpretes dum intérprete divino (*hermeneon hermenes*), com uma dupla função de mediador do poder divino e intérprete de textos.

Apesar de terem uma ligação com os deuses, o que os tornaria aparentemente seres especiais, no *Banquete*, Diotima afirma que assim como o Amor “*é um intermediário entre mortal e imortal*”(…) “*todo o ser genial é um intermediário entre o humano e o divino*”<sup>78</sup>; poderíamos supor que estaria a referir-se aos poetas como mediadores dos

<sup>77</sup> Platão (1999). *Íon*. Lisboa: Inquérito. 534 b.

<sup>78</sup> Platão (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. 202 e.

deuses perante os homens, mas logo desmente esta hipótese, dizendo que um homem cujo saber se limite a um domínio, “*seja ele arte ou ofício*”<sup>79</sup> não pode ser considerado um ser genial, é apenas um artífice. E adianta que apenas o filósofo é um génio na medida em que a sua natureza se situa entre a sabedoria e a ignorância, e aquela não pode ser atingida por nenhum mortal.

Esta é uma das razões porque Platão considera que os poetas, os textos poéticos e a interpretação literária não contribuem para o conhecimento, nomeadamente para o conhecimento da virtude<sup>80</sup>. A mensagem transmitida pela poesia não pode ser considerada verdadeiro conhecimento científico nem contribui para a aquisição de capacidades cognitivas.

A inspiração e a dimensão emotiva da poesia são valorizadas no *Fedro*, ao contrário do que acontece no *Íon* e na *República*. A loucura divina (*maniké*), inicialmente ligada à adivinhação, tem um sentido de comunicação directa, de possessão (*entheos*), ou inspiração, pelos deuses. Há quatro espécies de homens que podem ser tomados pela loucura, pelo furor divino<sup>81</sup>: a mania dos profetas, a mania dos sacerdotes, a mania dos poetas e a mania dos amantes.

A poesia resulta da mania das Musas e não (somente) da habilidade técnica dos poetas. A ‘boa poesia’ distingue-se da ‘má poesia’ porque naquela intervém a mania das musas, ao passo que na ‘má poesia’ a sensatez (a falta de loucura, de inspiração) do poeta não o faz elevar de modo a produzir, a criar uma poesia capaz de suscitar o magnetismo, a empatia, no interlocutor.

Mas a mania das Musas reflecte-se sobretudo nos filósofos-poetas, enquanto homens dedicados ao saber, às letras, ao belo, ao amor, e não tanto nos poetas; estes estão em sexto lugar na escala das almas participes da Verdade – segundo a lei de Adrasteia –, entre o filósofo e o artesão<sup>82</sup>, mas ainda pertencem a um grau superior de racionalidade.

---

<sup>79</sup> *idem*. 203 a.

<sup>80</sup> Platão (1984). *Protágoras ou os sofistas*. Lisboa: Inquérito. 347 b – 348 a.

<sup>81</sup> Platão (1997). *Fedro*. Lisboa: Edições 70. 244 c – 245 c.

<sup>82</sup> *idem*, 248 c – e.

A poesia não se baseia no conhecimento, nem na aplicação da razão, da *techne*, não é sabedoria, mas é sim fruto de uma exaltação emocional, de um estado psicológico momentâneo e alterado, da inspiração. Por isso, apesar de Platão ser sensível à beleza da poesia, contextualiza-a num prazer dos sentidos e não num mecanismo racional da ordem das Ideias.

A arte, como dissemos, comove, assusta, impressiona, suscita estados de espírito diversos; Platão refere a relação da reacção psicológica suscitada pela arte com a consequente modificação fisiológica (cabelos em pé, coração a bater mais depressa)<sup>83</sup>. Esta ideia que já vinha dos Pitagóricos e dos Sofistas, é retomada por Platão que desenvolveu paralelamente uma 'teoria das sensações', e será aprofundada por Aristóteles com a sua teoria da catarse.

A imaginação (*phantasia*) é considerada uma mistura de sensação e de opinião (*Sofista*) ou de juízo e percepção (*Teeteto*), sendo que a sensação é a percepção pela alma através do corpo<sup>84</sup>.

No *Timeu* é descrito o modo como se produzem as sensações, como funcionam os órgãos dos sentidos e o resultado desses mecanismos no confronto com a realidade, com o mundo; Platão fala dos sabores, odores, sons, cores e das impressões que causam no homem. Distingue a impressão da sensação, sendo que a primeira é provocada pelos objectos em 'contacto' com o corpo, enquanto a sensação é causada pelo 'contacto' das coisas com a alma.

A sensação é uma espécie de perturbação da alma, quando as afecções, impressões vão do corpo à alma e atingem ambos. A memória consiste na conservação da sensação, que difere da reminiscência, por aquela ser espontânea e indefinida, enquanto esta é um acto voluntário da alma. É a memória que justifica e explica o desejo, porque o desejo pertence à alma e não ao corpo. Quando o desejo é satisfeito sente-se prazer; mas prazer não equivale à ausência de dor.

O prazer e a dor podem contribuir para as doenças da alma mais graves, a loucura e a

---

<sup>83</sup> Platão (1999). *Íon*. Lisboa: Inquérito. 535 c.

<sup>84</sup> Platão (1998). *Fédon*. Coimbra: Minerva. 79 d.

ignorância, porque podem impedir o acesso à razão. A preservação da saúde depende do equilíbrio proporcional entre a alma e o corpo, e a música e a filosofia têm um papel fundamental no fortalecimento da alma, assim como a ginástica, o passear, a medicina têm para o do corpo.

Os prazeres mais verdadeiros são os mais puros, mas não aqueles que se sentem como maiores; são as alegrias da alma que permitem a contemplação noética. É feliz quem sabe conciliar o prazer (*hedone*), a inteligência (*nous*) e a sabedoria (*phronesis*).

Dos prazeres não puros, os mistos (que são simultaneamente mal ou dor), Platão dá os exemplos das representações trágicas e das comédias, do teatro, e da “*tragédia e comédia da vida humana*”<sup>85</sup>, onde a inveja, o rancor, o ridículo, o auto-convencimento, a soberba convivem com o riso, a alegria, o amor, o desejo.

Os prazeres puros, os verdadeiros são “*aqueles que se relacionam com (...) as belas cores, com as figuras, com (...) os odores e sons (...) que produzem gozos sensíveis, agradáveis, puros de todo o sofrimento*”. Sócrates no entanto esclarece que as figuras a que se refere não são as pinturas, mas as formas matemáticas, certas cores, sons líquidos e claros<sup>86</sup> que em conjunto com a ciência, constituem os prazeres puros, sem misturas; e estes são aqueles que apelam à beleza em si.

Apesar de proporcionam a beleza por si mesma e pela sua natureza, os prazeres puros encontram-se em quinto lugar numa escala de proximidade com o supremo Bem, abaixo da Verdade, da proporção, medida ou Beleza, da Inteligência ou sabedoria e, finalmente da ciência, da arte (ou conhecimentos aplicados) e das opiniões verdadeiras.

Os conceitos de Criação, de beleza e de amor estão também intimamente ligados na obra platónica. “*O alvo do amor (...) consiste em gerar (criar) no Belo*”<sup>87</sup> que visa alcançar a imortalidade. Há uma necessidade do ser humano gerar com o seu corpo e com o seu espírito<sup>88</sup>, e só se pode gerar no belo, não na fealdade, só na harmonia, no

---

<sup>85</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. Filebo, 48 a e seguintes.

<sup>86</sup> *idem*. Filebo, 51.

<sup>87</sup> Platão (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. 206 b.

<sup>88</sup> *idem*, 206 c.

divino. A beleza produz alegria, bem-estar, o que possibilita que, através do amor, se gere, se crie mais beleza e luz, conduzindo à imortalidade.

A experiência do amor ocorre quando, partindo da beleza sensível, da contemplação das coisas belas, quase se consegue atingir, ou avistar, “o Belo na sua verdadeira natureza”, o Belo em si, a Beleza inteligível<sup>89</sup>.

O amor é uma ascensão, uma ascese que possibilita e participa na criação (*poiesis*) (artística humana e divina, na ‘luz’) ao partir da beleza sensível e visando o belo universal. Esta ascese em direcção ao Belo, também é proposta no *Fedro*, mas em relação à Verdade, com a diferença que a Beleza pode ser, em estádios anteriores, captada pelos olhos, pelos ouvidos, enquanto a Verdade só pode ser contemplada com o intelecto (*nous*)<sup>90</sup>.

A beleza sensível suscita um impulso que faz com que o homem “*arda no desejo de voar*”<sup>91</sup> até à Verdade. A ânsia de beleza leva o ser humano a um estado de espírito dúplice: a dor e o prazer, a angústia, o bloqueio e a alegria, e à essência do amor<sup>92</sup>; mas a beleza também constitui um ‘remédio’ para grandes sofrimentos quando o processo de ascensão é alcançado.

“*O que é belo é difícil*”. Esta é a definição que fecha o diálogo considerado o primeiro tratado sistemático do Belo. Todo este livro, o *Hípias Maior*, não é mais do que uma aporia, uma procura insolúvel de conceitos, uma exploração de uma noção complexa, não só na(s) sua(s) forma(s), mas no(s) seu(s) significado(s), em que se procura o uno no múltiplo e o múltiplo no uno, em que tenta explicar porque as “*coisas belas são belas*” através da sua significação cultural, para chegar a uma essência, a uma ideia, a um valor.

No *Górgias*, Platão por intermédio de Pólo, define belo com base no prazer e na utilidade, ou no bem que as coisas belas – formas, corpos, cores, sons, conhecimentos,

---

<sup>89</sup> *idem*, 210 e – 211 d.

<sup>90</sup> Platão (1997). *Fedro*. Lisboa: Edições 70. 250 b.

<sup>91</sup> *idem*, 249 d.

<sup>92</sup> *idem*, 252 b.

leis, maneiras – proporcionam ao homem. Mais à frente, no entanto, afirma que as obras de arte são belas porque suscitam prazer estético, fazendo parte das coisas belas; esse prazer pode ser “*desinteressado*”<sup>93</sup> e a coisa continua a ser bela; esta é uma noção que se aproxima da concepção moderna de beleza, de prazer e experiência estéticos.

No *Crátilo*, Sócrates a propósito da origem da linguagem, da etimologia e da sua relação com a natureza (*physis*), associa o ‘acto de chamar’ (*to kaloun*), o denominar ou nomear, às coisas belas (*kala*) e ao pensamento (como no judaísmo, nada existe que não tenha um nome, e se não o tiver não existe); assim, “*o kalon, o «belo», é a denominação da sabedoria (phronesis) produtora daquelas coisas a que, comprazendo-nos, chamamos kala, «belas».*”<sup>94</sup>. É o pensamento e a sabedoria através do ‘discurso’ (que pode ser *interno*), da linguagem, que produzem coisas belas. Será que com esta afirmação podemos deduzir que Platão estaria a pensar numa atribuição mais extrínseca (por parte do sujeito) e não tanto intrínseca (pelas próprias qualidades dos objectos), do belo às coisas? Ou seja, só seriam belas, aquilo que denominássemos como belas, que fossem pensadas como belas, e não por serem belas, por não possuírem o *belo em si*? Esta hipótese pode ser infirmada por outras afirmações da procura e da existência do belo em si, mas de qualquer forma é uma das possíveis leituras que podemos fazer desta passagem de Platão, e que pelo menos, nos mostra a variabilidade de interpretações que os textos platónicos ainda continuam a suscitar.

A noção antiga de Belo, e de acordo com os Sofistas está relacionada com casos (rapariga, animal, ouro) ou objectos particulares (panela, lira)<sup>95</sup> e não com o valor universal de beleza, e assim sendo, é relativa (porque um objecto podia ser simultaneamente mais belo do que outro e mais feio do que um terceiro). Sócrates pretende conhecer *o que é o belo* e não *o que é belo*. Associa então este termo ao conveniente (*to prepon*), ao útil (*to chresimon*), ou seja, “*aquilo que tem poder*

---

<sup>93</sup> Platão (1997). *Górgias*. Lisboa: Lisboa Editora. 474 e

<sup>94</sup> Platão (1994). *Crátilo: diálogo sobre a justeza dos nomes*. Lisboa: Livraria Sá da Costa. (416 a – d).

<sup>95</sup> Platão (2000). *Hípias Maior*. Lisboa: Edições 70. 287 e.

(*dynaton*) para produzir determinado efeito”<sup>96</sup>, e finalmente, ao vantajoso (*to ophelimon*), isto é, o útil que visa o bem.

Na exploração dos vários valores do Belo, e numa aparente insuficiência no esclarecimento deste conceito, Sócrates propõe que o belo, e referindo concretamente as obras de arte – pintura, canto, as artes das musas ou ‘*musiké*’, seja associado a aspectos sensoriais e estéticos, ao afirmar que “*belo é aquilo que nos agrada através do ouvido e da vista*”<sup>97</sup>. A correlação da beleza e do prazer não é dada somente no *Hípias Maior*, mas também no *Górgias*, no *Filebo*, na *República* e nas *Leis*<sup>98</sup>.

O prazer estético pode provir dos sentidos, da visão de objectos belos, de obras de arte belas, da audição de histórias, do canto, da música, da contemplação, mas a beleza não se esgota nesse prazer sensível, porque as coisas belas não são mais do que simples imagens da essência, da verdade.

Platão não reduz o belo ao sentido estrito da sensibilidade, da sensorialidade, mas quer abranger uma dimensão intelectual dada pelo ‘*belo em si*’<sup>99</sup>, ou seja, além de uma dimensão física, material, sensorial, esta noção comporta uma dimensão metafísica, do conhecimento, da Ideia, que ele procura esclarecer.

Se considerarmos o processo criativo sob duas perspectivas fundamentais, uma respeitante à pessoa, ao criador e às suas ‘características’ próprias e aos seus ‘mecanismos’ internos, e uma outra mais ligada aos processos técnico-práticos utilizados, constatamos que Platão abordou ambas as vertentes, embora não de um modo sistemático, ou nem sempre em estrita relação com a estética ou a arte.

No que concerne aos aspectos ligados ao criador, o pensamento platónico, como

---

<sup>96</sup> *idem*, 295 e.

<sup>97</sup> *idem*, 298 a.

<sup>98</sup> Platão (1997). *Górgias*. Lisboa: Lisboa Editora. 474 d – 475 a; Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Filebo*, 51 e; Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 493 d, e; Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. *Leis*, 655 d – 656, 658 b – e.

<sup>99</sup> Platão (1998). *Fédon*. Coimbra: Minerva. 100 b, c.

vimos, deu importância nomeadamente à inspiração<sup>100</sup>, ao entusiasmo criativo, ao prazer estético, às sensações, ao processo de ascensão pela beleza, ao conhecimento; muitos destes respeitantes também ao receptor, o que demonstra uma preocupação embrionária não só por uma ‘psicologia’ do criador, mas igualmente pela do receptor.

No *Íon*, Platão revela conhecer os mecanismos da produção e da recepção poética, e muitas das suas ideias, nomeadamente a do *furor poeticus* ou divino que na sua origem transporta um cariz de irracionalidade, tomarão forma desde o Renascimento ao Romantismo, com os neo-platónicos.

Sobre os aspectos da ‘criatividade’, ou melhor, da inovação ou invenção, Platão mais uma vez tem posições diferentes ao longo da sua obra. Se no *Político*<sup>101</sup> defende uma liberdade de procura, de descoberta, nas artes, nas técnicas e nas ciências, e reconhece através de Sócrates que as artes (dos artífices) sofrem evoluções, sendo as coevas mais valorizadas do que as antigas; nas *Leis*<sup>102</sup> faz o elogio dos egípcios que impedem os seus artistas de inovar e imaginar e se restringem à tradição ancestral. Esta posição conservadora, de rejeição de novas formas na arte, implica uma posição de recusa do progresso na arte e de aceitação dos princípios de imutabilidade que devem nortear as artes, a *techne*; estas devem procurar seguir as normas e os modelos. Apesar do filósofo assumir esta postura de reprovação das novas formas de arte, há momentos de rejeição de um conservadorismo excessivo, como na *República*<sup>103</sup>, relativamente às inovações na música, que concebe mas com as devidas cautelas.

Estas considerações devem-se concertar a um contraponto com a situação que se vivia na Grécia da primeira metade do século IV, em que se verificava uma certa tentativa de superação e violação das normas do arcaísmo na arte grega.

---

<sup>100</sup> Platão, por via de Sócrates, distingue diferentes tipos de inspiração ou ‘delírios divinos’: o apolíneo – inspiração adivinatória -, o dionisíaco – inspiração mística -, o das Musas – inspiração poética, e o amoroso. (Pigeaud J. (1988). *Aristote: L’Homme de Génie et la Mélancolie*. Paris: Edition Rivages.)

<sup>101</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. Político, 299 d, e.

<sup>102</sup> Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. *Leis*, Livro II, 656 d; 657 a.

<sup>103</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Livro IV, 424 c.

A questão do progresso na arte, a velha querela entre ‘antigos’ e ‘modernos’ vem então da Antiguidade, mesmo antes de Platão, com os sofistas a exaltarem o passado e as origens da civilização, e continua pelos tempos até ao século XVIII onde atinge o culminar, mas prossegue noutros moldes até aos dias de hoje.

Quanto aos aspectos técnico-práticos, em relação ao fazer, à actividade produtiva, há ao longo de alguns diálogos de Platão algumas referências breves, denotando que conhecia as práticas artísticas, que sabia as técnicas da pintura e da escultura, como por exemplo nas *Leis*, no *Timeu* ou na *República*<sup>104</sup> em que utiliza com uma destreza surpreendente a linguagem e o vocabulário usados pelos pintores nos ateliers, ou quando fala no *Sofista* das dimensões das pinturas e das esculturas e dos respectivos efeitos ilusórios.

As ‘artes’, a poesia, a pintura, a escultura e a arquitectura possuíam uma dimensão ‘artesanal’, construtiva que implicava conhecimentos técnicos e práticos, uma *sophia* do construir, sendo inegável a necessidade de aprendizagem, de treino nessas actividades; porque apenas a inspiração, a loucura e a mania divinas não eram suficientes.

A arte não é mais do que um jogo (a arte de imitação e a arte decorativa)<sup>105</sup>, mas de todos os jogos é o mais subtil e o mais encantador<sup>106</sup>. A Pintura é considerada na sua generalidade a arte mestre das ilusões, porque enganadora vista ao longe.

Mas, em certa medida, o poeta, o cantor, o adivinho, o carpinteiro, o actor, o pintor eram *demiourgoi* ou artesãos. Na *República* e no *Banquete*, há uma equiparação do poeta ao artesão ou dos intelectuais, sofistas, legisladores, poetas, filósofos aos “artesãos inventivos” (*demiourgoi heureutike*)<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. *Leis*, Livro VI, 769 b; Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Timeu*, 50 e; Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Livro II, 361 d; Livro VI, 501 a.

<sup>105</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Político* 288 c; Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. *Leis*, Livro X, 889 d.

<sup>106</sup> Platão (s.d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América. *Sofista*, 234 b.

<sup>107</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 401 b; Platão (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. 209 a.

A música é a arte das Musas, e para os gregos, a poesia não se dissociava daquela, palavras e sons estavam interligados.

Na *República*, a poesia, enquanto apenas palavras, sem música, é tomada por nociva na educação dos guardiões da cidade ideal, não pelo seu valor artístico ou hedonístico, mas porque não contribui para a procura da verdade e da liberdade, pelo contrário, desvia-os dessa busca pelo conteúdo imoral e pela forma mimética. As artes e a poesia estão, em Platão, indissociavelmente ligadas à moral<sup>108</sup>, e como tal, são necessárias, mas devem os seus conteúdos estar conformes, serem apropriados à sua função educativa de molde a corresponderem aos requisitos de uma pedagogia científica.

Por exemplo, os mitos que também são utilizados por Platão, têm uma dimensão cognitiva pela componente simbólica que transportam. Através do simbolismo, o uso ou a criação dos mitos por parte dos poetas do Estado perfeito pode desencadear processos imaginativos ou emotivos que conduzem ao *logos* e à instrução filosófica, mas há que ter muito cuidado neste uso.

A sociedade primitiva, a “*cidade dos porcos*”<sup>109</sup> virada para a satisfação das necessidades básicas, não precisava de um conjunto de actividades que uma civilização mais sofisticada, mais organizada, careceria. E entre estas encontram-se ‘artes’ como a medicina, a poesia, a pedagogia, a ‘imitação’.

A *mimesis* em Platão assumiu diversos significados, podendo dizer respeito quer às técnicas reprodutivas das artes visuais, musicais ou verbais (nesta quando o narrador se exprime usando as próprias personagens), quer ao paralelismo entre as palavras e as coisas, quer à congruência entre a vida prática e os ideais de sabedoria. Toda a *mimesis* que não suscitasse o Bem, que ameaçasse a moral deveria ser banida da *polis*<sup>110</sup>.

Relativamente ao canto (*oide*) e à música/melodia (*melos*), ou seja, à poesia lírica

---

<sup>108</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 401 b.

<sup>109</sup> *idem*, 372 d.

<sup>110</sup> *idem*, 398 a, b.

A música é a arte das Musas, e para os gregos, a poesia não se dissociava daquela, palavras e sons estavam interligados.

Na *República*, a poesia, enquanto apenas palavras, sem música, é tomada por nociva na educação dos guardiões da cidade ideal, não pelo seu valor artístico ou hedonístico, mas porque não contribui para a procura da verdade e da liberdade, pelo contrário, desvia-os dessa busca pelo conteúdo imoral e pela forma mimética. As artes e a poesia estão, em Platão, indissociavelmente ligadas à moral<sup>108</sup>, e como tal, são necessárias, mas devem os seus conteúdos estar conformes, serem apropriados à sua função educativa de molde a corresponderem aos requisitos de uma pedagogia científica.

Por exemplo, os mitos que também são utilizados por Platão, têm uma dimensão cognitiva pela componente simbólica que transportam. Através do simbolismo, o uso ou a criação dos mitos por parte dos poetas do Estado perfeito pode desencadear processos imaginativos ou emotivos que conduzem ao *logos* e à instrução filosófica, mas há que ter muito cuidado neste uso.

A sociedade primitiva, a “*cidade dos porcos*”<sup>109</sup> virada para a satisfação das necessidades básicas, não precisava de um conjunto de actividades que uma civilização mais sofisticada, mais organizada, careceria. E entre estas encontram-se ‘artes’ como a medicina, a poesia, a pedagogia, a ‘imitação’.

A *mimesis* em Platão assumiu diversos significados, podendo dizer respeito quer às técnicas reprodutivas das artes visuais, musicais ou verbais (nesta quando o narrador se exprime usando as próprias personagens), quer ao paralelismo entre as palavras e as coisas, quer à congruência entre a vida prática e os ideais de sabedoria. Toda a *mimesis* que não suscitasse o Bem, que ameaçasse a moral deveria ser banida da *polis*<sup>110</sup>.

Relativamente ao canto (*oide*) e à música/melodia (*melos*), ou seja, à poesia lírica

---

<sup>108</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 401 b.

<sup>109</sup> *idem*, 372 d.

<sup>110</sup> *idem*, 398 a, b.

cantada, Platão decompõe-a em três elementos: as palavras – o *logos* ou texto verbal –, a harmonia e o ritmo. Consoante a sua ‘forma’ (tipo de harmonia ou ritmo) e o seu ‘conteúdo’ (a poesia propriamente dita) podiam ser aceites na cidade ideal desde que não apresentem aspectos nocivos ou aspectos desviantes do bem e do belo<sup>111</sup>. E o mesmo se passa em relação à pintura, à tecelagem, ao bordado, à ‘construção de casas’ e “*fabrico dos demais objectos*”<sup>112</sup>.

A arte e os artistas poderão ser aceites se estiverem habilitados a prosseguir a essência do belo e da perfeição, “*a fim de que os jovens (...) tirem proveito de tudo (...) que (...) lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedentes de obras belas*”<sup>113</sup>.

A ‘boa arte’ pode ser então um contributo valioso no despertar dos jovens, na sua educação, se preencher duas condições essenciais: se estiver de acordo com os Ideais e as Virtudes e se abandonar a inovação e a imaginação. Ou seja, a música, as artes numa educação artística deve ter por finalidade o “*amor do belo*”<sup>114</sup>.

Mas não esteve e está sempre a arte (e a educação) sujeita a valores morais, éticos e ideológicos, mesmo que mais ou menos camuflados culturalmente?

Educar, segundo o Livro VII das *Leis*<sup>115</sup> é elevar correctamente, é como um jogo que através do amor se dirige à alma da criança. A educação (*paideia*) visa tornar a criança um cidadão orientado para a verdade e justiça, através do desenvolvimento do auto-controle do desejo de prazer.

Numa apologia da educação artística, da educação através da arte, encontra-se uma analogia entre os Deuses e o género humano, e entre os homens e as crianças, relativamente à instituição de banquetes, de festas religiosas<sup>116</sup> que procuram o equilíbrio entre os prazeres e as penas. Estas actividades fazem parte de uma ‘boa educação’, ao incluírem a arte coral, o canto e a dança<sup>117</sup> que estimulam as crianças, que

---

<sup>111</sup> *idem*, 398 c – 400 e.

<sup>112</sup> *idem*, 401 a.

<sup>113</sup> *idem*, 401 c.

<sup>114</sup> *idem*, 403 c.

<sup>115</sup> Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard. *Leis*, Livro VII, 643 c, d.

<sup>116</sup> *idem*, 653 d.

<sup>117</sup> *idem*, 654 b.

canalizam a sua excessiva energia e actividade para comportamentos cheios de ritmo e harmonia, com um efeito adicional ‘terapêutico’, de purificação (*katharsis* ou *sophrosyne*). Também na *República*, Platão referia a música como promotora de harmonia<sup>118</sup>.

Mais uma vez é reafirmado que os prazeres proporcionados pela arte devem ser correctos, estar de acordo com a moral e com a beleza. E exclui a comédia e a poesia trágica, ou qualquer outra arte, quando não exprimam de forma mimética a vida idealizada pelos educadores e guardiões das leis, censores da ‘*liberdade de palavra em matéria de arte*’.

Esta visão censória da poesia e das artes das palavras, é corroborada pelo elogio que faz ao sistema egípcio da promulgação das obras-primas expostas e da condenação das inovações e da criatividade que não estejam conformes com a tradição ancestral.

São raros os que alcançam o belo em si e o sabem contemplar na sua essência, apenas alcançável pelos amantes da sabedoria, pelos filósofos. A maioria, “*os amadores de espectáculos, os amigos das artes*”<sup>119</sup>, fica pela aparência, pela paixão pelas coisas belas (vozes, cores, formas) não sendo capaz de discernir e contemplar a Beleza em si, o belo ideal. É como que um reconhecimento do deslumbramento que o visual, o auditivo, pode provocar inconscientemente, levando a uma falsa consciência do conhecimento verdadeiro<sup>120</sup>.

A maioria das pessoas ficaria então apenas nas ‘formas’, na aparência, no concreto, no visível, sem atingir o invisível, o significado, o universal, a abstracção da Ideia, sem intencionalidades.

É como se, e fazendo o paralelismo com os estádios de desenvolvimento intelectual propostos por Piaget, muitos dos homens permanecessem no estádio das operações concretas, sem alcançarem o estádio das operações formais, etapa privilegiada das reflexões abstractas.

---

<sup>118</sup> Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 431 e – 432 a.

<sup>119</sup> *idem*, 476 b.

<sup>120</sup> *idem*, 476 d, e.

Muitas das questões que se levantam na *República* e noutros livros platónicos, enquadradas somente no contexto da antiguidade, não se adequam linearmente aos problemas actuais, mas se as transpusermos com as devidas diferenças culturais e sociais para os dias de hoje, talvez cheguemos à conclusão que não eram tão maniqueístas, nem tão redutoras, nem tão contraditórias como numa primeira abordagem poderemos pensar, e que algumas questões e problemas ainda hoje se colocam, se atendermos especialmente à sua ‘essência’, se nos aproximarmos da ‘ideia’, deixando um pouco de parte a sua ‘imagem’.

Se não se pode falar, com propriedade e com o sentido actual, de criação artística e criatividade no pensamento de Platão, há contudo ideias que abordam o modo de ser criativo do homem, a sua forma de construção da realidade, o seu modo de sentir o belo e o agradável, a dialéctica entre o pensamento, a linguagem e a acção em termos artísticos, a educação para e pela arte, que validam a importância que este filósofo tem no universo conceptual da estética ocidental.

### 2. 2. 5. O Processo Criativo em Aristóteles

Textos antigos mencionam tratados ou livros sobre teoria da arte da autoria de Aristóteles (384-322 a. C.) que se perderam: *Dos Poetas*, *Problemas homéricos*, *Sobre a beleza*, *Sobre a música*, *Problemas da Poética*. Somente a primeira parte da *Poética*<sup>121</sup> sobreviveu até aos dias de hoje.

Neste livro, descreve meticulosamente princípios, modos, processos da estrutura e da linguagem poética que o criador deve usar, mostrando não só um conhecimento

---

<sup>121</sup> A *Poética* é uma obra tardia de Aristóteles, contendo uma sùmula mais amadurecida das suas ideias sobre Poesia.

aprofundado do ‘método’, da *ars poética*<sup>122</sup>, mas uma reflexão psico-filosófica que implicou uma análise profunda e inovadora da arte, da estética, e mesmo da psicologia do criador e do espectador.

A estética e os problemas da arte ocuparam muitos dos livros de Aristóteles, mesmo de forma pontual, como na *Metafísica*, na *Política*, na *Física* ou na *Ética Nicomaqueia*. Apesar de se ocupar sobretudo da poética, a sua análise e as suas ideias podem ser aplicadas à arte em geral. Relativamente a Platão, este pensador conferiu às suas ideias estéticas e artísticas, um carácter mais sistemático, organizado, metodológico, tendo por base a ideia de ‘conhecimento através da arte’, por esta ser, em si mesma, conhecimento<sup>123</sup>.

A principal inovação em termos conceptuais relativamente ao pensamento platónico foi a ruptura com a base metafísica<sup>124</sup>. O ‘objecto’ é diferenciado nos dois ‘sistemas’: no de Platão é principalmente a beleza, no aristotélico, o da arte. Outra grande diferença diz respeito a uma atitude mais ‘objectiva’ e não tão ‘opinativa’, não se encontrando críticas negativas, ‘censura condicionada’ a qualquer arte ou à poesia especificamente.

Por partir de premissas distintas, a sua conceptualização é gerada em novos moldes. Na sua definição, a arte era algo distinto da natureza e, claramente, uma actividade humana<sup>125</sup>: “*Da arte procedem as coisas cuja forma (eidos) está na alma de quem as gera (do artista)*”<sup>126</sup>. A arte nasce na mente do artista, é um processo que se desenvolve primeiramente no seu ‘espírito’ e depois se materializa – é essencialmente um processo psico-físico.

---

<sup>122</sup> Na *Poética*, Aristóteles embora fazendo referências às artes figurativas, trata essencialmente da *mousiké* – tragédia que inclui música, poesia – propondo uma *ars poética* com princípios claros para um fazer ou compor de acordo com as regras, especificando os elementos constitutivos dessa arte dramática e polimétrica.

<sup>123</sup> Esta via será seguida por Kant, constituindo finalmente aquilo que se pode designar de *estética*, ou melhor, *ciência da arte*.

<sup>124</sup> Alicerce metafísico este que iria de certa forma ser retomado por Plotino e permaneceria de um modo primordial pelo menos até ao renascimento.

<sup>125</sup> A arte faz parte das três actividades humanas, segundo a divisão aristotélica: a investigação, a actuação e a produção.

<sup>126</sup> Aristóteles, *Metafísica* 1032 b 1, cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 163. (t. m.)

“Toda a arte trata da criação, tecer e considerar como pode chegar a ser algo do que pode ser ou não ser e cujo princípio está em quem o produz e não no que é produzido”<sup>127</sup>.

Há aqui uma clara viragem conceptual: é a centragem no artista, a arte dependente do criador humano, que a pensa, que faz, que produz, e não veículo e meio de ‘inspiração divina’, ou a ‘mão executora de deuses criadores’<sup>128</sup>.

A imprescindibilidade de algo ser arte ou de ser criado como arte, desaparece; apenas as coisas da natureza surgem de uma necessidade ‘absoluta’; as coisas da arte “podem ser ou não ser”.

A arte pode ser uma produção, mas nem toda a realização se constitui num objecto artístico; só é arte, segundo Aristóteles, “uma produção consciente, baseada no conhecimento”<sup>129</sup>. Arte não era considerada apenas uma produção que se baseie no instinto, na experiência ou na prática<sup>130</sup>; tinha de se fundamentar no conhecimento de regras<sup>131</sup> e no domínio dos meios para atingir os fins. Mais ainda, é necessária uma capacidade permanente para criar que implica habilidade – que se desenvolve com a prática e, logo, pode ser aprendida – e disposição criativa inata.<sup>132</sup>

A capacidade de criação, de génesis, do ‘passar a ser’ está, em Aristóteles, ligada à mudança, ao movimento, ao devir constante; não há verdadeira criação no sentido da passagem do não-ser ao ser; a criação e a destruição são dois aspectos complementares da transformação da substância em substância; este é um dos princípios da sua filosofia da natureza que se aplica à criação artística. “*Tanto na produção natural como na*

---

<sup>127</sup> Aristóteles, *Ética Nicomaqueia* 1140 a 9, cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 163. (t. m.)

<sup>128</sup> É uma posição que não obstante algumas divergências e condicionantes, se manteria até quase século XIX. Também o conhecimento e a consequente falta de regras, no seu sentido aristotélico, foi-se perdendo em particular na arte contemporânea.

<sup>129</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 147. (t. m.)

<sup>130</sup> A *techne* não é apenas uma prática, implica um saber mais global e universal, mas que é codificado, regido por regras e passível de aprendizagem. *Metaphisica* 1. 980 b 25 – 981 b 20.

<sup>131</sup> Estas regras não se limitavam a metodologias técnico artísticas, mas sobretudo a uma visão universal baseada no conhecimento e na observação da natureza e do mundo.

<sup>132</sup> Esta expressão não se equivalia, nem significava ‘divina loucura’.

*artística deve pré-existir uma parte do produto*<sup>133</sup>. A contiguidade entre a natureza e a arte revela-se igualmente quando fala de arte e ciência; ambas surgem da experiência do universal<sup>134</sup>, tratando a ciência daquilo que existe, da existência, e a arte daquilo que é criado, da criação:

*“A partir de la experiencia o del universal establecido como un todo en el alma, el uno junto a el mucho, la unidad que está presente, ella misma, en todo elle, surge el principio del arte y la ciencia; si versa sobre la creación, del arte, y si versa sobre que lo existe, de la ciencia”*<sup>135</sup>.

Aristóteles classificou as artes assim como elaborou outras classificações. Partindo da relação entre arte e natureza – *“a arte realiza o que a natureza é incapaz de terminar, ou a imita”*<sup>136</sup>, divide as artes em artes imitativas ou miméticas<sup>137</sup> (pintura, escultura, poesia, e uma parte da música), e em artes não imitativas (as artesanais e as científicas)<sup>138</sup>.

Nas primeiras distingue as artes poéticas das artes imagéticas segundo os critérios dos meios, dos objectos<sup>139</sup> e do modo imitativo a que recorrem<sup>140</sup>, colocando num mesmo plano poetas e pintores enquanto imitadores. *“Os poetas imitam (...) como o fazem os pintores”*<sup>141</sup>.

<sup>133</sup> Ross, D. (1987). *Aristóteles*. Lisboa: Publicações D. Quixote. pp. 180.

<sup>134</sup> E o que partilham é precisamente essa universalidade.

<sup>135</sup> Aristóteles, *Analytica posteriora* 100 a 6, cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 164.

<sup>136</sup> Aristóteles, *Physica* 190 b 5, cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 164. (t. m.)

<sup>137</sup> Que mais tarde seriam categorizadas em belas-artes. Esta é outra das inovações de Aristóteles: o englobar numa mesma categoria, com a conseqüente aproximação, das artes plásticas e da poesia.

<sup>138</sup> Esta é uma classificação incompleta que não inclui a arquitectura e a outra parte da música.

<sup>139</sup> Há três objectos da *mimesis*, tanto na poesia como na pintura: representar o que as coisas são ou foram, representá-las como deveriam ser e, representá-las como as pessoas julgam que são ou como parecem. (*Poética*. XXV 161. 1460 b. pp. 143).

<sup>140</sup> Aristóteles. *Poética*. III 10 1448 a. pp. 106.

<sup>141</sup> *idem*, II 7 1448 a. pp. 105.

É possível embelezar a realidade através da arte, o que significa que não há cópia. Esta linha de pensamento significa que, para este filósofo grego, a arte ou o conceito de imitação em arte não se limitava à cópia fiel, havia margem para a criatividade, para a fantasia (imitação de coisas impossíveis e maravilhosas). A *mimesis* como uma actividade activa, construtiva.

O que importa, na pintura e na poesia, é a criação de um todo, na sua composição, e harmoniosamente, e não a fidelidade às cores e às formas<sup>142</sup>, nem os pormenores ou objectos particulares. A criação poética ocorre quando “o sentido inato da harmonia e do ritmo” do criador se alia ao “prazer de aprender através da imitação”<sup>143</sup>.

“As artes imitativas eram para Aristóteles, uma criação, um invento do artista”<sup>144</sup>. O seu conceito de imitação segue uma linha da “expressão e representação de caracteres”<sup>145</sup> (ou seja, carácter enquanto expressão de experiências internas) e não tanto a via platónica de representação do modelo. Assume duas vertentes: a da representação da realidade e, concomitantemente, a expressividade do artista, conciliando deste modo posições que tinham assumido respectivamente Platão e os pitagóricos. É, aliás, pela expressão que as artes imitativas se distinguem das não imitativas.

A criação artística nasce da alma do artista e desenvolve-se no contacto, na modelagem do material, numa relação produtiva e construtiva entre a ideia de arte e a matéria. “A arte necessita sempre da matéria”<sup>146</sup>, ou seja, há uma relação íntima e imprescindível entre a forma artística e a estruturação da matéria<sup>147</sup>.

Na criação artística, o *pensar (noein)* ou o conceber um projecto antecede o *fazer*

---

<sup>142</sup> *idem*, VI 35 1450 b. pp. 112.

<sup>143</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 102. Numa referência à função paidêutica que se encontra quer em Platão (nas *Leis*) quer em Aristóteles (*Poética*. IV 13. 1448 b. pp. 107).

<sup>144</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 151. (t. m.)

<sup>145</sup> *ibidem*. (t. m.)

<sup>146</sup> *idem*. pp. 148. (t. m.)

<sup>147</sup> Que pode consistir quer na mudança da forma da matéria, quer no acrescentar e no retirar matéria, quer na conjugação de matérias, ou mesmo na alteração da qualidade da própria matéria.

(*poiein*) ou a aplicação. Há uma intencionalidade evidente na arte. Uma intenção que não é incompatível com o accidental. Se “à *semelhança da natureza, a arte não toma decisões*”<sup>148</sup>, o pensamento aristotélico suporta implicitamente a accidentalidade da arte, ou seja, das exigências, esperadas ou inesperadas, da matéria. Mesmo numa negação do accidental no trabalho da matéria em termos artísticos, concebe tal situação, não a considerando produtora de arte (ou de forma viva da natureza).<sup>149</sup>

Esta abordagem da arte na sua relação com a matéria demonstra que Aristóteles foi para além de uma teoria psico-física da estética, estabelecendo uma teoria da arte, consistente com o seu conhecimento universal, mas igualmente com a observação e investigação concreta.

A matéria pode condicionar a forma artística, contudo, apesar destes acidentes, não pode haver ‘fins arbitrários’ na arte. É necessário um *telos* pré-concebido. E se ocorre algum ‘erro’, alguma imprevisibilidade na arte (ou na natureza), isso é devido ao processo, à realização e, não à sua concepção.

Se os objectos naturais possuem, ao nascer, ao serem criados, um fim em si mesmo, já os objectos artísticos devem ser dotados pelo criador de um “*princípio, meio e fim*” que “*una e complete*” a acção<sup>150</sup>. É esta unidade de acção, do carácter orgânico que proporciona o prazer estético no espectador.

Mesmo que na aparência das coisas, captada superficialmente pelos sentidos, pela *aeisthesis*, não se consiga descobrir toda a beleza, é possível através do intelecto maravilhar-mos com ela porque aí se encontra a finalidade constitutiva das coisas.

O belo em si (*kalon*) constitui um fim, um objectivo (*telos*) universal, porque em tudo se pode encontrar beleza, mesmo em formas insignificantes. A beleza vale por si mesma, independentemente de qualquer utilidade e, causa sempre prazer propiciando a alegria e a admiração.

---

<sup>148</sup> Aristóteles, *Física* 2. 198 b 25 cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 100.

<sup>149</sup> A equiparação da arte e natureza em termos de causa final não implica que sejam exclusivas “*antes cooperam de modo que a acção de uma integra a acção da outra*”. (Aristóteles, *Física*. cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 99).

<sup>150</sup> Aristóteles. *Poética*. XXIII 147. 1459 a. pp.138.

Segundo a concepção aristotélica da beleza, o belo pode coincidir com a virtude<sup>151</sup>, ambos louváveis e desejáveis, mas é a estrutura interna e harmónica das partes que tornam o todo (*halon*), belo. A ordem<sup>152</sup>, a proporção e a dimensão são as qualidades que determinam a beleza. Este princípio apoia-se claramente nos pressupostos pitagóricos da beleza e da disposição ordenada das coisas. Só é belo o que é perceptível ('visto' não apenas com os sentidos mas também com a memória e com a inteligência<sup>153</sup>) e para ser percebido deve ser uno, ter unidade<sup>154</sup>.

A beleza é relativa porque é diversificada e mutável em si mesma. Esta não é uma atitude relativista ou subjectiva como a dos sofistas; o belo pode assumir diferentes formas, porque estas têm valor em si próprias. Esta concepção de beleza tem a ver sobretudo com a experiência estética e não somente com um conceito, mais restritivo, de beleza estética. A beleza e, a sua concepção, está intimamente ligada ao sentir.

Contrariamente a Platão, Aristóteles reabilita nitidamente a experiência artística e a sua contribuição para o atingir da sabedoria, através das emoções, das 'paixões' provocadas pela tragédia. Todos os homens se emocionam e sofrem comoções com a arte, com o espectáculo artístico, se bem que os mais incultos expressem de uma forma mais veemente e efusiva; o que não significa que, para os 'homens de excepção, sábios', o 'choque emocional' não se produza; ao invés, este também pode ser sentido como uma catarse<sup>155</sup>.

O ponto de divergência de Aristóteles relativamente a Platão é evidente na atribuição da utilidade da catarse nos homens mais instruídos, e que leva à purificação

---

<sup>151</sup> O bem nem sempre é sinónimo de belo, mas o belo acarreta sempre em si, o bem. (*Metaphysica* 13 1978 a 31, 1078 a 36). Manifesta-se aqui um desacordo entre as ideias platónicas da *kalocagatia* e as aristotélicas.

<sup>152</sup> Ou disposição adequada, ou forma.

<sup>153</sup> Próximo do actual conceito de 'percepção'.

<sup>154</sup> A unidade de acção, em especial. A unidade de tempo e de lugar só teriam importância no século XVII.

<sup>155</sup> A catarse, para Aristóteles, tem, segundo Lombardo, G. (2003), várias conotações: a da clarificação, a da iluminação intelectual (de cariz platónico), a da purificação moral (num sentido comum e mágico usado pelos antigos), e a de purga ou cura física ou corporal.

psicofísica e conseqüente prazer intelectual ou moral. O espectador sabe distinguir entre a ficção (a tragédia) e a realidade; é nesta distinção que se baseia a catarse. Ao perceber a distância entre o vivido e o imaginado ou ficcionado, o espectador sente prazer (ou alívio) por não se confrontar directamente com as situações representadas na tragédia a que assiste:

*“o aprender não só muito apraz os filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. (...) se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas”*<sup>156</sup>

A catarse é, por Aristóteles, aplicada sobretudo à música e à tragédia (*mousiké*) e não às artes figurativas, como a pintura<sup>157</sup>. A música, se por um lado pode estar no ‘grau’ mais primitivo, mais básico, mais emotivo numa ‘escala’ das artes, também pode ser considerada uma arte que apela a uma maior abstracção e logo a maior sofisticação. A pintura, dada a “*estática clareza dos contornos gráficos*”<sup>158</sup> é uma arte que apela a uma maior racionalização, ao conhecimento quer na sua leitura/reconhecimento quer na sua realização/criação.

O conceito *katharsis* é essencial na compreensão de toda a sua teoria da poética: “*É, pois, tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, que suscitando o terror (phobos) e a piedade (elos), tem por efeito a purificação (katharsis) dessas emoções (pathematha)*”<sup>159</sup>. E mais adiante, afirma: “*a tragédia move os ânimos*”<sup>160</sup>.

A catarse aristotélica significava não um sublimar de sentimentos com a posterior ‘descarga’, mas o aperfeiçoamento dos sentimentos que ao serem libertos levava a essa purificação. Era concebido como um “*processo natural, psicológico e biológico*”<sup>161</sup>.

Na sua teoria psico-física refere a identificação psicológica e moral que deve existir entre espectador e a personagem, para tal é necessário que o poeta imagine a partir da

<sup>156</sup> Aristóteles. *Poética*. IV 14. 1448 b. pp. 107.

<sup>157</sup> As artes catárticas eram a dança, a poesia e a música, não havendo menção às artes plásticas. Contudo, compara a tragédia à pintura quando fala dos mitos. (*Poética*. VI 35 1450 a)

<sup>158</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 88.

<sup>159</sup> Aristóteles. *Poética*. VI 27. 1449 b. pp. 110.

<sup>160</sup> *idem*, VI 34. 1450 a. pp. 112.

<sup>161</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 154. (t. m.)

realidade, um quadro credível que produza efeitos cénicos mas também emotivos<sup>162</sup>.

A tragédia - a arte - imita a vida, não homens ou situações em concreto, mas acções e emoções, o geral, o universal que há em cada particularidade. Por isso não representa apenas o real, o que existe, mas essencialmente o provável, o que poderia ser. A realidade<sup>163</sup> é somente um motor, um impulsionador para que o criador ficcione e construa uma nova perspectiva, segundo as técnicas do verosímil (*eikos*) e do possível (*dynaton*), dando credibilidade às personagens e seleccionando acontecimentos, que pode implicar acções paradoxais ou imprevisíveis.

A verdade cognoscente nem sempre se aplica à poesia e à arte. Aquilo que pode ser 'verdade' para a moral ou para a razão não faz sentido nas leis artísticas, o que não quer dizer que a arte não respeite a moral, a ética ou a lógica.

Para além do prazer que está implícito no espectáculo, na poesia, na arte, Aristóteles reconhece que, pelo menos, para o comum dos homens pode ser uma fonte de aprendizagem, de pensamento, e logo, de conhecimento.

A arte contribui igualmente para um auto-conhecimento e uma consciência de si, para além de uma consciência sócio-moral e dos valores sócio-culturais<sup>164</sup>, porque na recepção, a imitação possibilita a comparação das diferenças e das identidades, da representação e da(s) realidade(s)<sup>165</sup>.

A cada arte corresponde um tipo de prazer que lhe é intrínseco. Enquanto na poesia

---

<sup>162</sup> Aristóteles distingue *encenação*, ou seja, a parte visual do espectáculo – um dos seis elementos da tragédia – que é domínio dos actores e das pessoas que organizam a representação, da *poesia* propriamente dita, criada pelos poetas que, no entanto, têm de ter em conta os factores que dizem respeito à encenação, não recorrendo em demasia aos factores cenográficos para suscitar emoções, porque assim revelariam a sua inabilidade artística, nem suprimindo-os porque as palavras também têm de ser visualmente percebidas.

<sup>163</sup> A narração da realidade deve ser feita pelo historiador; o poeta, o artista remete não para o concreto, mas para o universal, não para as ocorrências, mas para o que poderia acontecer, embora “segundo a verosimilhança e a necessidade” (*Poética*. IX 50. 1451 a 36. pp. 115). “A poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história” (*idem*).

<sup>164</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 96.

<sup>165</sup> Aristóteles. *Poética*. IV 14. 1448 b. pp. 107.

prevalecem os prazeres intelectuais, no caso da música e das artes plásticas, os sensoriais são dominantes.

O prazer motivado pela arte, recebida através dos sentidos, concorre para o conhecimento e é considerado idêntico, em termos valorativos, ao prazer proporcionado pela razão e pelo saber. Coloca desta forma, o prazer dos sentidos e o prazer intelectual num mesmo plano<sup>166</sup>.

A imaginação<sup>167</sup> é um exercício em que o poeta evoca para si mesmo processos de visualização, pondo 'sob os olhos mentais' (*pro ommaton fithesthais*) a realidade percebida/concebida, ou seja, antecipando e construindo mentalmente a cena que pretende compor. Este uso da imaginação, da *phantasia* pode ser mais ou menos consciente, definindo dois tipos de 'personalidade' criativa, dando contudo mais valor ao primeiro tipo:

- o poeta *euphyes* (ou *euplastos*) que é possuidor de talento natural<sup>168</sup> e sabe adaptá-lo às exigências e aos condicionamentos da criação da arte poética. É através da sua capacidade imaginativa que consegue conceber e transmitir estados emotivos.

- o poeta *manikos* que é inspirado por uma espécie de exaltação divina, ou seja, é a *mania*, o entusiasmo, esta emoção sentida pelo poeta, ao estar 'possuído' pelos deuses que desencadeia a criação artística.

Em 'Problème XXX'<sup>169</sup>, Aristóteles afirma que a criatividade, ou a capacidade de criação, é uma pulsão diferenciada e incontrolável de se tornar outro ou outros. Este pensamento é corroborado na *Poética*<sup>170</sup>, na referência a um dos tipos de poetas, os

<sup>166</sup> Aristóteles. *Metafísica*. 982 b 10.

<sup>167</sup> A *phantasia* neste sentido, refere-se à faculdade de representação que provem das sensações. A percepção das sensações (*aisthesis*) gera 'imagens' das coisas percebidas (*aisthemata*). A 'imaginação' é algo que está entre o perceber e o pensar (*noesis*).

<sup>168</sup> Um dos exemplos que dá da *euphya* do poeta refere-se ao uso de metáforas: "bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças" (*Poética*. XXII 144. 1459 a. pp. 138). E as metáforas são dos recursos formais linguísticos que resultam numa maior aquisição de conhecimento, proporcionando aprendizagem e simultaneamente prazer.

<sup>169</sup> Pigeaud J. (1988). (trad., présentation). *Aristote: 'L'Homme de Génie et la Mélancolie'*. Paris: Édition Rivages.

<sup>170</sup> Aristóteles. *Poética*. XVII 100 1454 a. pp. 127.

'*ekstatikoi*', os que saem de si mesmos, os 'plasmáveis'.

Este filósofo<sup>171</sup> e, mais tarde, Marcelo Ficino, afirmam que os homens de temperamento melancólico são aqueles que produzem e realizam a excelência. Por vezes é difícil de distinguir talento de loucura, a sabedoria e o génio dos melancólicos da demência do temperamento melancólico.

A melancolia não é vista necessariamente como uma doença. Os comportamentos associados, a exaltação, o entusiasmo, a paixão são produtos da bÍlis negra<sup>172</sup> e podem ser equilibrados por comportamentos múltiplos, inclusive os criativos. "*Todos os melancólicos são seres de excepção, e não por doença, mas pela natureza*"<sup>173</sup>

O *pathos*<sup>174</sup> é desencadeado pela imaginação do próprio poeta ou do espectador que se comove ao assistir à tragédia. Esta experiência emotiva sentida pelos receptores pode então levar à catarse. Mas a criação artística não deve depender demasiadamente da opinião do público; o artista erra se criar de acordo com o juízo dos espectadores porque entre estes encontram-se pessoas cultas e outras sem conhecimentos.

Se, para Platão, a percepção das imagens sensíveis (*eikon*) apenas conduziam às aparências das ideias (*eidós*), na teoria aristotélica, é por via da imagem (*eikon*) ou do imaginável (*eikos*) que se garante o "*valor filosófico da mimesis*"<sup>175</sup> porque o "*eidós (...)* é a causa formal das coisas (...) e a essência inteligível (*ousia*) de um existente"<sup>176</sup>, sendo a forma de conhecer as coisas.

Aristóteles sintetizou como objectivo da arte, muito daquilo que os seus antecessores

---

<sup>171</sup> Este livro, Problema XXX, atribuído a Aristóteles, coloca fundamentalmente a questão da relação entre humor ou temperamento melancólico e a criatividade humana, e por consequência, aborda a questão da liberdade e da escolha *versus* determinismo do temperamento e da criação.

<sup>172</sup> Pigeaud J. (1988). (trad., présentation). *Aristote: 'L'Homme de Génie et la Mélancolie'*. Paris: Edition Rivages. 953 a 10.

<sup>173</sup> *idem*, 955 a 35-40. (t. m.)

<sup>174</sup> *Pathos*: sofrimento, emoções, experiências.

<sup>175</sup> Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 117.

<sup>176</sup> Peters, F. E. (1977). *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 66.

tinham pesado: a catarse, dos pitagóricos; o prazer (*hedone*), dos sofistas; a influência moral e educacional para o bem e para a sabedoria, de Platão.<sup>177</sup> A arte contribuiria assim para o fim último, a obtenção da felicidade. Fazendo parte das actividades ociosas (com uma conotação positiva), permitia uma atitude, e conseqüente vida contemplativa, que constituía a felicidade suprema.

### 2. 2. 6. Algumas mudanças na concepção de Criação Artística no helenismo

Na época helenística, o conceito de imaginação foi introduzido pelos estóicos, numa 'proto-psicologia da arte'. Até então, sobressaía apenas uma concepção que se baseava nas Ideias e nos sentidos, em termos de criação. A noção de 'fantasia' substituiu progressivamente a de 'imitação'. Há uma reaproximação do estatuto do artista relativamente ao do filósofo, e não apenas dos poetas, mas igualmente dos pintores e escultores. As artes plásticas começam a ser consideradas, conjuntamente com a poesia, com a lei e com o inato (a natureza), fontes de aproximação (ou de crença) ao divino.

A ideia, a sabedoria e o conhecimento estão na base da concepção e produção artísticas. A imagem mental do objecto artístico é considerada premissa essencial na criação; quer a sua origem seja inculcada directamente pelos deuses na mente do artista, e portanto existente previamente, quer seja derivada da experiência do criador. Esta é uma das principais inovações da antiguidade helénica, em que o conceito platónico de Ideia, eterna e imutável, vai sendo substituído pela abordagem estética da imaginação e da fantasia intrínseca e própria do artista. A Ideia, existente independentemente de todas as coisas, informe, eterna e absoluta, transforma-se, incorpora-se e imana do homem.

Esta concepção teve ecos, por exemplo em Cícero (106 – 43 a. C.), filósofo ecléctico, que refere igualmente um 'novo' elemento activo que se revela quer na

---

<sup>177</sup> A arte serviria objectivos como “a educação, a purificação da alma (...) e, distração, alívio e descanso da tensão” (Aristóteles. *Política*. 1341 b 38. cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 169.) (t. m.)

criação quer na recepção artística: o 'sentido estético', capacidade que determina a avaliação da beleza e da arte, e que é somente própria do homem.

Nesta última fase da antiguidade, a *techne*, enquanto conhecimento de regras ou de uma prática, já não é encarada como suficiente para a produção artística ou, a arte não se limita ou se resume àquela. O artista tem de possuir capacidades extraordinárias, algo que a partir do romantismo se designou de 'génio', seja a nível das capacidades mentais seja a nível das visuo-motoras. Contudo, continua a julgar-se necessário a 'inspiração' que permite a criação sob um estado de 'entusiasmo'. Esta não é talvez uma conceptualização nova relativamente à poesia, mas é-o certamente em relação à pintura e escultura.

Se até a esta época havia essencialmente uma preocupação com as obras, a partir daqui ouve uma centração progressiva no artista e no criador (embora a Idade Média reflecta um certo comedimento por razões religiosas), quer na sua personalidade, quer no seu estatuto social. A obra de arte é cada vez mais um produto individualizado, um símbolo de humanidade por ser sobretudo espiritual e não somente manual, marca de uma liberdade imagética que transforma o invisível no visível; que comporta a expressividade humana e, especificamente, a criadora, através do uso de uma linguagem, a visual que atinge o homem na sua afectividade e no seu conhecimento.

Este último período é marcado também por tentativas de independência da arte relativamente à religião; no entanto, prevalecem respostas de sentido contrário e concepções discordantes.

É no termo deste período, e numa transição para a Idade Média, que irrompe o filósofo e historiador Plotino (c. 203 ou 205 – 269 ou 270 d. C.), destacando-se o seu pensamento da estética coeva, pelas inovações e pelo espiritualismo místico que introduz. Numa redescoberta das ideias platónicas, sobretudo das expressas no *Banquete* e não tanto as da *República* – e daí ser considerado o primeiro, e principal, neoplatónico – transmuta-as num pensamento espiritualista muito próprio. Nas *Enéadas*, formadas pelos seus 54 tratados, revela o seu sistema idealista, transcendente, místico que engloba muitas das suas ideias estéticas, nomeadamente sobre a Beleza e as

artes.

A realidade bela, a beleza sensível é, para Plotino, o reflexo de uma Beleza superior, supra-sensível. Nesta concepção difere de Platão que admitia apenas uma Beleza Ideal; existe uma beleza sensorial, do mundo imperfeito dos sentidos, da matéria que espelha a Beleza da Alma. Esta beleza não é só alcançável pela razão, pelo *nous*, mas através dos sentidos. A beleza sensível é a única propriedade ‘perfeita’ nesta realidade imperfeita porque está intimamente ligada ao Mundo Perfeito, da inteligência inteligível.

Discute a definição clássica deste conceito, partilhada pelos pitagóricos, por Platão e Aristóteles, baseada na simetria e que exclui objectos simples como a cor, um som, uma luz ou um acto moral – qualquer objecto não complexo e não simétrico ou proporcional -. A beleza plotiniana não é somente uma disposição de partes, ou a sua relação; é, em si, uma qualidade. Esta concepção é um dos pontos de partida de toda a sua teoria metafísica.

É a alma que faz as coisas, os corpos belos, tocando-os e dominando-os com a beleza; esta beleza “*é incorpórea, porém como é perceptível pelos sentidos, atribuímos-lá às coisas do corpo e a subordinamos a este*”<sup>178</sup>. Não é a forma das coisas, nem a sua cor, nem a sua medida que as faz belas. Os corpos, a matéria incorpora a qualidade espiritual que faz com que seja percebida pelos sentidos, numa apreensão global e imediata; mas a sua compreensão, o seu entendimento só é alcançado através da contemplação, dos olhos da mente. “*Porque os olhos nunca poderiam ver o sol se não se tivessem tornado semelhantes ao sol, nem a alma poderia ver o belo (to kalon) se não se tivesse tornado bela (kale)*”<sup>179</sup>.

A beleza é, pois para Plotino, “*uma propriedade do mundo dos sentidos, (...) é a revelação do espírito na matéria*”<sup>180</sup>; subsiste numa forma externa com origem numa forma interna que provém do intelecto (como afirmava Platão) e se revela no sensorial (como declaravam alguns estetas helenísticos) – esta é uma síntese inovadora que este

---

<sup>178</sup> Plotino, I 6, 6; VI 3. 16 cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 336. (t. m.)

<sup>179</sup> Plotino, I 6, 9 cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 203.

<sup>180</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 329. (t. m.)

filósofo traz para a estética da antiguidade. A arte e as imagens das coisas estão num grau inferior ao das Ideias (de Beleza) e da Inteligência criativa (*nous demiourgos*); são belas, mas são também, e apenas, aproximações e imitações da Verdade<sup>181</sup>.

A sua abordagem da beleza e da arte é, de algum modo, psico-física, embora não se possa considerar antropocêntrica. Isto é particularmente manifesto aquando das suas considerações sobre a contemplação humana como via para a Beleza. A sua teoria é essencialmente espiritualista, porque considera que o espírito da natureza tem uma maior actuação no homem, do que o próprio homem. E tal é válido igualmente nas suas considerações sobre a criação artística.

A natureza é sempre superior à arte<sup>182</sup> porque “a arte é posterior a ela e a imita fazendo imitações obscuras e débeis”<sup>183</sup>. Mas ambas têm o mesmo carácter em termos de beleza, porque assim como a natureza faz transparecer a beleza nas coisas, o artista dotado, conhecedor, consegue revelar a sua ideia na obra.

É nesta revelação que a arte adquire o seu autêntico valor, porquanto é um reflexo do espírito do artista; caso contrário, se se limita à representação do mundo dos sentidos, o objecto artístico é imperfeito e incompleto. Plotino julga, deste modo, que a simples representação da natureza ou *mimesis* não é arte; só o é se representar não só o visível mas as ideias que estão subjacentes àquele. “As artes não representam tudo quanto se vê”<sup>184</sup>. A *mimesis* não tem apenas um valor de cópia da realidade, pode ser uma representação do invisível. Esta *mimesis* não possui uma conotação negativa, já que, para Plotino, até mesmo os objectos naturais (não artísticos) são mecanismos de expressão do Ser supremo.

A arte é uma produção do belo, feita e pensada pelos homens que se servem do

---

<sup>181</sup> Plotino concilia assim a ideia metafísica de beleza de Platão, com a sua materialização numa Forma final única, mas múltipla.

<sup>182</sup> Esta opinião coincidia com a tradição grega antiga, contudo, os argumentos que a sustentam são diferentes.

<sup>183</sup> Plotino, IV 3, 10 cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 337. (t. m.)

<sup>184</sup> Plotino, V 8, 1 cit. por Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Estampa. pp. 211.

modelo sensível para representar formas e movimentos e expressar princípios inteligíveis.

O artista é um recriador, não somente um imitador. “*si se hablara de um retrato obra de um pintor, diremos que ha hecho el retrato no el modelo, sino el pintor*”<sup>185</sup>. O pintor ou o escultor ao imaginar a forma, torna a matéria em arte, e este processo não se faz pelos sentidos e pelas mãos, é o próprio artista que “*participa da arte*”<sup>186</sup> através da sua ideia. Neste aspecto diferencia-se de Platão, já que este conceito de Ideia não é transcendental, universal, eterno, mas apesar de proceder da Ideia imutável, em termos paradigmáticos e assim, ser também metafísico, é, para Plotino, uma ideia que habita a alma do artista e impregna de beleza aquela forma. É no próprio artista que se encontra o primeiro impulso para a criação, é nele que se desencadeia o movimento criador.

Há uma intencionalidade definida na criação artística, que através de um determinado processo artístico impregna a matéria com uma ideia, tornando as formas<sup>187</sup>, anteriormente feias, em belas. A qualidade de beleza dos objectos artísticos é assim uma consequência indirecta da ideia que emanou do *Nous* e se formou na mente do artista criativo. “*A criação é uma consequência da theoria ou noesis*” – actividade intuitiva inteligível do pensar -, é uma emanção secundária que faz parte da “*physis, ou parte inferior da psyche*”<sup>188</sup>. Há um paralelismo entre a criação artística e a cósmica, em que ambas devem ser inventivas, ‘criativas’, heurísticas, reveladoras da Ideia.

O artista é um criador na medida em que concebe a ‘forma interna’ dos objectos artísticos, não reproduzindo apenas a realidade dos sentidos; mas o artista, ao mesmo tempo, não cria verdadeiramente, já que é ‘mediador’ dos paradigmas metafísicos.

---

<sup>185</sup> Plotino, VI 4. 10 cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 338.

<sup>186</sup> Plotino, VI 8. 1 cit. por Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 338. (t. m.)

<sup>187</sup> Matéria e forma são para Plotino entidades distintas. Baladi, N. (1970). *La pensée de Plotin*. Paris: PUF. pp. 99.

<sup>188</sup> Peters, F. E. (1977). *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 166,167

Um objecto artístico é, deste modo, sempre irrepetível, único, apesar de exigir uma técnica e habilidades, não é isso que os faz diferenciar de outros. A arte é algo que se encontra entre a criação e a técnica, entre o mundo dos sentidos e o mundo transcendental.

A arte pode constituir dois tipos de conhecimento: o primeiro que se baseia e se expressa em “*emunciados e imagens*”<sup>189</sup> e que proporciona uma visão mais global, autêntica e verdadeira, e outro que se alcança pela reflexão e pela contemplação, ou seja, pela imaginação. A fantasia, ou imaginação, é uma capacidade que faz a ligação do mundo sensível à alma. É na contemplação das belezas sensíveis (corpóreas ou não) e através das emoções sentidas na sua visualização, e do seu posterior abandono, que os homens se podem elevar até à Beleza da Ideia e do Bem. A contemplação é não só uma atitude estética, mas essencialmente mística.

O principal valor, atributo e objectivo da arte era a Beleza. Toda a teoria estética de Plotino relaciona-se não com este conceito específico, mas essencialmente com uma concepção que não advém da experiência ou do processo artístico, e sim de um sistema metafísico governado pelo absoluto e pela emanação. O absoluto é disseminado por todas as formas de existência que por sua vez emanam essa Perfeição, esse Espírito ou Alma do mundo. E assim acontece com a Ideia de Beleza, exemplo supremo deste fluxo.

Apesar da sua teoria ser metafísica, Plotino concebeu e detalhou procedimentos artísticos relativamente às artes plásticas, nomeadamente para a pintura que influenciaram toda a arte cristã e bizantina, e que se propagaram pela Idade Média.

---

<sup>189</sup> Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. 1º vol. Madrid: Akal. pp. 331. (t. m.)

### **2. 2. 7. A criação artística sob a luz medieval**

A estética da antiguidade teve um papel determinante na arte e nos inícios de um pensamento cristão. As questões estéticas e particularmente o conceito de beleza foram fundamentais da definição e na avaliação da arte. Ideias como a disposição e a harmonia das partes, a simetria, a distinção entre beleza sensível e beleza espiritual são herdadas de Pitágoras, Platão, Aristóteles e Plotino e adoptadas como requisitos básicos na definição de beleza, em vários pensadores medievos.

Na Alta Idade Média, a criação artística era essencialmente teofânica - a arte como manifestação de um ser transcendente - e/ou icónica - a arte como veículo de devoção a Deus -, assumindo uma função primordialmente didáctica e religiosa através de toda uma simbologia bem definida. Todo o objecto artístico era imagem ou símbolo divinos; embora na concepção, na 'ideia' do artista pudesse não haver intuídos religiosos, a sua interpretação, a sua leitura pertencia unicamente aos teólogos. Segundo regras que se foram estabelecendo, a cada objecto correspondia um determinado significado, e através da imagem, os leigos podiam aceder facilmente ao significado e a uma determinada leitura das Escrituras.

Esta concepção didáctica tem paralelismo, ou virá na sequência das concepções morais da Antiguidade, nomeadamente as platónicas, em que se estabelece uma ligação entre o carácter moral e social e os efeitos da arte.

A noção de beleza neste início da era cristã, apesar de recolhida na antiguidade, teve igualmente uma nova interpretação. Toda a beleza do mundo é símbolo, emanção e vestígio da Beleza divina, da Beleza perfeita, da obra de Deus. Assim, a beleza e a arte eram "*criações conscientes, realizadas para cumprir certos fins, sejam obra de Deus ou do artista*"<sup>190</sup>. Beleza e luz são noções intimamente ligadas, desde Dionísio Pseudo-

---

<sup>190</sup> Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 115. (t. m.)

Areopagita (século V), João Escoto Eriúgena (c. 800/15-870), Hildegarde de Bingen (1098-1179), Roberto Grossoteste (1175-1253) e S. Tomás de Aquino. Luz, numa perspectiva metafísica, e luz enquanto fenómeno físico<sup>191</sup>

Neste período, a igreja foi-se consolidando como o pilar científico e artístico-cultural de toda a sociedade. Era meio e fim de toda a criação artística; proporcionava os materiais, os instrumentos, a aprendizagem, a temática, a concepção e, finalmente, a interpretação. A arte adquire uma carga simbólica que nunca tinha existido nestes termos<sup>192</sup>. A arte era o modo de representar simbolicamente Deus, porque este não é representável por si mesmo, só através das obras de arte. Este ponto de vista medieval integra um progresso conceptual em que o material pode efectivamente representar o espiritual.

E apesar das correntes iconoclastas, a pintura e as artes plásticas em geral, tiveram uma valoração positiva e uma certa expansão que proporcionou desenvolvimentos ulteriores. Isto deveu-se concerteza a uma maior relação com a experiência artística concreta<sup>193</sup>, relativamente à Antiguidade Clássica, manifesta na importância da forma (*morfe*) como evidência da perfeição, do belo e do bem<sup>194</sup>.

Um dos pensadores mais paradigmáticos deste período foi Santo Agostinho de Hipona (354-430 d. C.). Natural do Norte de África e com formação inicial em retórica, este teólogo recebeu uma enorme influência romana, nos tempos da decadência deste império<sup>195</sup>. Este facto justifica a conciliação teórica e o entrelaçar de ideias entre uma cultura antiga e a emergente civilização cristã.

---

<sup>191</sup> Nesta época, elaboram-se estudos e tratados sobre óptica segundo um conhecimento cada vez mais racional e científico.

<sup>192</sup> Embora a arte antiga possuísse um certo peso simbólico – e era símbolo da beleza, em si mesma, por exemplo -, não teve a importância que assumiu na Idade Média.

<sup>193</sup> Que se revela também pelos escritos deixados, por exemplo, por Teófilo Presbítero (séc. X?), com o seu *Tratado das diversas artes*, por Honório de Autun (séc. XII) com *De gemma animae*, ou no século XIV com Pierre de Saint-Omer, no seu *Liber magistri Petri de Sancto audemaro de coloribus faciendis*, ou mais tarde com Cennino Cennini, no seu *Il Libro dell'Arte*.

<sup>194</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 39.

<sup>195</sup> Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 51.

Às questões estéticas dedicou pelo menos dois livros, *De pulchro et apto* (desaparecido) e *De musica*, mas encontram-se igualmente, dispersamente, noutros livros, como nas suas *Confissões*. O seu conceito de beleza engloba concepções estóico-eclécticas, platónicas, plotinianas e das Sagradas Escrituras, assentando numa definição em termos de objectividade, medida e número que transportam em si próprios a harmonia, a proporção e a ordem, ou seja, o belo. Este é algo exterior ao homem, e como tal, não pode ser verdadeiramente criado pelo indivíduo.

A beleza, à semelhança das ideias de Plotino, podia ser encontrada nas coisas simples, como na luz ou numa cor suave (*coloris suavitas*), mas acrescentou, na harmonia das coisas contrárias ou opostas; e indo ao encontro de uma estética cristã, o belo é qualidade não só do corpóreo mas igualmente do espiritual. Também se desliga da concepção platónica ao afirmar que o belo (*pulchrum*) não tem relação com o conveniente; não é a conveniência (*aptum*), “*a apta acomodação a alguma coisa*”<sup>196</sup>, a utilidade ou a finalidade que tornam os corpos belos.

O conflito existente entre o amor pela beleza do mundo sensível e corpóreo (criado por Deus) e o amor pelo supra-sensível, Deus, é resolvido por Santo Agostinho através do conceito de criação: se o mundo das coisas sensíveis é concebido, desejado, realizado pelo Ser Supremo, então é porque o Uno transparece em todas as coisas criadas, contudo Deus é de uma ordem superior e distinta das coisas terrenas, por ser transcendente. O problema da Criação é um tema fundamental neste filósofo, dedicando-lhe o Livro XII das suas ‘*Confissões*’.

No Livro X, relaciona a capacidade criadora com a imaginação. Curiosamente faz uma relação inversa, ou seja, relaciona Deus com o artífice e não o contrário: “*não procedeste como o artífice que forma um corpo doutro corpo*”; para logo continuar: “*Donde lhe viria esse poder, se vós lhe não tivésseis criado a imaginação?*”. A criação artística começa numa “*mente vigorosa*”, vindo com “*os olhos do espírito*”<sup>197</sup> a imagem

---

<sup>196</sup> St. Agostinho (1997). *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado de Imprensa. pp. 101.

<sup>197</sup> Sto Agostinho.(1977). *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado de Imprensa. pp. 296, 297.

que irá criar, que irá dar forma à matéria existente<sup>198</sup>.

Sobre a experiência estética, Santo Agostinho foi de certo modo inovador. Distingue dois níveis de experiência: um que vem dos sentidos, das sensações visuais e auditivas, das cores e dos sons, e um outro nível primordialmente intelectual que tem a ver com o significado e representação que aquelas sensações têm para o homem; são níveis que estão interligados, procedendo, de certa forma, o segundo nível do primeiro. A experiência estética não depende apenas do reconhecimento da beleza pelo sujeito ou da qualidade objectiva de beleza do objecto, mas de uma semelhança, da 'simpatia', da compatibilidade entre estas duas entidades: a alma que percebe e a coisa percebida.

É o *ritmo* – noção fundamental neste teórico -, inato, que proporciona este encontro entre a natureza e o intelecto. Este conceito é abordado do ponto de vista psicológico e não tanto matemático, como tinha sido pelos pitagóricos. E o ritmo existe nos sons, nas percepções, na memória, no agir e no intelecto.

O mundo corpóreo, enquanto criação de Deus, era inevitavelmente "*o poema mais formoso*"<sup>199</sup>, mais belo, e se os homens assim não o consideravam devia-se às suas limitações no acesso à razão. Ao contrário de alguns gregos clássicos, Santo Agostinho não desvalorizou a beleza terrena, pelo contrário; ainda assim, a beleza sensível, corporal é um reflexo da beleza divina e eterna<sup>200</sup>, e esta que não é representável, só é atingível, através da verdade e da virtude, pelas "*almas puras e pelos santos*"<sup>201</sup>. Baseando-se em teorias da antiguidade, confere-lhes um significado de carácter religioso-cristão e teológico que se expressa por exemplo na sua concepção de luz<sup>202</sup>. A luz é Deus, é o conhecimento, é o acesso a Deus, é fonte de vida criadora.

A arte é obra do homem e alicerça-se no conhecimento. Mas como afirma na *Cidade*

---

<sup>198</sup> Pelo contrário, Deus ao criar, cria a própria matéria, porque antes da Criação nada existe.

<sup>199</sup> Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 56. (t. m.)

<sup>200</sup> Como tal, o valor estético só podia ser obtido através das sensações visuais e dos valores morais, e não pelos sentidos 'inferiores'.

<sup>201</sup> Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 57. (t. m.)

<sup>202</sup> A luz do sol, enquanto beleza sensível é admirável, porque é um símbolo da luz divina.

*de Deus*, o conhecimento não é verdadeiro conhecimento, é domínio da opinião, da fé, da sensibilidade, é imagem da verdade eterna, do conhecimento objectivo e da razão imutável, ou seja, de Deus. A arte não é fim, tal como não é somente imitação ou ilusão, é um meio de criar formas com harmonia e medida, ou seja, é um processo de criar de beleza. A criação artística visa a beleza, porque todas as coisas contêm o belo, seja por imitação ou ilusão, ou por representação das ideias.

A capacidade de criação artística é valorizada relativamente ao produto criado, por ser espiritual, ao passo que a obra é apenas matéria. É, de certo modo, a influência platónica, da valorização das ideias em relação à obra de arte.

Inicia-se uma certa ideia de autonomia da arte (patente sobretudo nos escritos menos maduros de Santo Agostinho), com a separação das noções de arte e verdade; a arte pode ser uma outra realidade, decorrente da “*necessidade de (...) imaginação do artista*”<sup>203</sup>, uma realidade artística que por ser bela, está acima das outras coisas produzidas pelo homem, e está a par, pela sua beleza, de outros valores fundamentais.

Em St. Agostinho, a estética antiga foi revestida de uma nova concepção teológica, religiosa, teocêntrica, dando, porém, relevo às questões artísticas enquanto manifestação do belo, ou no tratamento das diferenças entre a poesia e artes plásticas<sup>204</sup>. Com a maturidade, este teólogo valoriza mais as questões éticas, pedagógicas e religiosas relativamente às estéticas.

Este carácter religioso-metafísico da estética irá permanecer até ao final da Idade Média, sendo inegável a influência neo-platónica, nomeadamente a de Plotino, nos homens da Alta Idade Média, como em Pseudo-Dionísio Aeropagita, Escoto Eriúgena, São Isidoro (c. 570-636), Boécio (c. 480-525). Contudo segue-se um período de algum desinteresse pelas questões artísticas por parte dos pensadores, não dos artistas, devido ao movimento iconoclasta bizantino e ao renascimento carolíngio. São sobretudo os tratados sobre as artes que se ocupam de problemas estéticos e não tanto obras de pensadores exclusivamente dedicadas a este assunto.

---

<sup>203</sup> St. Agostinho, *Soliloquia*, II, 10, 18. cit. por Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 70. (t. m.)

<sup>204</sup> Mencionando a distinção entre a ‘leitura’ e a ‘visão’, entre o lido e o visto.

Durante um certo período, especialmente na Baixa Idade Média, a estética e as questões artísticas contrapunham já, de certa forma, uma metafísica teológica dos pensadores a um realismo e mesmo empirismo dos artistas e de alguns teóricos da arte, sem existir uma nítida separação de uma estética (escolástica) do belo, da teoria da arte.

Entre estes dois períodos medievos<sup>205</sup> pode-se também considerar que há a transição de uma concepção mais platónica da arte e da criação artística, com Santo Agostinho, para uma concepção acentuadamente aristotélica, mais racionalista, mais ligada à arte enquanto conhecimento, com São Tomás de Aquino.

Tomás de Aquino (1225-1274), considerado o maior filósofo escolástico, não dirigiu a sua atenção de um modo específico, para a estética; antes integrou-a no seu sistema filosófico. Não escreveu nenhum tratado dedicado a esta temática; *De pulchro* foi-lhe atribuído, mas não foi escrito por ele.

Muitas das ideias de S. Tomás sobre a beleza derivam da estética platónica e plotiniana: a beleza sensível num patamar inferior ao da beleza inteligível ou espiritual, a beleza imperfeita versus beleza perfeita divina, a emanção ou reflexo da beleza divina na beleza corpórea, a beleza enquanto qualidade objectiva baseada na harmonia, na medida e na claridade.

Ao pensar sobre a beleza, Tomás de Aquino distingue visão (*visio*) de percepção (*apprehensio*); a primeira captando as coisas visíveis, e a percepção como capacidade mais global de apreensão dos mundos visível e não visível. Na Idade Média, estes conceitos tinham um significado não meramente sensorial, mas também ligado ao intelecto, à compreensão, à mente e, mesmo, à imaginação.

A percepção é cognição, assimilação do objecto belo pelo sujeito, através do acto sensível, mas sobretudo é um acto intelectual. Sendo assim, a beleza só é perceptível através da vista e da audição; os sentidos mais intelectuais, e portanto, mais estéticos.

Neste contexto, a estética de S. Tomás é essencialmente intelectualista, mas não inteiramente racionalista, porque dá relevo aos sentidos e ao prazer da contemplação.

---

<sup>205</sup> E se há quem considere apenas estes dois períodos, há quem mencione uma pluralidade de etapas e correntes distintas, como o faz em certa medida Umberto Eco.

Este prazer, específico do homem, está ligado ao amor – o amor é a causa do prazer<sup>206</sup> –; é por serem belas e harmoniosas que amamos as coisas belas, não é o amor que as torna belas.

O sentimento puramente estético não pode ser confundido nem com as sensações ou funções biológicas básicas, nem com os sentimentos morais, que são na sua essência, intelectuais; o sentimento estético situa-se entre estes dois pólos, segundo o filósofo.

Na sua teoria escolástica, e por influência de Pseudo-Dionísio, S. Tomás distinguiu beleza espiritual e beleza corpórea, optando assim por uma via aristotélica, depois de inicialmente ter adoptado a visão platónica e metafísica da beleza ideal. A separação que faz entre o bem e o belo marca também outra viragem no pensamento medievo. A beleza é-o por si mesma, independentemente de almejar ser outras coisas, como útil ou boa. O belo é uma forma contemplativa, ao passo que o bem não é objecto de contemplação, mas de aspiração.

Como o ser belo tem uma relação intrínseca com a contemplação, então é determinante nessa relação o sujeito que contempla a beleza. Mas além destas qualidades subjectivas que advém da relação com o sujeito, as coisas eram, para S. Tomás, belas por possuírem qualidades objectivas como a proporção, a integridade e a claridade. Estas duas últimas qualidades não possuíam um significado restrito aos atributos físicos do corpo, mas englobavam um sentido espiritualizado, ou seja, as qualidades da alma que se espelhavam na matéria. A *claritas* é, para São Tomás, aquilo que emana, a expressão do organismo – síntese de forma e substância -.

A sua teoria do belo era aplicada e exemplificava-se na natureza, e escassamente na obra de arte<sup>207</sup>. No entanto, pode-se considerar a sua ‘teoria da arte’ como uma teoria da produção. A origem da obra de arte está na mente do criador; existe primordialmente na imagem mental do artista e só depois se traduz na matéria. Mas para S. Tomás, o que verdadeiramente importa, como já pensava Aristóteles, é o fazer, a produção, não as

---

<sup>206</sup> Tomás de Aquino, *Eth. Nicom.* L. III, lect. 19. n.600 cit. por Tatariewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 272.

<sup>207</sup> Apesar das inúmeras catedrais que iam sendo construídas e das ideias teóricas sobre arte que circulavam nesse período.

qualidades do artista.

“(...) *A arte é a exacta proporção do que se pode fazer: a criação, projectando-se sobre a matéria exterior, não supõe a perfeição do criador, mas do que é criado... A arte não exige que o artífice actue bem, mas que crie uma boa obra.*”<sup>208</sup>

A arte distingue-se da ciência na medida em que aquela produz coisas úteis, agradáveis ou belas, ao passo que a ciência é puramente cognoscitiva, não produz nada.

Sobre a *mimesis* artística, afirma que esta não se restringe à representação do aspecto formal da natureza, mas ao seu funcionamento, à sua actuação. Assim como a natureza ou Deus cria, o artista é também, de certa forma e em grau inferior, um recriador. O artista é um criador de formas acidentais que não são novas na sua ontologia, mas que o podem ser na sua aparência, pela sua representação ou pela sua transformação. Se o objecto a representar se encontra na natureza, há *mimesis*; caso contrário, São Tomás admite que a ideia criada na mente tem origem na *phantasia* ou imaginação. Esta é simultaneamente um “*depósito de experiências realizadas*”<sup>209</sup> e um ‘acto compósito’, ou seja, na fantasia entra a memória (do vivido ou experienciado) e uma capacidade de construção ou invenção de novas composições a partir do existente.

Não existe intencionalidade artística; a arte é fruto do acidental. A matéria a trabalhar, produto da natureza ou Deus, é que constitui um acto determinado, decidindo e moldando a forma, o modo como a substância será trabalhada.

“*A criação divina não consiste numa organização de signos, mas numa produção de formas*”<sup>210</sup>. É a forma que sendo bela (por ter em si as qualidades objectivas da beleza), proporciona o conhecimento puro, e revela as qualidades objectivas do belo, através do acto cognitivo da ‘visio’; esta fornece uma compreensão conceptual e intelectual da forma. A visão estética “*é um acto de julgamento*”<sup>211</sup> ao implicar uma análise e uma síntese por parte do espectador, que se processam ao nível da *cognitio*.

<sup>208</sup> Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I – a II ae q 57 a 5 ad 1 cit. por Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. 2º vol. Madrid: Akal. pp. 274. (t. m.)

<sup>209</sup> S. Tomas, I, 78, 4 cit. por Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 141.

<sup>210</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 95.

<sup>211</sup> *idem*, pp. 115.

Segundo a doutrina tomista, a arte serve para a glorificação de Deus e não para ensinar; os fins didáticos não são tão relevantes, ao contrário do que outros teólogos afirmaram durante a Idade Média. S. Tomás exalta assim o papel da arte com uma função de proporcionar prazer ou utilidade porque possui em si, harmonia e beleza, qualidades fundamentais e divinas, e essas sim, sem serem necessariamente 'úteis'.

O mérito de S. Tomás de Aquino consistiu essencialmente, não em ideias inovadoras ou numa teoria estética a par de todo o seu sistema filosófico, mas numa síntese<sup>212</sup> coerente, madura e essencial das questões estéticas. Destacamos aqui uma abordagem no sentido de uma 'psicologia da arte', quando distingue e dá importância ao papel do sujeito na apreensão do belo – e logo às qualidades subjectivas da coisa bela – e, conseqüentemente, promove uma nova perspectiva da experiência estética.

Na Idade Média, a progressiva assumpção da arte enquanto símbolo, logo a existência de uma outra realidade, possibilitou uma maior desvinculação da *mimesis*, e conseqüente aproximação à imaginação criadora. O conceito de criação em arte foi, provavelmente cerceado pelo paralelo divino que dominava o pensamento cristão e que pretendia haver apenas efectiva criação aquando da passagem de um não-ser (ou de uma não matéria) a um ser (ou a uma matéria).

---

<sup>212</sup> Para além dos antigos, S. Tomás recebeu influências explícitas de Pseudo-Dionísio, Alberto Magno, Guilherme de Auvergne, São Basílio, São Boaventura e, claro, de Santo Agostinho.

## **2. 3. O homem e a ideia como fulcro da criação artística**

*Non ha l' ottimo artista alcun concetto  
Che un marmo solo in se non cirioscriva  
Col suo soverchio, e solo a quello arriva  
La mano che ubbidisce all' intelletto.*

Miguel Ângelo

### **2. 3. 1. Introdução**

Neste novo ciclo, em termos de teoria da arte, há um facto inovador fundamental. A criação artística não tem (apenas) como fim último a glorificação de Deus, nem se deve somente a uma inspiração divina que reflecte toda a sua grandeza e harmonia na obra artística, mas há uma progressiva centralização no homem. A arte serve a exaltação e dignificação humanas, através de uma liberdade artística que a própria obra comporta e, pela expressividade que não só é permitida, mas essencialmente devida a todo o criador.

A partir da época renascentista, vai-se extinguindo progressivamente a concepção que compara Deus ao artista, isto é, assim como Deus é criador, o artista é visto como criador de segunda ordem que segue os procedimentos divinos, para se afirmar cada vez mais o conceito de que o artista é um Deus, ou seja, o homem é, na sua essência, um criador de novos mundos e realidades, logo em si mesmo, possuidor de características excepcionais que podem ser comparadas às de Deus.

Verificam-se grandes evoluções na prática e nas técnicas artísticas a par de uma exigência teórica, filosófica e humanística que subjaz à criação artística. Pensadores como Nicolau de Cusa e Marsílio Ficino, ou artistas-pensadores como Alberti e Leonardo da Vinci são possuidores de uma abrangência humanística e cultural que condiciona o seu pensamento estético-artístico. A liberdade de criação, com a consequente relativização das regras, é um dos aspectos referidos por Cusa ou por Leonardo. Porque o processo artístico, que se inicia com os mecanismos perceptivos –

que também são alvo de estudos no renascimento – é sobretudo elaborado na mente. Pensa-se teoricamente o fazer, e realiza-se, concretiza-se a imagem mental na prática artística; a ideia é origem e guia da criação. Pensamento e arte interligam-se de um modo inédito. É a própria concepção universalista e global que assim o exige, mas também é a própria arte que demanda novos rumos, pela liberdade experimental que se avizinha.

Há uma mudança na compreensão de que a própria percepção não é apenas um processo sensorial, mas um processo intelectual, uma faculdade cognitiva, que permite a formação de imagens mentais que através da recriação de modelos, da *mimesis* (não da cópia) de paradigmas, e que essa faculdade gera verdadeira criação artística. Isto é válido seja para Nicolau de Cusa, seja para Alberti. No pensamento deste artista é conhecida a referência à pintura como janela para o mundo, que implica o olhar, um olhar intencional, construtivo, ‘laboratório’ simultâneo de um pensar e de um fazer. A concepção de que beleza está em quem a contempla e não apenas nas características objectivas do objecto, traz a assumpção da autonomia da arte face à natureza. A criação é marca do Homem, do artista enquanto ser possuidor de génio, com capacidades criativas, consequência da inspiração – nalguns casos ainda concebida como divina, noutros como capacidade mental humana -, mas igualmente da experiência, da aprendizagem.

Este processo conceptual vai acentuar-se no maneirismo, com dois movimentos divergentes, por um lado, uma maior inquietação e contestação face ao cânone e a concomitante maior liberdade expressiva individual, por outro, uma aderência à *maniera*, enquanto fazer arte de um determinado modo convencional. Mas a *maniera* também assumiu um outro significado, respeitante ao modo individualizado de criar, de maior expressão pessoal de sentimentos, da representação do ‘imaterial’, de não aparentemente visível. O artista cria uma realidade mais dependente da sua imaginação do que de modelos existentes. A *idea* é a base do processo criativo; *idea* ou ‘projecto interior’, segundo a terminologia de Zuccaro, que consiste em formas mentais que se materializa no desenho (*designo*) e que é instigada pela faculdade imaginativa.

Nesta perspectiva, observa-se a conciliação dos pressupostos idealistas platónicos

com a conceptualização do processo criativo aristotélico, quer em termos filosóficos quer em termos de teoria da arte. A conjugação 'harmoniosa' da ideia e do fazer, na criação artística.

O conceito de génio associa-se, por exemplo em Dürer, ao de ideia. Esta, enquanto representação interior, singular, original, é sinal de genialidade. Há um privilegiar do talento, da imaginação face à aprendizagem, ao uso das regras. Génio é aquele que usa o cânone para melhor exprimir os sentimentos, a carga dramática, ao mesmo tempo que usa a imaginação, faculdade intelectual e reflexiva.

Todo este movimento, que confluíu no século XVII, vai permitir a exaltação de uma maior subjectividade, quer a nível do juízo sobre arte, em que é o indivíduo que começa a estar no centro da apreciação, quer na criação, em que é o artista que vai adquirindo efectiva liberdade expressiva. Mesmo as correntes classicistas, mais racionalistas, admitem e acolhem a existência de um "*je ne sais quoi*" na criação, um factor emocional e sensível que participa neste processo que é essencialmente racional e moral.

Mas cada vez mais, pensadores como Giordano Bruno, Galileu ou Francis Bacon reconhecem a diferenciação e a autonomização de uma actividade eminentemente racional como a ciência face à arte que faz apelo a funções imaginativas e reflexivas ou intuitivas, sem contudo as desvalorizar, já que são vistas igualmente como faculdades intelectuais superiores. Mesmo Descartes, ao pensar sobre a estética, adopta uma posição relativista e subjectiva quer acerca da experiência estética quer sobre os factores individuais do sujeito que cria. Assim como Pascal e Spinoza assumem a defesa da intuição, da sensibilidade e da imaginação ao escreverem sobre arte.

Contudo, é em Inglaterra, com Hobbes, que se começam a acimentar as bases de uma conceptualização teórica em que as paixões, as sensações, as emoções, os sentimentos e a imaginação constituem todo o suporte da criação e da recepção artísticas. E em que o indivíduo criador é sujeito de análise e descrição dos processos psicológicos e fisiológicos que poderão estar no cerne destes processos.

Decorrente de uma concepção filosófica que coloca o homem como centro do

universo, com reflexos na exaltação do indivíduo através da arte e no enaltecimento da arte como produto humano, há uma progressiva centração no sujeito e nas suas características subjectivas e psicológicas, nomeadamente na imaginação, na originalidade, nas sensações, nos sentimentos e paixões, com um concomitante e gradual abandono das raízes racionalistas e morais da experiência artística.

### **2. 3. 2. Criação artística no Renascimento**

Mais do que a estética foram as teorias da arte e as técnicas e práticas artísticas, especialmente nas artes plásticas, que sofreram grandes evoluções no Renascimento, com a criação de um novo espaço pictórico, o desenvolvimento da perspectiva científica, as teorias matemáticas da proporção, a descoberta de novos pigmentos como o óleo, a pintura de cavalete, a representação anatómica aperfeiçoada e mais realista.

A arte renascentista continuava, ou melhor, aprofundava, o cariz naturalista da antiguidade - a arte imita a natureza -, contribuindo para tal, a ampliação das ciências empíricas. Sob a prática e a criação artística encontra-se uma exigência teórica, não apenas a nível da teoria das artes, mas igualmente de uma formação filosófica, científica, histórica e artística em geral<sup>213</sup>; ou seja uma formação universal e humanista.

Ao contrário da Idade Média, que na invenção de novos temas religiosos, pretendeu adaptar-lhes as regras clássicas, o renascimento vai abandonando progressivamente e sobretudo a nível teórico, a restrição teológica e faz renascer assuntos clássicos gregos e romanos, nomeadamente o das divindades e mitos, reelaborando os cânones. Este movimento, ao mesmo tempo de libertação e de aproximação da antiguidade, teve como causa e consequência um novo estatuto social do artista, do criador renascentista.

Os cânones de beleza são mais uma vez inspirados nos da Antiguidade, mas sob novos fundamentos matemáticos, o que levou a um aprofundamento do conceito de

---

<sup>213</sup> Como aconselhou Alberti no seu tratado '*Da pintura*'.

beleza como propriedade objectiva, possuidora de qualidades como harmonia, proporção, ordem. Estes princípios tornam-se a base de um classicismo que vigorará e será ensinado nas escolas e academias durante os séculos XV, XVI e parte do XVII<sup>214</sup>.

Considera-se que Nicolau de Cusa (1401-1464) foi o primeiro teórico da estética renascentista, escrevendo os tratados *De mente*, *De ludo globi* e *Tota pulchra*, em que aborda as questões da arte e do belo, para além de uma obra fundamental *De conjecturis*. Para este matemático e filósofo, a arte visa a transformação da pluralidade da matéria numa unificação formal, através da acção criativa humana, produzindo algo que não existia na natureza. O mundo humano é, então, composto por objectos criados pela natureza e pela arte, objectos esses que não pertencem exactamente nem “à natureza ou [à] arte: pois tudo participa à sua maneira em ambas”<sup>215</sup>.

O processo criativo, segundo Cusa, inicia-se com a percepção visual, mecanismo activo da visão, em si mesma criativa; a percepção não é somente um processo sensorial mas intelectual, de cognição, de transformação das imagens em ideias (estéticas). E são estas ideias que guiam a mente do artista, transformando uma forma artística em belo<sup>216</sup>.

Mesmo sendo apologista das regras clássicas de beleza que se baseiam na proporção, Cusa não considerava que os dogmas devessem dar origem a ideias ‘absolutas’ porque as regras são sempre mediadas pelo homem, e logo, relativas, sujeitas a processos de interpretação variáveis.

No processo artístico, o trabalho com as ferramentas e com as técnicas – o lidar com a matéria - é uma parte tão importante quanto a concepção de ideias, de formas mentais. É a mente que possui a livre capacidade de criar, de conceber: “*A mente, que com efeito tem em si mesma a livre faculdade de conceber, descobre a arte de desenvolver o conceito, arte que agora se chama ‘mestria da criação’.*”<sup>217</sup>

<sup>214</sup> E que de certa forma, a nível didáctico ainda hoje são remanescentes, estes ideais.

<sup>215</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 84 (t. m.).

<sup>216</sup> Segundo Nicolau de Cusa, nem toda a arte incorpora a ideia de beleza. Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 81.

<sup>217</sup> Cusa, N. *De ludo globo. cit. por* Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 84. (t. m.)

O artista só *a posteriori* procura a matéria que melhor se pode adaptar à sua ideia, à concretização da imagem concebida. Contudo, o artista tem consciência de que nunca uma forma imaterial poderá ter a sua imagem espelhada, exacta, numa forma material; será apenas uma aproximação, uma representação da forma "*autêntica e invisível*"<sup>218</sup>.

O que marca particularmente a estética de Nicolau de Cusa, e por consequência as práticas artísticas (e não tanto as teorias da arte) no renascimento, e que terá mais tarde reflexos na estética, é uma concepção da arte como verdadeira criação, não reprodução ou *mimesis*, mas a concepção de coisas realmente novas.

Este processo criativo inicia-se no olhar do homem, numa visão activa e cognoscente, não orientada por regras e dogmas rígidos e absolutos, mas por uma procura da ideia do belo (que parte de uma adequação à matéria); processo este que é subjectivo e relativo, porque é próprio do homem. Nicolau de Cusa afirma "*ao nível da criação, um carácter concreto e uma individualidade dos seres*"<sup>219</sup> que se manifesta nas formas artísticas e na procura formal dinâmica que lhes dá origem.

Alberti (1402-1472), o grande teórico da arte do renascimento é o paradigma de que arte e pensamento se interligam como nunca até então. Pensar a arte a partir da própria arte, e pensá-la através e com outras disciplinas, como a ciência, a matemática, a filosofia, a cultura; e pensar outros domínios a partir do olhar que a arte possibilita. Este vínculo, característica deste período humanista, foi abordado por muitos pensadores e teóricos, destacando-se M. Ficino – "*as matemáticas são necessárias às artes*"-, e Leonardo – "*ver para saber*", ou seja, através do olhar que a arte exigia podia-se aceder a segredos da natureza, ou ao invés, "*a arte não é mais do que uma aplicação da ciência*"<sup>220</sup>.

Significa uma desfocalização em Deus, colocando o homem como centro do universo do conhecimento e da arte: "*Substitui-se Deus pela mente humana como*

---

<sup>218</sup> *idem*, pp. 85.

<sup>219</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 163.

<sup>220</sup> Venturi, L. (1984). *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70. pp. 79.

*origem da arte*<sup>221</sup>. Também Francis Bacon e Descartes, posteriormente, centram as actividades teóricas e práticas, já não em Deus, mas no próprio homem e no seu poder de conhecer e domínio sobre a natureza. No renascimento, todas as criações partem do homem e têm como fim a sua elevação, a sua primazia no universo; e isto revela-se exemplarmente nos princípios antropomórficos da arte coeva.

A centralização na figura humana na pintura é a substancialização do humanismo e do antropocentrismo que se revelou nesta época e que dura, em moldes diferentes, até aos dias de hoje. E mesmo os movimentos pós-renascentistas, maneiristas, decorrentes da contra-Reforma, com tentativas de aniquilação do aumento do poder e da relevância humanos, são em si, a outra face deste crescendo individualista do génio humano.

Segundo Alberti, a criação artística obedece a um 'princípio de vida', sendo a obra de arte "*um todo orgânico e vivo: velut animal aedificium*"<sup>222</sup>. É o prazer, o deleite, a contemplação que é o motor do fazer, do construir e não a obrigação ou a técnica. Mas o que o orienta devem ser parâmetros de ordem, de medida e de racionalidade. É desta forma que há uma harmonização entre o conhecimento científico e o ideal artístico; a criação faz-se segundo uma fantasia possível, ilusionista mas objectiva.

A sua concepção de arte seguiu uma linha aristotélica; a arte é imitação, mas não uma imitação passiva, requerendo interpretação por parte do artista, ou seja, recriação ou mesmo criação pelo desenho. Não basta o 'engenho' (*ingenio*) ao fazer arte, é necessário também a experiência, o juízo estético e conhecimento artístico. O pintor tem de pintar o que vê com os olhos – os olhos são a razão do artista plástico; há por parte de Alberti uma presunção implícita da existência de um pensamento (racional) plástico.

Este cientista da arte menciona um conceito de comoção que a arte pode provocar no receptor. Comoção – *movimento de ânimo* – que é primeiro sentida pelo artista que a expressa e a representa, e depois se autonomiza na obra de arte, ela mesma desencadeadora de emoções. Há assim três tipos de emoções estéticas: a da criação, a da recepção e a da obra em si.

---

<sup>221</sup> Huyghe, R. (1986). *Sentido e destino da arte*. 2º vol. Lisboa: Edições 70. pp. 111.

<sup>222</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 106.

A fusão de temas cristãos com regras e assuntos clássicos na criação é o paralelo prático de uma corrente teórica ecléctica predominante nesta época e que teve em Marsílio Ficino (1433- 1499) o seu expoente. De facto, o neoplatonismo florentino tentou reconciliar princípios da filosofia platónica com os dogmas cristãos, a teologia com o humanismo e com o hermetismo, num ‘contínuo’ espiritual que abarcou todo um conhecimento metafísico e físico, como por exemplo, a cabalística, a alquimia, a astrologia, a astronomia, a medicina, unindo o sagrado e o profano.

O idealismo continua a marcar a estética; a ideia enquanto orientadora de uma função social da arte, ligada não tanto a uma moral religiosa, mas à elevação do homem enquanto ser completo e universal.

Ficino, ao contrário de Alberti, centrou-se na teoria do belo e não propriamente na da arte. A beleza era para ele, a percepção externa criada pela perfeição interna, ou seja, a bondade<sup>223</sup>. A beleza não consistia na disposição e proporção das partes, nem era em si uma qualidade dos corpos belos. A beleza estava na imagem formada pelos olhos e pela razão – mente – de quem a vê, logo é uma “*característica dos objectos espirituais*”<sup>224</sup>. Os corpos belos atraem e agradam a todos os homens, mas a beleza só é acessível aos sábios, porque implica a existência de um arquétipo mental da ideia de belo. É sob este paradigma que Ficino, em última instância, define beleza como “*o esplendor da face de Deus*”<sup>225</sup>, retomando o simbolismo medieval da metafísica da luz. A forma exalta a matéria, quer no campo espiritual ou metafísico, quer no campo artístico.

Este teórico não estabelece uma valorização clara da natureza relativamente à arte. Arte e natureza, embora diferentes, cruzam-se num objectivo último de beleza. A natureza é arte divina; a criação artística humana busca o seu modelo na natureza, unindo aquilo que nesta está separado, aperfeiçoando as obras da ‘natureza inferior’. É nesta via de aproximação teórica que Ficino enquadra uma analogia entre o homem, como micro-cosmos, e a natureza, o macro-cosmos, discriminando quatro graus ou

---

<sup>223</sup> Ficino, M. *Commentarium in Convivium*, V. 1. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 113.

<sup>224</sup> *idem*, pp. 126. (t. m.).

<sup>225</sup> Panofsky, E. (1981). *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença. pp. 249.

‘hipóstases’: a Mente, a Alma, a Natureza e o Corpo (ou a matéria). A Alma é constituída pela razão e pelas percepções – a interior ou a imaginação, e a exterior ou os sentidos.

Se a academia florentina, em termos de criação e de inspiração, se centrou sobretudo na poesia e não nas artes plásticas<sup>226</sup>, à semelhança de Platão, Ficino alarga este campo e faz um paralelismo com as outras artes liberais, escrevendo inclusive que a música – a harmonia – “*inspira as obras de todos os criadores*”.<sup>227</sup> É a inspiração e a intuição, não a imitação, que guiam o artista. Assim, para ele, a poética era uma questão de inspiração - *furor divinus* -, iluminação (*illustratio*) que possibilita a elevação da alma.

As teorias neoplatónicas fundem a noção platónica de *furor divinus* com a aproximação aristotélica de ‘génio melancólico’, dando origem aos primórdios românticos de ‘génio saturnino’, ser especial e destacado pela sua capacidade criativa sob influência de uma inspiração divina.

Deste modo, sobre as teorias dos temperamentos, a melancolia como atributo da imaginação que supera a razão, é recuperada ao aristotelismo e desenvolvida por Ficino; as características de personalidade dos artistas começam a ser contadas em biografias e tratados sobre arte; as manifestações temperamentais como as de Miguel Ângelo ou as inquietações de Dürer, ou mesmo, a inconstância de Leonardo, são descritas como próprias de génios artísticos. Subjacente a estes relatos e preocupações está um progressivo interesse pela personalidade criativa e o estabelecer de ligações entre o fazer e o ‘ser’ artístico, em que a obra é a expressão não apenas de ideias eternas e formas universais, mas de formas plásticas concebidas e elaboradas por uma ‘alma individual’, por um ser idiossincrático.

Artistas como Miguel Ângelo, Bramante e mesmo Rafael, paralelamente à sua criação artística marcante, deixaram escritas algumas das suas ideias. Mas é Leonardo da Vinci (1452-1519), enquanto criador artístico e científico, talvez o paradigma de toda

---

<sup>226</sup> Nestas, os factores ‘saber técnico’ e ‘utilização de regras’ eram considerados os essenciais à criação.

<sup>227</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 129.

esta época. Pela sua experimentação, pela liberdade absoluta de pesquisa, acrescentou “à natureza, a humanidade da sua imaginação”<sup>228</sup>. Este renascentista revela em todas as suas múltiplas actividades o espírito metafísico neoplatónico da época e as influências coevas de Nicolau de Cusa, de Alberti e de Marsílio Ficino.

A sua estética pode ser considerada uma estética da experimentação. Para ele, é a experiência que está na base do conhecimento, do saber; não há prática sem teoria e vice-versa – e isto é válido tanto na arte como na ciência. A imaginação criadora é indistinta da imaginação intelectual, porque o artista “*demonstra a própria consciência através de uma operação manual*”<sup>229</sup>, o fazer artístico.

A arte, a pintura<sup>230</sup>, era para Leonardo, criação, apesar de imitativa – pode e deve ser conforme a realidade, mas não é um acto passivo. A par da exaltação da pintura como ‘*cosa mentale*’, há uma noção definida de que “*o artista actua (...) a partir de uma imagem óptica presente nos seus olhos*”<sup>231</sup> e não segundo uma imagem exclusivamente idealizada na sua mente.

Os textos deste criador pouco falam do belo ou de beleza, preferindo ocupar-se dos processos da percepção<sup>232</sup>, em pintura ou na natureza em geral. As suas considerações, a nível dos mecanismos da percepção visual, foram de certo modo revolucionárias para a futura estética e para a psicologia da forma e da cor.

Pico della Mirandola (1470-1533) no seu *Discurso sobre a Dignidade Humana* e noutros escritos, abordou algumas questões estéticas, essencialmente sobre o belo e a ‘graça’. Sob influências platónico-plotinianas distingue nestes conceitos, elementos quantitativos e qualitativos, sendo a graça uma condição fundamental da beleza: “*graça*

---

<sup>228</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 117.

<sup>229</sup> Venturi, L. (1984). *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70. pp. 79.

<sup>230</sup> A primazia da pintura por Leonardo deve-se ao facto de julgar que a visão é um sentido que não mente.

<sup>231</sup> Panofsky, E. (1981). *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença. pp. 169.

<sup>232</sup> Para o qual contribuíram os seus estudos sobre anatomia e óptica. Aliás, já L. Ghiberti (1378-1455), escultor, no seu livro *Comentários*, tinha dissertado sobre a temática da óptica.

*está para a beleza corporal como o sal para os alimentos*<sup>233</sup>. Nas suas considerações pressupõe, à semelhança dos pensadores da sua época, a conciliação de uma ideia prevalecte religiosa com a de um humanismo crescente: o homem é criatura de Deus, mas também artifice de si mesmo. Ou seja, o homem, apesar de ser criado, é também criador não apenas de obras, mas construtor e criador de si mesmo.

Para os humanistas do renascimento, a beleza é um bem, sendo intrínseco a este conceito as qualidades de disposição e proporção. A arte começa a autonomizar-se relativamente à natureza, não por oposição, mas por uma atitude de complementaridade: “a natureza (...) é alterável através da arte”<sup>234</sup>. Há igualmente uma diferenciação e afastamento do discurso artístico relativamente às elaborações teóricas e filosóficas. As artes plásticas são elevadas definitivamente e sem equívocos, a uma das actividades supremas do homem; conseqüentemente, o estatuto social do artista assume um lugar destacado, e a imagem do artista é conotada progressivamente com a de um ser de excepção, com características de genialidade. Este reconhecimento das artes plásticas foi corolário de uma nova perspectiva sobre conceitos acerca da ‘percepção visual’, nomeadamente por Cusa e Leonardo, principalmente por se considerar generalizadamente que a visão é fonte primordial da verdade. Por outro lado, houve uma valorização das obras de arte concebidas e realizadas pelo homem relativamente às obras divinas (de tal modo que até podiam aperfeiçoar as obras da natureza).

Numa concepção de universalismo do homem e de antropocentrismo, terá sido natural o engrandecimento do artista face à sua obra; o que importa é o intelecto, a concepção do produto criado; a sua concretização é mera ‘invenção’, adaptação da concepção à matéria. Apesar das ideias de Nicolau de Cusa, a imitação em arte continua a prevalecer, não como nas teorias medievais de imitação da natureza ou das coisas divinas, mas enquanto imitação recriada de modelos, de paradigmas perfeitos (antigos ou ‘renascidos’); a *mimesis* assume assim, um outro significado no Renascimento, mais próximo de uma verdadeira concepção de criação humana, quer a nível prático, como

---

<sup>233</sup> Pico della Mirandola cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 155. (t.m.)

<sup>234</sup> Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença. pp. 172.

em termos conceptuais.

A arte não é ficção, mas é, em si mesma, uma outra verdade; começa a ser encarada como uma outra realidade, com uma autonomia própria. E como origem da criação artística, substituiu-se Deus pela mente humana.

### 2. 3. 3. Criação artística no Maneirismo

De acordo com a historiografia da arte actual, o maneirismo marca os primórdios de uma nova arte, com a artificialização e uma certa estilização que implicou o início de uma ruptura com o naturalismo. Em termos artísticos, os primeiros maneiristas aspiravam a uma arte mais pessoal e subjectiva em que a expressão individual, original e espontânea tivesse um maior peso, contraponto ou reacção activa à autoridade estabelecida pelos cânones clássicos. Poder-se-á pensar nalguma arte desta época como uma expressão artística inquieta, contestatária em certa medida das regras, reflexo e consequência de uma situação instável e agitada em Itália, nomeadamente em Roma, principal centro cultural e artístico do Ocidente.

Se se considerar não ter havido um só maneirismo, mas duas variantes ou etapas, a segunda apresenta um maior convencionalismo face à *maniera*<sup>235, 236</sup>. Talvez por isso, muitos consideram haver mais uma continuidade, ou mesmo uma amplificação, do que rupturas relativamente ao Renascimento. Em termos conceptuais na abordagem da criação artística, encontram-se diferenças de concepção e de entendimento da arte entre os clássicos/renascentistas e os maneiristas; estes privilegiavam a criatividade, os factores emocionais e expressivos, patente numa tendência abstraccionista inédita, em detrimento da imitação naturalista e de prossecução das regras de proporção, como os

---

<sup>235</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 190-194.

<sup>236</sup> O termo *maniera* pode-se referir às características próprias de um pintor, do seu traço manual e/ou de interpretação na representação a nível da ideia conceptual, assim como a um modo particular de pintar de uma geração, de uma época ou de uma região geográfica.

clássicos.

Mais do que o alcançar da ideia de beleza, o objectivo da arte é a subtileza (*subtilitas*); este é um conceito que marca a definição do Maneirismo<sup>237</sup>. Se a beleza tem a ver com o sentido da visão, com o facilmente apreensível, e conseqüentemente com o conhecido, a subtileza em arte começou a ser considerado um objectivo maior do que a beleza, por ser mais rara e difícil. Entre todas as artes, as mais subtis seriam as artes plásticas, sobretudo a pintura, mas também a escultura e a talha<sup>238</sup>.

Na segunda metade do século XVI, houve em Itália uma proliferação de tratados e escritos teóricos sobre artes plásticas, dos quais se destacam os de Serlio (1475-1554), de Palladio (1508-1580), de Vasari (1511-1574), de Lomazzo (1538-1600) e de Zuccaro (1542-1609). Estes tratados pouco falavam de beleza ou mesmo de definições de arte<sup>239</sup>. São sobretudo os artistas que escrevem, já que os filósofos se ocupavam fundamentalmente da poética. Igualmente a questão da inspiração foi colocada sobretudo por estes, já que para os artistas, o fulcro tinha a ver com a mestria.

Se no renascimento, a questão da imitação era encarada sobretudo numa via platónica, de representação das aparências, das ideias, nos finais deste período, inícios do maneirismo, esta questão dizia essencialmente respeito à consonância das regras e princípios básicos que regiam a natureza, chegando-se mesmo ao ponto de se considerar que a aplicação das leis da natureza era melhor realizada na arte do que pela própria natureza.

A acentuação de um individualismo expressivo ao invés de um mero seguidismo canónico, é consequência mais do que da teoria das artes coeva, de uma nova e prolixa teoria das ideias, que começou a germinar no renascimento, e que tem por base o valor

---

<sup>237</sup> E é usado explicitamente pelo filósofo e matemático Girolamo Cardano (1501-1576).

<sup>238</sup> G. Cardano, *De subtilitate*, 1550, pp. 1, 275, 316. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 196-197.

<sup>239</sup> Excepções houve-as como a de Varchi (1503-1565) – “*A arte é um hábito intelectual que se faz com uma certa e verdadeira razão*” - ou a de Lomazzo – “*a arte é certa regra de carácter imutável de como realizar umas e outras coisas*”. Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 269, 235 (t. m.).

insuperável da liberdade do artista, e o seu novo estatuto<sup>240</sup>.

Nesta época maneirista, a ideia (*idea*), base onde assenta, ou se inicia, o processo criativo artístico, começa a ser discutida em termos de maior rigor conceptual, dando inclusive ao termo 'desenho', pelo menos dois sentidos distintos, ambos com uma carga em termos psicológicos, inaudita; um que abrange o significado de representação e a interpretação materializada da ideia, um outro que implica uma verdadeira procura dos mecanismos e etapas de formação daquele processo em termos mentais<sup>241</sup>.

O termo 'desenho', que deriva do latim *designatio*, implica originalmente significados de marcar, riscar, traçar, contornar, teve evoluções no sentido de *designio* (intenção). Desenhar significa, nesta época, não só o acto de traçar, riscar, mas envolve toda uma atitude prévia carregada de intencionalidades, de desígnios.

Segundo uma concepção generalizada, por exemplo a de Alberti e a de Vasari, ou mesmo a de Ripa (1560?-1625), de Danti (1530-1576), de Zuccaro, ou mesmo a de Francisco de Holanda (1517-1584), o desenho constitui, ou nasce de, uma forma na mente, e é de acordo com essa ideia que o artista desenha, modela, cria a sua obra.

*Disegno*, na época das Academias, florentinas e romanas, assumiu o significado de desenho enquanto expressão de uma representação mental, presente na imaginação ou no espírito do artista.

Como referiu Vasari, é da apreensão (*cognizione*) dos objectos que se forma um conceito (*concetto*), um juízo (*guidizio*), na mente; e a sua expressão materializada é denominada '*disegno*' - desenho. É também a expressão sensível de uma ideia imaginada. Para a concretização desta ideia, do *disegno* criado na mente, é necessária a aprendizagem, de modo a se poder materializar a *invenzione* de acordo com o *disegno* espiritual.

Giovanni Paolo Lomazzo foi um pintor que por via da sua cegueira se dedicou à teoria da arte. As suas ideias, seguindo uma linha aristotélica na análise do processo criativo, são particularmente inovadoras porque concernam a uma psicologia da arte. Ao

---

<sup>240</sup> Estatuto este que é determinado em grande medida pelo valor atribuído a um trabalho eminentemente intelectual e não tão só manual, do artista plástico.

<sup>241</sup> Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. cap. IV.

pensar a reacção face a obras de arte, Lomazzo afirma que estas estimulam o olho, que por sua vez estimulam a vontade e o sentimento. A obra artística não representa somente a realidade das coisas materiais, mas igualmente os sentimentos, as emoções e os afectos (*passioni dell'animo*)<sup>242</sup>.

Os olhos têm, de certa forma, um sentido de medida e de proporção natural, e é por isso, e não pelas proporções intrínsecas à obra bela, que esta é vista com beleza e harmonia.

Na teoria da arte surge pela primeira vez o problema “*das relações entre o espírito e a realidade sensível*”, colocando a ênfase, não nos “*fundamentos práticos*” da criação, mas numa heurística e na “*legitimação teórica*”<sup>243</sup> deste processo.

Esta questão é particularmente exposta por Frederico Zuccaro<sup>244</sup>, no seu livro *Idea de' pittori, scultori ed architetti*, onde desenvolve a teoria do *disegno*. Distinguindo dois tipos de desenhos: o desenho interior ou *idea*, e o desenho exterior ou representação. Aproximando-se de um modelo neo-platónico, concebeu o processo criativo baseado nesta teoria, em que o desenho interior é o conceito que se forma na mente do artista e que o guia quando inscreve sobre papel ou outro suporte. Num paralelismo entre a criação divina e a criação artística, este artista atribui a este desenho interior o significado de ‘um sinal de Deus’, pois o homem é uma segunda natureza criadora que à semelhança de Deus, tem o poder de criar obras de arte, de criar uma certa realidade.

A par desta justificação metafísica e teológica da criação artística que tem como fim último a criação de beleza, Zuccaro reconhece a criação de um real por parte do artista, realidade esta independente de modelos, por seguir livremente a imaginação criadora do criador. A pintura, mais do que um processo ilusionista, consiste na criação de mundos através das imagens mentais, de novos mundos paradisíacos.

Estas imagens, este “*projecto interior*” encontra-se “*na mente do artista*”<sup>245</sup>, pois a

---

<sup>242</sup> G. P. Lomazzo, *Tratatto della Pintura, Sculpura ed Architettura*, 1584, Livro I, cap.1 cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 278.

<sup>243</sup> Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. p. 104. (t. m.)

<sup>244</sup> Também conhecido por Zuccari.

<sup>245</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 262. (t. m.)

arte, embora subordinada a princípios intelectuais, nasce de uma imaginação ideal que é inata. Neste processo mental entram igualmente factores importantes como a experiência e o juízo ‘acertado’, e não regras matemáticas. A criação artística deve-se então a dois factores, o desenho interior e a habilidade do artista.

Esta é, no fundo, uma concepção metafísica, de raiz neo-platónica, em que a ideia (*idea*) é reflexo do modelo divino, como manifestação humana da eterna fonte divina; e a *mimesis* refere-se não a representação do real concreto, mas da verdadeira natureza que se atinge pelo olhar interior, pela contemplação. Ao mesmo tempo que há uma autonomização do indivíduo em termos de criação artística, permanecem as ligações metafísicas em termos de inspiração, ou de génese da criação. Ou seja, neste período maneirista há, à semelhança, e como continuidade do renascimento, a tentativa de conciliação do neo-platonismo e do aristotelismo.

A par de uma maior expressividade que já vinha do período final do Renascimento, observa-se uma certa exigência científica, de carácter matemático e geométrico aplicado às artes. Estas duas vertentes conciliam-se, a primeira de um modo explícito e intencional, a segunda como base não canónica que possibilita uma maior liberdade artística. Como afirmou Zuccaro: “*A Pintura não é filha das Matemáticas, mas da Natureza e do Desenho; uma apresenta-nos a forma, com a outra aprende-se a executá-la*”<sup>246</sup>. É na sequência desta questão entre a matemática e a expressividade que se vai colocar uma outra problemática entre as regras e o génio como promotores da criação artística. Concretamente, seria o sujeito ou o objecto em si que possuiriam qualidades expressivas; ou seja, a expressividade seria inerente aos próprios objectos, ou pelo contrário, seria o génio do artista que as imbui de expressividade.

Para Panofsky, a inovação maneirista não está na introdução desta antítese entre génio ou expressividade do sujeito versus regras ou expressividade do objecto, mas na consciencialização explícita deste assunto.

Por exemplo, Francisco de Holanda reconhece no seu *Tratado da Pintura*, que há

---

<sup>246</sup> Zuccari, *Idea*, II, 6p. 133 sq. cit. por Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. pp. 228. (t. m.)

nesta arte, uma verdadeira criação, é “*criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais*”<sup>247</sup>, em que Deus infunde a ideia no artista. E este cria guiado pelo furor divino, faculdade interior inata, instado pela ideia, e não por condicionantes externos de preceitos inflexíveis; contudo, ressalva a necessidade de aprendizagem e da técnica na criação.

No norte da Europa, a teoria da arte do século XVI teve a sua mais relevante expressão em Albrecht Dürer (1471-1528), nomeadamente no livro III, do seu ‘Tratado das Proporções Humanas’, *Digressões Estéticas*. A par de se ter ocupado com questões relativas à beleza, à medida, ao equilíbrio ou harmonia, à relação entre arte e conhecimento, Dürer pensou a problemática da representação e da criação. A representação passa pelo domínio do objectivo, não constitui uma mera cópia, mas pela imitação através da fidelidade ao modelo; como na ciência, há que arrancar a verdade à natureza.

Influenciado pelas ideias renascentistas italianas, este artista-pensador, se por um lado encarou a criação artística como produto de leis universais de beleza e proporcionalidade, por outro lado, teve uma concepção de génio artístico quase romântica<sup>248</sup>, na qual um dom excepcional se alia à sensibilidade e ao ‘*coup d’oil*’ para criar não somente obras belas mas sobretudo obras ‘horrendas’<sup>249</sup>. Dürer concluiu que as normas de beleza não são preceito único e essencial a uma criação artística livre. Quanto aos requisitos necessários à criação artística, o que interessa, para este pintor, não se resume à habilidade; o que importa é o talento, o dom, a força ou o poder (*gewalt*) criativo, que em conjunto com a prática (*brauch*), a experiência, o conhecimento faz o artista criar.

Para este germânico de influência neoplatónica, com um cunho marcadamente humanista, mais do que metafísica ou teológica, a ideia é essencialmente uma representação interior, a imagem da alma, fruto da inspiração artística humana; ideia

---

<sup>247</sup> Holanda, F. (1984). *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte. pp. 21.

<sup>248</sup> Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. p. 146.

<sup>249</sup> No sentido de um sublime feio.

essa que sendo única e inédita, constitui um sinal característico do génio do artista.

Neste período de reforma e contra-reforma, com um certo pendor de revivalismo a nível iconoclasta e moralista, um dos filósofos que teve influência nalguns artistas foi Erasmo de Roterdão (1467-1536), não por se ter ocupado especificamente de questões estéticas ou de criação artística, mas pela sua postura humanista e universalista. Na linha de Pico della Mirandola, defendeu a liberdade dos artistas, advogando que dever-se-iam guiar pelos sentimentos e pela sabedoria, mais do que pelas regras.

Em França no século XVI, a abordagem das questões estéticas dizia respeito sobretudo às poéticas e literárias, e foi feita por filósofos e escritores como Du Bellay (1522-1560), Pierre de Ronsard (1524-1585), Montaigne (1533-1592) ou Malherbe (1555-1628); contudo, algumas das suas ideias podem-se estender a uma teoria geral das artes.

Ronsard, inspirando-se nas ideias e nas composições da Antiguidade, privilegiou o talento, as faculdades naturais, face à teoria e à aprendizagem. Dissertando sobre a retórica mencionou que o elemento mais importante será a invenção – “*A invenção, mãe de todas as coisas*”<sup>250</sup> –, faculdade imaginativa que concebe as ideias e as formas. Através da verdadeira criação de personagens, de acontecimentos e sentimentos, o artista baseia-se na natureza, mas não a imita, dá-lhe uma ordem outra, associando e sobretudo dissociando elementos, para representar as ideias que concebeu por via da imaginação<sup>251</sup>.

Montaigne, face à estética do belo, tem uma postura relativista e subjectiva. Não de uma relatividade histórica, mas etnográfica ou mesmo psicológica: “*tudo aquilo que não seja como nós carece de valor*”<sup>252</sup>. Há o reconhecimento de que é o indivíduo que julga, que dá o valor do belo a uma determinada coisa, e não a coisa em si que detém

---

<sup>250</sup> Pierre de Ronsard. *Abrége de l'Art poétique français*. 1565. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 347, 348. (t. m.)

<sup>251</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 138.

<sup>252</sup> Montaigne cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 342. (t. m.)

essa qualidade.

O século XVI é marcado por uma concepção das artes que reúne a poesia, as artes plásticas e a música num grupo destacado, a que por exemplo Francisco de Holanda chamou “boas artes”, belas artes ou artes nobres. Esta concepção maneirista constituiu os primórdios da classificação setecentista das Belas Artes, que irão ser integradas em Academias autónomas, recebendo a influência racionalista dominante no século XVII.

### **2. 3. 4. A criação artística entre o racionalismo e o subjectivismo estético**

Na transição do século XVI para o XVII, em Itália, coabitavam correntes distintas em termos de criação artística; ao classicismo juntava-se o naturalismo<sup>253</sup>, o ecletismo e os primórdios do barroco. Os artistas naturalistas rejeitaram a identificação da arte com a ciência, como a geração anterior tinha pretendido; renegaram ainda a ‘ideia’ enquanto elemento racional formador da imagem representativa, e exaltaram as paixões, as emoções e as sensações exacerbadas que a pintura suscitaria nos criadores e nos receptores<sup>254</sup>.

Foram filósofos que abordaram as questões teóricas da arte, ao contrário do período anterior: Francesco Patrizi (1529-1597), Giordano Bruno (1548-1600), Giacomo Zabarella (1533-1789) e Galileu Galilei (1564-1642).

Patrizi, numa abordagem à poesia, afirmou que “*o artista é antes e acima de tudo um criador (facitor) “e não um imitador”*”<sup>255</sup>, que cria o que não existia antes, dando expressão à própria imaginação criativa. Esta é produto de um *furor divinus* que é o que

---

<sup>253</sup> Representadas exemplarmente pelos Carracci e por Caravaggio.

<sup>254</sup> Esta atitude de oposição a um certo racionalismo é, mais tarde, adoptada por aqueles que exaltaram a cor contra o domínio do desenho, desencadeando a célebre polémica dos Antigos contra os Modernos, entre Boileau e o teórico Claude Perrault.

<sup>255</sup> Osborne, H. (1993). *Estética e Teoria da Arte*. S. Paulo: Clutrix. pp. 129.

importa na criação, mais do que o dom dado pela natureza ou do que os conhecimentos e a técnica específica do poeta. Para este filósofo, apenas o entusiasmo é indubitável na criação.

Giordano Bruno, pensador abrangente, discorreu sobre a beleza e sobre a criação artística. A sua concepção do belo é múltipla e relativa, indefinida e indescritível, porque, para ele, não há causas universais para a beleza – o que é belo para um homem pode não o ser para outro, depende de determinados factores, como por exemplo, o estado de espírito do contemplador, do receptor. Ao mesmo tempo que advoga estas ideias subjectivas, distingue beleza absoluta da beleza sensível, esta como etapa para alcançar a beleza ideal que é apreensível por mecanismos intelectuais, e aos quais subjaz a harmonia e a ordem. Nisto tem uma postura clássica, mas ao mesmo tempo enaltece o artista e a transformação ou uso diferenciado que este pode fazer das regras artísticas apreendidas, adaptando-as ao seu fazer.

Sobre esta liberdade criativa, Bruno afirmou contrariamente ao pensamento coevo generalizado que “*a poesia não nasce das regras, senão por leve acidente*”<sup>256</sup>, o que acontece é que há tantas regras quanto os poetas, logo são as regras que emanam da arte e não o contrário.

As capacidades de imaginação, reflexão e de pintar estavam, para ele, intimamente relacionadas, de tal modo que poetas, filósofos e pintores as têm em comum. Este pensamento pressupõe não só a elevação do estatuto dos artistas plásticos ao nível dos poetas e filósofos, mas a presunção da necessidade de faculdades intelectuais superiores como a reflexão e a imaginação no processo criativo – “*Não pode haver um pintor sem que, de alguma maneira, imagine e reflecta*”<sup>257</sup>.

Zabarella, pensador na linha aristotélica, ocupou-se das relações entre arte e ciência, à semelhança do que outros da sua época viriam a fazer. Sendo estas duas disciplinas,

---

<sup>256</sup> G. Bruno. *Eroici Furori*, I. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 378. (t. m.)

<sup>257</sup> G. Bruno. *Recens et completa ars reminiscendi*, 529. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 378. (t.m.)

instrumentos de cognição e conhecimento, eram contudo diferenciados, por se utilizar um tipo de raciocínio diferente, mais indutivo ou mesmo analógico do que dedutivo, no caso da arte, quedando-se o artista em casos particulares sem almejar conclusões gerais e universalistas, ou usando mesmo, casos ficcionados (*ficta*).

Também Galileu abordou as relações entre questões estéticas ou artísticas e as científicas. Contrariando a tendência dos artistas-teóricos da geração anterior para comparar a arte a uma disciplina científica, Galileu considerou-as incomparáveis, não apenas em termos metodológicos, mas também quanto às respectivas limitações e objectivos. A arte não é exacta como a ciência, mas por isso mesmo não tem os inconvenientes das limitações que esta procura de exactidão acarreta.

Defensor da superioridade da pintura relativamente às outras artes, pelas características ilusionistas que comporta, por ser tarefa mais difícil tornar realista as coisas do mundo que se imitam<sup>258</sup>, já que são necessários mais artificios e um maior recurso ao maravilhoso. Na pintura, há uma verdadeira (re)criação daquilo que os nossos olhos vêem, tanto na criação, como mesmo na contemplação.

Outro filósofo, inglês, que nesta época se ocupou igualmente das relações entre arte e ciência foi Francis Bacon (1561-1626). É considerado um filósofo verdadeiramente moderno, pela sua filosofia empírica e pela sua perspectiva sobre a poesia e a arte explanada no seu *Ensaio sobre a Beleza*. A ciência e a filosofia eram produto da razão, a história pertence à memória e a poesia era domínio da imaginação; a arte pode “*juntar o que a natureza separou*” e vice-versa, estabelecendo “*reuniões e divórcios ilegítimos das coisas*”<sup>259</sup>. Estas três faculdades do intelecto, estes três produtos da ideia, a razão, a memória e a imaginação, tinham a sua expressão maior naquelas disciplinas.

A imaginação cria realidades novas, total ou parcialmente inexistentes, mais perfeitas do que o real, e que proporcionam satisfação ao homem. Este prazer é dado

---

<sup>258</sup> Por exemplo, na representação do corpo humano, a escultura já tem a vantagem sobre a pintura, da tridimensionalidade, e mesmo naquela são necessários artificios para ver num rosto de mármore, um rosto humano.

<sup>259</sup> Osborne, H. (1993). *Estética e Teoria da Arte*. S. Paulo: Clutrix. pp. 131.

pela beleza, ordem, diversidade, grandeza e liberdade que são introduzidos nesses mundos imaginados. A arte gera alegria, elevação e grandeza da mente (*animi magnitudo*), possuindo também uma componente lúdica.

Embora existam afinidades entre a poesia e as artes plásticas, estas não visam apenas o conhecimento, porque também são produto da imaginação, apelam aos prazeres corporais e hedónicos<sup>260</sup>.

No século dezassete, vários são os países ocidentais nos quais o pensamento sobre arte e a estética ganham peso; a Itália perde o exclusivo e a centralidade que possuía até então<sup>261</sup>, embora permanecesse um dos centros culturais e artísticos mais importantes deste período<sup>262</sup>.

Bernini (1598-1680), artista multifacetado barroco, deixou algumas das suas ideias impressas por via da sua biografia, escrita por Filippo Baldinucci. O engenho ou o génio e a mente do pintor é que determinavam em última instância, a concepção adequada de uma obra em função da situação e do fim a que esta se destinava, e não o uso cego das regras. Além disso, as obras não são produto da razão, mas da inspiração divina, de um furor.

Como Galileu, para Bernini, o valor da pintura estava no carácter ilusório para mostrar o que não se via, ou o que não era, porque toda a arte era ficção. Para o atingir, o artista deveria combinar a imitação com a criação, e a contemplação com a acção, de modo a conceber não uma beleza formal, mas a transmitir a beleza da ideia, do conceito.

Abordou o processo criativo, explanando os seus passos: em primeiro lugar, a ideia, seguido da planificação das partes, e por último, o adornar e o aperfeiçoamento da obra

---

<sup>260</sup> Daí a sua integração, segundo Bacon, na designação de “artes hedonísticas” (*ars voluptuarie*).

<sup>261</sup> A intensidade teórica que dominara os séculos anteriores diminui, e os artistas preferem basear a sua prática mais num instinto artístico do que num aprofundamento e discussões teóricas.

<sup>262</sup> Sem entrar em classificações historiográficas da arte relativamente a correntes, artistas-pensadores ou a países, por exemplo usando as designações de barroco ou classicista para separar grupos, optámos por abordar as ideias sobre a criação artística, de alguns dos teóricos europeus deste período.

através da graça e da suavidade<sup>263</sup>.

Em França, com Nicolas Poussin (1594-1665) há um retorno à estética classicista, salientando uma vez mais, e ao contrário de alguns dos antecedentes maneiristas, a racionalidade, e dando à subjectividade e à imaginação um papel menor. Este francês, que fez grande parte da sua formação em Itália, tentou fundamentar uma reflexão teórica na sua prática artística. Como Leonardo, defende a originalidade do criador, talvez por não ter tido o modelo directo de mestres nem discípulos. A sua criação resultou da observação dos paradigmas da Antiguidade, em Roma, e do estudo intensivo da matéria plástica e não de exercícios de cópia.

A par de uma racionalidade exigida em termos artísticos, é necessário um sentido metafísico na criação: “*descobrir o ser sob as aparências*”<sup>264</sup> através da intuição e não do entendimento. Para este pintor, há como que dois planos que se interligam na criação, um primeiro racional que constitui a medida e os cânones, e um posterior que é de ordem interior, que dá vida à arte e que proporciona, mais do que o deleite dos sentidos, o prazer da alma. “*A Pintura não é mais do que uma ideia das coisas incorpóreas, e se ela mostra os corpos, não representa senão a ordem e o modo da espécie das coisas*”<sup>265</sup>.

O acto de ver, para Poussin, assume duas vertentes: há o receber naturalmente as formas e as aparências através dos órgãos da visão, e existe o ‘prospecto’ que consiste numa actividade racional que depende do olho, do raio visual e da distância do olho ao objecto. Este é um acto intencional de conhecimento em que se baseará o julgamento, uma atitude de percepção consciente e superior.

O processo criativo, ou na designação de Poussin, a ‘*maniera*’ envolve quatro elementos: a matéria ou argumento (ou seja, o assunto ou tema da pintura), o conceito (*conchetto*, exclusivamente mental e criativo), a estrutura ou composição (que deve ser inspirada na da natureza) e o estilo (próprio do génio de cada pintor quando aplica as

---

<sup>263</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 418.

<sup>264</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 142.

<sup>265</sup> Poussin, N. (1672). *Observations sur la peinture*. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 438. (t. m.)

suas ideias e que advém do ‘*ingenio*’ e da natureza).

Algumas destas reflexões de Poussin foram editadas por Giovanni Bellori (1615-1696) que se opôs quer às concepções maneiristas quer às naturalistas, no seu tratado *L’Idea del Pittore, dello Scultore e dell’Architetto*.

Para este arqueólogo e teórico da arte, a génese de toda a criação está no modelo eterno, no espírito do Criador divino, ou seja, as Ideias. Seguindo as concepções neoplatónicas, o artista, à semelhança do Artista supremo, deve representar a beleza pura, e eventualmente corrigir a natureza. Contudo, esta ideia não é uma<sup>266</sup>, é múltipla como os ideais de cada ser humano, variando consoante a idade, o género.

A origem da ideia encontra-se na natureza, mas supera-a, depura-a, constituindo-se origem da arte – “*Originata dalla natura supera l’origine e fassi originale dell’arte*”<sup>267</sup>. Esta depuração é levada a cabo, *a posteriori*, por uma intuição sensível do artista face à natureza; há uma semelhança entre a imagem dos objectos visíveis – a realidade -, e a imagem pensada interiormente pelo criador, apenas mediada pela purificação que se processa. Mas, como no maneirismo, há uma tendência no sentido da coincidência entre o sujeito criador e o objecto, enquanto representação, e, como tal, existência.

Bellori é o precursor de um sistema conceptual que se desenvolveu posteriormente<sup>268</sup> no qual há uma transformação de ‘ideia’ em ‘ideal’<sup>269</sup>. A arte necessita absolutamente da natureza, contudo, vendo-a apenas como substrato de algo que é criado e constituído superiormente, porque não há na natureza beleza exemplar, esta somente pode ser atingida através da ideia do pintor e do escultor que encarna o modelo perfeito.

A razão proporciona o entendimento das leis que subjazem à produção artística; a arte emana das leis, mas não se restringe a elas. O que efectivamente importa é a ‘construção metafísica’ que se faz a partir das aparências, da realidade visível,

---

<sup>266</sup> Tatariewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 436.

<sup>267</sup> Bellori *cit. por* Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. p. 129.

<sup>268</sup> Por exemplo, com Ernest Cassirer.

<sup>269</sup> Algo que tem origem na natureza, mas que a ultrapassa na sua génese.

depurando-a, ultrapassando-a, até atingir a essência através da intuição e não do entendimento<sup>270</sup>.

O pintor deve contemplar a natureza, mas é impossível reproduzi-la, ou imitá-la, se não forjar na sua imaginação, uma ideia de representação da natureza. Segundo Bellori, a formação desta ideia é um processo construtivo<sup>271</sup>, a qual se extrai a partir das diversas observações do(s) modelo(s) reais, criando uma concepção ideal<sup>272</sup>.

A estética francesa seiscentista é predominantemente uma estética racionalista, em que a arte mais do que ser um domínio do prazer e da sensibilidade, é pertença da verdade, da moral, da religião, e mesmo do poder. Sob esta perspectiva encontraram-se os academistas como Chambray (1606-1676), Dufresnoy (1611-1665), Le Brun (1619-1690), Félibien (1619-1694) ou De Piles (1635-1709).

Os teóricos deste período, em termos gerais, embora tivessem em consideração a inspiração ou o talento, ou mesmo o génio na criação artística, o que predominou e os guiou, foi um pensamento racionalista. Este é o século de Descartes (1596-1650) que marcou indelevelmente e influenciou toda uma tendência racional e positivista em áreas que não apenas a estética. Aliás, relativamente à a este campo, Descartes e outros filósofos, mais do que seguir esta via racional, optaram por uma linha de maior subjectividade, ao contrário dos teóricos da arte atrás referidos. Estes, mesmo considerando a existência de um factor 'inconsciente' participante na criação, e na recepção artística, e que escapava a uma cabal consciência (mesmo em termos de verbalização), mas que seria determinante no processo criativo, encaravam aquele factor sendo uma outra parte da razão, e como tal, com características semelhantes.

Das artes, Descartes abordou essencialmente a música no seu *Abrégé de la Musique*, mas do qual se podem extrair algumas relações estéticas mais gerais. Este filósofo não integrou a estética nas suas dissertações racionalistas, por a considerar um campo

---

<sup>270</sup> Como se observa, estas concepções foram provavelmente inspiradas nas de Poussin, dada a proximidade que houve entre este pintor e Bellori.

<sup>271</sup> Do qual já falava Aristóteles.

<sup>272</sup> Bellori (1672). *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*. cit por Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard. p. 168-177.

lateral, dadas as suas características subjectivas.

Se a razão era fundamental e pilar de toda a essência humana, nos escritos sobre arte, este pensador francês ressalta a paixão e o deleite dos sentidos, salientando contudo que estes elementos obedecem igualmente a leis racionais. No plano estético, os sentidos são racionais, há uma intuição intelectual, não havendo uma “*rigorosa separação dos dois domínios*”, a alma e o corpo, o pensamento e a sua extensão<sup>273</sup>. Segundo os racionalistas, não é a sensibilidade a faculdade criadora, mas a razão, a inteligência pura, e isto é válido na poética, na música e nas artes plásticas<sup>274</sup>.

Descartes, segundo afirmações encontradas na sua correspondência, refere a experiência estética e o juízo sobre o belo (ambos considerados subjectivos) em termos de estímulos inicialmente neutros que, com a aprendizagem e a memória, se tornariam agradáveis ou desagradáveis consoante as respostas satisfatórias ou de desprazer que evocariam; ou seja, sem explicitar a expressão ‘reflexo condicionado’, este filósofo, mais de dois séculos antes de Pavlov (1849-1936) explanaria o mesmo mecanismo psicológico<sup>275</sup>.

A sua concepção sobre a motivação para criação artística assume ora um carácter irracional ou pelo menos subjectivo – a criação depende de um factor interior, o humor que suscita a imaginação que, por sua vez, depende da vontade –, ora uma explicação meramente fisiológica – “*as faculdades poéticas dependem do estado e funcionamento do organismo*”<sup>276</sup>, ou seja, são os estímulos orgânicos (*‘esprits animaux’*) que estimulam ou não a imaginação do artista, levando-o a criar.

Blaise Pascal (1623-1662) assumiu um papel importante no pensamento sobre questões artísticas, adoptando uma posição de certa ruptura com o racionalismo estético mais ou menos vigente na época. É célebre o seu “*je ne sais quoi*” acerca das razões que estariam na base da experiência estética e da finalidade da arte enquanto prazer e

---

<sup>273</sup> Esta ideia é também retomada por Pascal.

<sup>274</sup> Opinião idêntica já tinha sido manifestada por Poussin.

<sup>275</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 466,480,481.

<sup>276</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 471. (t. m).

deleite, e que eram imperceptíveis para a Razão, mas não para a imaginação<sup>277</sup>.

Segundo este filósofo, há uma sintonia, uma relação entre aquilo que agrada e a natureza daquele que sente ou julga como agradável e belo; ou seja, o modelo de beleza e deleite é subjectivo, e como tal, múltiplo, porque depende do receptor, do contemplador. O belo é medida do homem, depende do seu ânimo, das suas circunstâncias, do seu lugar, do seu tempo<sup>278</sup>. Afirma deste modo a relatividade do belo e a subjectividade inerente às questões artísticas<sup>279</sup>.

Também Spinoza (1632-1677) refere a subjectividade do conceito de beleza que não depende das qualidades nem da própria natureza das coisas, mas da imaginação de quem percepção essas mesmas coisas, dos efeitos que causam no sujeito.

A par de uma corrente racionalista, outros movimentos sobrevêm, pugnando por uma maior expressividade, perspectivando a criação no sentido de um maior sensualismo, por exemplo, dando relevo à cor e à pintura enquanto símbolos dos sentidos. Sem renegar a importância da razão e do desenho, De Piles considera a cor a matéria essencial que pode ser de tal modo usada pelos génios que estes podem ultrapassar as regras. O génio, talento inato, “*é uma luz do espírito*”<sup>280</sup> e é o elemento essencial e indispensável à criação.

Thomas Hobbes (1588-1679) foi um dos filósofos coevos que maior relevância deu às questões do belo e da imaginação. O subjectivismo da sua teoria manifesta-se nomeadamente no conceito de belo e nas relações entre arte e psicologia. Nos seus

---

<sup>277</sup> Mas tal como para Descartes, sob certas circunstâncias, pensamento e paixão aproximam-se no processo racional.

<sup>278</sup> Pascal(?). *Discours sur les passions d'amour*. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 486, 487.

<sup>279</sup> Esta relatividade do belo é uma questão que se encaminhou no sentido de uma discussão sobre o ‘gosto’ e que teve com Malebranche (1638-1715), La Rochefoucauld (1613-1680) e La Bruyère (1645-1696) os seus posteriores desenvolvimentos.

<sup>280</sup> Venturi, L. (1984). *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70. pp. 115.

escritos<sup>281</sup> encontram-se verdadeiras reflexões e análises do funcionamento psicológico humano e das suas faculdades – sensação, memória, imaginação, experiência, inteligência, entendimento, linguagem, discurso mental, etc. É em função destas que abordou a estética e a criação, tendo como referências recorrentes os conceitos de ‘movimento’ e de ‘matéria’.

Na sua teoria do movimento, considera que o espírito é a matéria em movimento. Os movimentos em série constituem o pensamento e a imaginação. Segundo Hobbes, em arte, a imaginação traz a diversidade, mas também classifica e ordena a realidade. A imaginação “*procede da acção de objectos externos sobre o cérebro, ou sobre alguma substância interna da cabeça*”<sup>282</sup>, ou seja, da sensação recebida.

Acerca da criação e do juízo ou avaliação artísticas, este filósofo teve um papel pioneiro, na medida em que as integra numa estética das emoções. As paixões constituem o estímulo para a criação artística que, por sua vez, tem como objectivo despertar e promover essas mesmas paixões. As faculdades necessárias à criação são a memória, a imaginação e o juízo. A memória faz com que o criador possa abarcar o mundo inteiro, como se fosse um espelho deste – “*a Memória é a mãe das Musas*”<sup>283</sup> –, tem um papel de material inspirador, de experiência. A faculdade da imaginação, ou o ‘furor poético’, produz o sublime e a inovação, em arte, numa conjugação perfeita e adequada de ‘Matéria e Palavras’; é um movimento remanescente decorrente da sensação e que produz imagens mentais e pensamentos mais ou menos interligados em ‘ficção da mente’<sup>284</sup> ou em ‘discurso mental’. O juízo controla<sup>285</sup> porque permite o conhecimento exacto através do discernimento e da distinção.

A corrente empirista, a que este pensador pertence, imprimiu ao conceito de imaginação um cunho mais ligado às qualidades dos sentidos e à relação entre estes e a psicologia, numa perspectiva estética.

---

<sup>281</sup> Nomeadamente em *A Natureza Humana* e *Leviatã*.

<sup>282</sup> Hobbes, T. (1983). *A natureza humana*. Lisboa: INCM. pp. 123.

<sup>283</sup> Hobbes, T. (1650). *The answer to Davenant*. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 491. (t. m).

<sup>284</sup> Hobbes, T. (1983). *A natureza humana*. Lisboa: INCM. pp. 61.

<sup>285</sup> Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 478.

O século XVII foi, na sua essência, o século do racionalismo e da moral racional, do retomar de um certo vigor classicista. Mas apesar disso, e simultaneamente, o pensamento seiscentista já remetia para uma percepção da arte, ou a sua criação ou produção, para um “sexto sentido” ou um “*je ne sais quoi*”<sup>286</sup>, ou seja, o reconhecimento do elemento ‘subjectividade’ na arte. Assim como alguns pintores privilegiam o movimento e a expressão através dos gestos, das atitudes e dos olhares, usando mesmo a deformação e a subjectividade de perspectiva, ou representando a paixão, utilizando liberdades imaginativas que lhes permitia criar composições decorativas e sensuais, alguns dos pensadores desta época começaram a dar um relevo inovador às questões da paixão, da sensibilidade, da imaginação, do sentimento, tornando-as centrais quando abordavam a estética.

---

<sup>286</sup> De que também já tinha falado o inglês Francis Bacon.

## **2. 4. O sentimento e o sujeito na criação artística**

*Mais inventer n'est pas, en un brusque abandon,  
Blessar la vérité, le bon sens, la raison;  
(... ) dans les arts, l'inventeur est celui  
Qui peint ce que chacun peut sentir comme lui*  
André Chénier

### **2. 4. 1. Introdução**

Diferente da era anterior, não é o Homem que é o centro da reflexão estética, neste período, mas o indivíduo, entidade concreta e particular; já não é o homem em confronto com a natureza, ou com Deus, mas consigo próprio. A razão não é equivalência de verdade, mas instrumento de procura de verdade. Porque o pensamento torna-se mais relativista, mais subjectivo. O sentimento e a experiência estética são colocados num plano de paridade relativamente ao da razão e da verdade; ambos contribuem para o conhecimento, são modos de apreensão do real.

Acerca da temática da imaginação na criação artística são detalhadas e exploradas noções associadas e variantes como *witz*, engenho, fantasia, procurando estudar mais cabalmente estes conceitos, criando quadros teóricos mais sustentados sobre estes processos. Este interesse ocorreu na Grã-Bretanha primeiro com Locke e depois com David Hume e Gerard, em França com Du Bos e, mais tarde, com Batteaux e Diderot, com uma crescente motivação pela psicologia do receptor e do criador artístico. Importava saber as condições fisiológicas, ambientais e psicológicas que propiciavam a experiência artística. Sistematizam-se, dissecam-se, diferenciam-se os conceitos de imaginação, génio, invenção, fantasia, expressão, integrando-os numa perspectiva psicológica em que entram igualmente noções antigas, mas novamente exploradas, como as sensações e cognições. É o caso do conceito de 'expressão' que já não se refere

à expressão explícita das coisas, mas à expressão do psíquico, à exteriorização intencional de emoções e sentimentos.

Começam-se a delinear movimentos de (psicologia) estética que têm como fulcro estas ideias, numa conceptualização que irá afluir nas teorias da criatividade expressiva. Em Inglaterra, sobressai uma tendência essencialmente crítico-psicológica, em que a faculdade criativa é vista sobretudo como intuitiva, dependente do jogo entre as sensações, as percepções, as emoções, o gosto, o juízo, a experiência e o entendimento. Em França e Itália, sob uma perspectiva orgânica ou mesmo quase sistémica, a criação envolve particularmente funções expressivas e signo-comunicativas. Na Alemanha, sob um pendor lógico-metafísico, ressaí a determinante influência de Kant.

Este autor, ao abordar o julgamento estético, reflecte sobre subjectivismo das ideias, contextualizando-o num jogo em que participam igualmente a imaginação e o entendimento, do qual resulta o sentimento estético. A propriedade cognoscente da faculdade da imaginação na representação artística articula-se com o prazer estético proporcionado, participando estes dois aspectos, conhecimento e deleite intelectual, na experiência artística. O génio, conceito fundamental na Teoria de Kant, corresponde a uma faculdade espiritual e estética, dom inato e natural. A imaginação, faculdade de conhecimento produtiva, é responsável pela actividade criadora, pondo em movimento o pensamento ou as faculdades de ideias intelectuais, a partir da experiência que é transcendida por esta mesma acção.

A estética, – *aesthetics* – disciplina finalmente autónoma, reflecte assim, as experiências do criador, sujeito activo, em tentativas de compreensão dos mecanismos que subjazem ao processo criativo; mas igualmente na experiência do contemplador, do receptor, enquanto recriador da experiência artística por nela participar activa e construtivamente.

No designado período romântico, observa-se um aparente paradoxo, porque por um lado, verifica-se a exaltação da emoção, do sentimento, e de todos os aspectos subjectivos da criação, mas por outro, há uma vertente acentuadamente cognoscente, já que para os românticos, a criação e a arte se identifica com a verdade. É pelos actos criativos, artísticos, pelo perceber de relações inesperadas que se acede à verdade, ao

supra-sensível, ao conhecimento das coisas em si.

Considera-se, como por exemplo, para Schopenhauer e Nietzsche, que o real é, em si mesmo, uma experiência estética, e a perspectiva sobre a arte e a criação artística assume uma dimensão existencial. O sujeito é função de toda a experiência, de toda a realidade; tudo é construído pelo sujeito, pela sua imaginação, pelo seu pensamento. Fora do Eu nada existe. O mundo é representação (Schopenhauer); o mundo é somente um produto da ideia, sendo a arte a manifestação sensível da ideia (Hegel). Contudo, pela identificação da arte com a verdade, e por esta ser reflectida de um modo mais cabal pela ciência e pela religião, a necessidade da arte extingue-se.

Nesta linha de pensamento, coloca-se em questão a vitalidade da arte nos moldes em que existiu até então; a arte já não é representação, mas representação da representação. Pode-se dizer que, a partir destas circunstâncias, e como se veio a confirmar posteriormente, as questões artísticas adquirem autonomia ontológica, a criação confunde-se com o próprio sujeito criador.

#### **2. 4. 2. A criação artística entre o poder da razão e a importância da paixão e do sentimento**

No princípio do século XVIII, a perspectiva da objectividade e da racionalidade da arte na Europa e, em França em particular, começou a transformar-se. Para tal mudança contribuíram factores sócio-políticos laterais. Uma vez consolidados os poderes dos monarcas absolutos, não havia necessidade de se apoiar uma doutrina absolutista das artes, estas podiam seguir o seu próprio caminho não estando tão condicionadas às determinações do poder. Por outro lado, as novas questões da paixão, da sensibilidade, da imaginação, do sentimento começam a ganhar terreno, iniciando um percurso conducente a uma verdadeira *Aesthetics*.

Recorrendo à fórmula leibnizana de Beleza, seiscentista, o século XVIII foi um

século de “*unidade na diversidade*”<sup>287</sup>. Esta expressão aplica-se quer no pensamento sobre arte, na estética, quer no pensamento filosófico em geral. Foi um século de questionamento, de procura de respostas, de dúvidas, um colocar em causa dogmas e normas. Apesar de ter sempre como fulcro o indivíduo, sustentou variadas posições filosóficas, com muitas cambiantes, conciliando e confrontando posicionamentos diversos.

A par da razão e da procura da verdade, encontra-se a ambiguidade da sensação, a clareza da paixão, o espectro do excesso (com o rocóco); a razão convive com a natureza e é a tentativa de conciliação ou compreensão destes dois pólos que marca o século. A razão já não era absoluta, era uma razão crítica, dos valores da tolerância (de Voltaire), do respeito pelo homem e do acreditar no valor da humanidade.

Por seu lado, na Inglaterra e na Alemanha, com Locke e Leibniz, as ideias estéticas, começavam a desenvolver-se com maior consistência. Surgiam livros e tratados de pessoas não ligadas directamente às artes, porque nem eram artistas nem teóricos da arte, mas que abordavam o tema numa tentativa de reflexão mais global, indo ao encontro da criação de uma Estética. Termos e conceitos como invenção, imaginação, génio, fantasia tornam-se comuns na literatura estética, já não como furor divino, mas ligados à sensibilidade humana e artística.

Em certa medida na linha de Hobbes, por via das paixões e do sentimento, surge Locke (1632-1704), filósofo inglês, que referia que todas as manifestações do espírito podem ser reduzidas a sensações, inserindo-se assim numa corrente sensualista ou empirista. Diferencia *engenho (wit)* de *juízo (judgement)*; este consiste numa faculdade mental elaboradora da consciência que faz uma análise, a separação das diferentes sensações ou percepções recebidas, enquanto o conceito de *wit* que implicava o de fantasia, o de imaginação que recorre a metáforas e que joga com o conceito e a sensação, consiste numa “*capacidade de recolher ideias com rapidez e variedade, formando na fantasia «quadros deleitosos e visões agradáveis»*”<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 9.

<sup>288</sup> *idem*, pp. 29.

Também Joseph Addison (1672-1719), e na sequência dos anteriores, descreve 'imaginação' como um sentido, ou 'orgão' inato, mas passível de se desenvolver pela educação, e que apreende o belo. Esta faculdade pode ser encontrada quer nos órgãos sensoriais quer no intelecto, como era opinião de Locke. Relacionando os prazeres<sup>289</sup> subjectivos proporcionados pela beleza com a imaginação, considera que a imaginação enquanto prazer, não serve apenas na recepção de algo agradável, mas na criação, na produção, por via da genialidade a que o poder imaginativo pode conduzir.

Addison inaugura uma "*cultura da imaginação*", que coloca este conceito no "*centro da definição de beleza*"<sup>290</sup> dando-lhe um carácter inequivocamente psicológico e sensível; esta posição tem reflexos na estética setecentista e na estética psicológica e, posteriormente, em Kant. É na continuação das suas ideias que "*o processo criativo assume relevo central, o artista é considerado como o verdadeiro e artífice do novo e feliz acordo com o 'out there'*"<sup>291</sup>.

Na França da transição do século XVII para o XVIII, de maior pendor classicista, e mais conservadora, vários pensadores destacaram-se, Du Bos foi o mais importante deles, pelas inovações conceptuais que introduziu no pensamento sobre arte e na psicologia da arte.

O Padre Yves-Marie André (1675-1764), jesuíta e autor do *Ensaio sobre o Belo*, cartesiano e racionalista, mostrou, no entanto, estar consciente da variabilidade do gosto artístico e da relatividade do juízo estético. Deste modo, propôs uma divisão classificativa e sistemática da Beleza em: *beleza essencial*, *beleza natural* (ambas objectivas) e *beleza artificial*, estabelecida pelo homem. Esta era considerada uma beleza arbitrária, a única subjectiva, relativa e variável e, portanto, dependente da educação, das condições sócio-culturais, do gosto e da imaginação do homem.

---

<sup>289</sup> Divide prazeres em primários e secundários, estes últimos facultados pela memória dos objectos ou pelas visões de coisas ausentes ou fictícias – imaginadas -.

<sup>290</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 84, 85.

<sup>291</sup> Binni, F. (1970). *cit. por* Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 86.

Distinguiu três espécies particulares de beleza natural: a das imagens, a dos sentimentos e a do movimento.

O Padre André não foi inovador na divisão da Beleza em objectiva e subjectiva; foi-o na subdivisão da Beleza objectiva em Beleza essencial, independente de qualquer decisão, mesmo da divina, de cariz metafísico, dando como exemplos, a verdade, a honestidade, a ordem e a decência, e em Beleza natural, aquela que é independente da decisão humana, como certos aspectos da natureza ou as qualidades físicas do ser humano.

Fez ainda outra divisão que atravessa horizontalmente a concepção de Beleza: o belo visual, o belo nos 'costumes' (maneiras), o belo nas obras do espírito e o belo musical<sup>292</sup>.

Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750), professor de matemáticas e filosofia na Suíça, escreveu o *Tratado do Belo*, onde expôs as suas concepções estéticas, numa vertente mais epistemológica e metafísica do que artística. Situou-se num relativismo estético, mais próximo de filósofos como Descartes, do que dos teóricos do fim do século: a beleza "é relativa, mas não é imaginária"<sup>293</sup> porque é a diversidade de reais que a relativiza. Tratava-se de uma estética de compromisso, que admitia uma beleza objectiva, racional, da proporção e da regra, mas também considerava a existência de uma beleza irracional que pode agradar ao sentimento; há a beleza e o prazer, há aquela que apela à ideia e aquela que apela ao sentimento.

Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), teórico e sacerdote, realizou estudos sobre a História da Alta Idade Média, tendo sido membro da Academia Francesa. Em 1719, publicou as célebres *Reflexões críticas sobre Poesia e Pintura* que teve inúmeras edições, revistas e aumentadas até 1740. Sobre ele, Voltaire (1694-1778) escreveu que lera o livro mais importante sobre estas matérias e justificava afirmando que era um ensaio que fazia pensar.

---

<sup>292</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 91.

<sup>293</sup> Crousaz, J.-P. cit. por Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 74.

A primeira parte deste livro respeita à obra de arte, ao belo, à observação das regras, dos cânones, às artes. A segunda parte trata das qualidades naturais ou adquiridas que fazem os grandes pintores ou poetas e das causas que promovem a existência de grandes artistas; aqui relaciona a psicologia com a criação artística e a recepção, ou seja, distingue a crítica psicológica que aborda a impressão que a obra de arte produz no espectador, da crítica 'científica' que se refere aos sentimentos do artista na sua criação. Na terceira parte do livro, referencia a arte dos Antigos, a sua música, a declamação teatral, a dança. Esta poderá ser aparentemente uma tomada de posição na coeva questão entre os Antigos e Modernos, ao lado dos primeiros; mas a Du Bos não interessava verdadeiramente a disputa do que é superior, se a pintura ou a poesia, se o desenho ou a cor, pois colocava estes problemas numa mera questão de gosto pessoal.

Considera-se que a sua obra é um ensaio, um laboratório do que será, décadas mais tarde, a estética, reunindo diversos aspectos: a fenomenologia da arte, a teoria da crítica, a história da produção artística, a consideração do gosto. Em termos teóricos, esta obra situa-se entre o poder da razão e a importância da paixão e do sentimento – e é também entre estes dois tipos de experiências que se coloca o nascimento setecentista da Estética.

O que lhe interessou realmente foi dissecar os efeitos que cada uma das artes produzia no espectador e quais as condições para que houvesse criação artística. Na sua teoria, a ideia principal é que a arte era um remédio contra o aborrecimento: o homem sente prazer apenas quando satisfaz as suas necessidades, e estas podem ser intelectuais ou corporais; uma das necessidades é que a mente esteja ocupada, caso contrário, o homem sentir-se-á infeliz e com tédio. A arte tem então como fim preencher e satisfazer a mente, de forma activa e sem perigos.

Du Bos considera que a arte não é perigosa porque homem ao imitar a realidade não se defronta com os perigos dessa mesma realidade, pelo que o prazer que a arte proporciona é um prazer puro<sup>294</sup>. A arte imita e substitui a realidade, mas este teórico

---

<sup>294</sup> Esta ideia será retomada por David Hume na sua definição de experiência e sentimento estéticos relacionada com o conceito de contemplação desinteressada.

distingue ilusão e ficção. O espectador não se deixa iludir<sup>295</sup>, não se deixa levar pela ilusão de estar a viver uma realidade quando, por exemplo, assiste a uma peça teatral. Conserva sempre o seu ‘bom senso’ mesmo que esteja fortemente comovido. E mesmo quando alguém se deixa iludir, a ilusão não é a causa do prazer experimentado, porque este perdura mesmo depois da ilusão ter desaparecido. A arte não é um campo da ilusão mas da ficção que produz um prazer sensível, uma emoção estética.

Como filósofo, e de certa forma, psicólogo, Du Bos propôs-se examinar as razões que fazem com que as obras de arte produzam “*tanto efeito sobre os homens*”<sup>296</sup>. O melhor juiz da obra de arte é o sentimento, não a razão, porque a arte visa agradar, sensibilizar e comover. Ocupou-se, pois, de um assunto a que não se dava muita atenção, e de uma forma mais ‘sistemática’ do que até então: o receptor da obra de arte e a sua ‘psicologia’. Mais do que a razão, no campo psicológico, era importante a comoção que constituía o critério da boa arte: só é boa, a arte que comove.

Distinguiu a ‘psicologia’ do receptor ou do ouvinte da ‘psicologia’ do artista ou criador, partindo do pressuposto que as características e os fenómenos que implicam a recepção da obra de arte não são os mesmos da criação artística. Foi ainda mais longe diferenciando a audição e a leitura de uma obra – ouvir a leitura de uma obra não é idêntico a ler directamente essa mesma obra. Du Bos afirmou que todos os fenómenos psicológicos, e referia-se concretamente aos da recepção e da criação da obra de arte, teriam um fundamento anatómico e fisiológico.

Na formulação da sua ‘psicologia do receptor’, do espectador, considera que é o gosto que determina a apreciação de uma obra e não a razão ou o juízo racional que se faça a seu respeito. E o gosto depende da constituição do ser humano, das suas inclinações, do momento e do estado em que se encontra a sua mente quando contacta com a obra de arte. Como tal, se se verifica uma mudança no gosto, não é por convencimento dos outros, não é por uma motivação extrínseca, mas por se ter produzido uma mudança no próprio receptor, por as condições intrínsecas ao ser

---

<sup>295</sup> Segundo Du Bos, a história das uvas pintadas que parecem tão reais que alguém as tentou comer é apenas uma anedota, um exagero, porque o espectador no seu espírito sabe que é uma ilusão.

<sup>296</sup> Du Bos, J. B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Énsb-a.

humano terem mudado.

Uma vez que são o gosto e o sentimento que guiam o público no seu julgamento artístico<sup>297</sup>, os próprios apreciadores/receptores são os mais indicados para julgarem a obra, porque a sua apreciação vai prevalecer em última instância sobre a dos especialistas da arte que usam a razão e seguem critérios racionais. Esta teoria foi, na época, um pouco revolucionária, não só porque retirava uma certa competência aos especialistas para julgarem da importância da obra em termos presentes e futuros, mas também porque destacava o sentimento, o entretenimento, a diversão e não a grandeza da arte pela promoção e consolidação de virtudes. Ou seja, retirou não só uma carga moral e racional à obra artística, como salientou a liberdade de apreciação já que esta dependia do sentimento não era tão passível de controlo e de regramento<sup>298</sup>.

Mas a sua teoria preservava alguns postulados antigos que diziam respeito à produção artística: a observação das regras, a conveniência, a alegoria e, sobretudo, a exigência de verosimilhança poética. Ou seja, numa obra de arte ou literária deve haver conformidade com a psicologia e com a história, dando às personagens um contexto ou enquadramento histórico e psicológico de acordo com a idade, dignidade, temperamento e acção, e devendo atribuir-se-lhes uma paixão que convença o espectador, e que o comova, até porque a emoção prevalece sobre a razão.

A sua teoria sobre o criador ou artista é, de certo modo, inovadora, embora vá buscar desde ideias platónicas (como o furor criativo) e aristotélicas (o papel dos fluidos e dos órgãos na criação) até teorias mais recentes. Na sua opinião, a criação artística depende essencialmente do *génio* do artista, definindo *génio* como a aptidão que “*o homem recebeu da natureza para fazer bem e facilmente certas coisas que os outros fariam mal ou com muito esforço*”<sup>299</sup>.

Fazendo uma ligação dos mecanismos psicológicos ao funcionamento e às estruturas

---

<sup>297</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 102.

<sup>298</sup> Embora outros pensadores como Crousaz, Nicole ou Rapin tivessem já abordado alguns tópicos a respeito destas ideias, Du Bos foi mais sistemático e explicativo do que os seus antecessores, daí o elogio que Voltaire lhe faz.

<sup>299</sup> Du Bos, J. B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Énsb-a. (t. m.)

anatômico-fisiológicas, afirma: o génio do artista radica numa “*disposição feliz dos órgãos do cérebro, numa boa conformação destes órgãos, e na qualidade do sangue, que se dispõe a fermentar durante o trabalho [criativo], de modo a oferecer à mente energia útil às funções da imaginação*”<sup>300</sup>. Assim, quando se cria, o sangue aquece, entrando o artista numa espécie de entusiasmo, de euforia fervilhante, que faz com que aquele produza as suas ideias; não se pode criar a sangue frio. A arte põe ou deve pôr em movimento o coração, função característica e promotora do entusiasmo e do génio.

O génio, apesar de inato, é igualmente influenciado por factores físicos e ambientais e por factores morais. Mas Du Bos considera que, no artista, as seguintes condições físicas e ambientais são determinantes na criação: a constituição corporal do artista, os hábitos sociais a que está sujeito, e o clima e o solo do local onde vive ou nasceu<sup>301</sup>.

É neste contexto que surge a ligação entre o clima e a arte. Os factores climatéricos são então considerados por Du Bos como determinantes na criação artística e no desenvolvimento da arte, quer encarados de um ponto de vista individual quer grupal ou colectivo. Sendo assim, havia países e épocas em que as “*letras e as artes não floresciam*”<sup>302</sup> mesmo com condições morais favoráveis<sup>303</sup>. O facto de ter sido o primeiro teórico a considerar este tipo de factores e condições, valeu-lhe a designação de ‘crítico científico’; e as referências ao clima e aos países constituíram antecedentes de princípios que iriam vingar na crítica da arte científica, positivista, do século XIX.

Apesar de erros e debilidades na teoria da arte de Du Bos, é de louvar este esboço de

---

<sup>300</sup> *idem.*

<sup>301</sup> A relevância que este teórico dá a este factor climatérico não é alheia à mudança de paradigma cultural que se começava a viver na época; há um predomínio do movimento em detrimento da imobilidade que ocorria até então: uma maior circulação de informação com a imprensa, os livros, as enciclopédias, um apelo à necessidade das viagens como forma de cultura e de desenvolvimento pessoal, e mesmo a nível filosófico começam a predominar teorias que vão de encontro a uma maior mutabilidade quer da experiência humana quer da própria natureza, encaradas como processos em permanente mutação e não estáveis ou acabados.

<sup>302</sup> Du Bos, J. B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Énsb-a. (t. m.)

<sup>303</sup> Dava o caso do Egipto, que era propício às artes, porque a arte nunca se pode desenvolver numa latitude inferior aos 24° (que corresponde a uma linha que passa no norte de África, Egipto, Mesopotâmia) nem superior aos 52° (no paralelo que passa um pouco acima de Londres, da Holanda, de Berlim, de Varsóvia), o que apenas compreende a arte europeia ou as suas origens, e assim sendo, a justifica como a única válida.

uma psicologia da arte e da criação artística, tendo em conta a época da sua elaboração. O seu mérito primordial residiu na ênfase dada aos aspectos psicológicos – sendo precursor de uma estética psicológica que descrevia os efeitos e a função dos fenómenos estéticos na vida do homem –, e na ponderação dos factores corporais, físicos e ambientais como importantes na criação e desenvolvimento da arte.

Du Bos foi um crítico de transição entre o dogmatismo do século XVII e uma nova estética que surgiu no século XVIII, e que assumia como principal característica a sensibilidade e a expressão do psíquico. Não renegando a razão, este pensador sublinha a importância do sentimento e confere-lhe um estatuto superior ao do juízo e à da obediência às regras. Não é a existência do cânone que contribui para que não exista progresso na determinação dos valores espirituais; as obras dos Antigos só são superiores pelo prazer meta-histórico que suscitam, ou seja, por serem capazes de gerar sentimentos ao longo dos séculos. Esta posição revela uma dissonância relativamente ao academismo que se vivia na altura em França, e um esclarecimento da sua postura na querela dos Antigos *versus* Modernos.

Não sendo verdadeiramente inovador no que diz respeito à experiência estética<sup>304</sup>, reforçou de um modo inédito a dimensão do sentir, colocando o sentimento num plano cognitivamente equivalente ao da razão e da verdade; a fantasia e o sentimento são consideradas verdadeiras faculdades fundamentais a par das faculdades do intelecto. A sua importância reside ainda no facto de, nas suas reflexões, distinguir conceptualmente *emoção*, no sentido de paixão e na linha de Aristóteles (“*a arte suscita paixões*”), de *sentimento*, estado ligado ao juízo que as paixões desencadeiam. Diferencia igualmente o conceito de *gosto* que diz respeito à razão e é próprio dos especialistas da arte, e o conceito de *sentimento* que é apanágio do público em geral.

Pode-se considerar que Jean-Baptiste Du Bos foi um precursor de uma linha filosófica e estética que continuou em David Hume (1711-1776) e em Kant (1724-1804). Este irá definir *génio* também como uma característica, uma faculdade inata, um talento natural de representação e exibição de ideias estéticas. Este tipo de ideias

---

<sup>304</sup> Porque já Descartes tinha feito referências à experiência estética, Nicola tinha visto a arte no contexto das necessidades humanas e Hobbes também proclamara o factor emocional como importante.

consistem, por sua vez, em representações da imaginação que apesar de não serem conceptuais, não possuírem conceitos nem pensamentos, fazem pensar e levam ao conhecimento; é a noção implícita de pensamento visual ou imagético que aqui está em causa.

Nos estados germânicos, as teorias sobre o conceito de imaginação, multiplicam-se. Para Baumgarten (1714-1762), a imaginação “*é um ingrediente psicológico que concorre para a força ou a virtude da produção poética*”<sup>305</sup>, e que se situa entre a *aesthesis* e a *noesis*, entre a sensibilidade e o intelecto. É neste contexto que surge, em 1750, o termo Estética (*aesthetica*) pela mão de Baumgarten, pretendendo fundar uma ‘ciência’<sup>306</sup> com autonomização da própria arte, da crítica, da moral, da razão. Este filósofo, um dos primeiros a usar o conceito de psicologia no sentido moderno, tenta um estudo da criação poética e artística, no âmbito do que designa por ‘estética prática’, reportando funções psíquicas como a imaginação, a percepção sensível, a fantasia produtiva, a memória, o entusiasmo, a sensação, o sentimento.

De um modo muito simplificado, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), Kant discute e analisa o problema do juízo estético, do gosto, relativamente ao belo natural ou ao belo artístico. Segundo a perspectiva que aqui nos vai importar e que se refere essencialmente à ‘Teoria do génio’<sup>307</sup> e à reflexão sobre o sentimento estético, este filósofo alemão foi influenciado por uma crítica do gosto, sobretudo inglesa, de raiz empirista e sensualista acerca dos juízos estéticos, apesar dele mesmo se ter distanciado dos objectivos e pressupostos psicológicos e técnico-formais da criação artística.

O juízo estético ou de gosto é um juízo ‘reflexivo’ que parte do objecto para a regra e não o contrário; é um juízo de liberdade, não ‘determinante’; é um juízo que tem em conta o sujeito e as suas faculdades (imaginação, entendimento) e é totalmente indiferente ao objecto porque puramente contemplativo. “*A faculdade de juízo estético é*

---

<sup>305</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 116.

<sup>306</sup> No entanto, esta ‘ciência’ na sua unidade e pluralidade de domínios, levou a uma necessária multiplicidade de campos de investigação, sendo a estética psicológica um deles.

<sup>307</sup> Apesar de integrada em ideias mais abrangentes que esperamos não desvirtuar.

*uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos*<sup>308</sup>.

A conceptualização do sentimento estético liberta-se do prazer puro das sensações e da utilidade prática (a não ser a de uma genuína necessidade estética), porque aquele decorre de uma contemplação formal e desinteressada<sup>309</sup> face ao objecto estético. O sentimento estético fundamenta-se no subjectivismo, não sendo determinado por conceitos, mas pela forma. Este sentimento reside na harmonia do entendimento e do jogo livre da imaginação, e o juízo estético estabelece-se a partir da comunicação destas três faculdades.

É na relação entre a intuição sensível, a imaginação e o entendimento que se produz o conhecimento. O entendimento ou razão e a imaginação, enquanto faculdades de representação, conduzem a um conhecimento geral, porque o prazer estético que decorre desta relação não diz respeito ao conteúdo específico ou objectivo relativamente a um objecto; este conhecimento consiste numa representação que dá prazer pela relação/jogo livre entre aquelas faculdades.

Uma das categorias estéticas a que Kant dá particular relevância, mas que ao mesmo tempo destrinça de todas as outras, por não a considerar propriamente uma categoria estética, é a do sublime, e que virá a marcar toda a concepção romântica dos finais do século XVIII, inícios do século XIX. Para Kant, a experiência estética do sublime “*enquanto emoção, não se apresenta efectivamente como um jogo, mas como algo de sério ao emprego da imaginação*”<sup>310</sup>. Este sentimento não nasce como o sentimento do belo, da harmonização da imaginação e da razão, mas de uma contradição que consiste numa tomada de consciência das limitações da imaginação face à grandeza do ‘objecto’ sublime, e de um simultâneo alargamento das capacidades imaginativas; não obstante,

---

<sup>308</sup> Kant, I. (1998). *A Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM. §VIII. LII. pp. 80.

<sup>309</sup> Kant distingue o ‘interesse’ do agradável e do bom, do ‘desinteresse’ do belo, uma vez que o belo não tem conotações teológicas, morais e metafísicas.

<sup>310</sup> Kant. *Crítica da Faculdade de Julgar*. cit. por Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 170.

esta contradição só poderá ser superável pela razão<sup>311</sup>.

Segundo Kant, a arte é uma “*criação consciente de objectos, que produz nos que os contemplam a impressão de terem sido criados sem intenção à semelhança da natureza*”<sup>312</sup>. Na sua Teoria do génio, reconcilia a arte e a estética, na medida em que o objectivo do artista não é criar uma bela ou uma boa ideia, mas através da imaginação e do génio, criar obras inéditas que apesar disso possuam um significado imediatamente apreensível por todos. Considera as artes do génio como as belas artes. Assim, “*o génio cria realidades autónomas, fenómenos*”<sup>313</sup>, manifestando-se numa actividade produtiva que não têm um propósito de utilidade, como ocorre nas obras artísticas. E define génio como a faculdade das ideias estéticas, considerando-o uma espécie de dom natural.

Assim, descreve génio como “*o talento (dom natural) que dá a regra à arte (...) [ou] a inata disposição do ânimo (ingenium)*”<sup>314</sup>, *pela qual a natureza dá a regra à arte*”<sup>315</sup>. Esta enunciação implica características de originalidade no fazer – porque a obra não surge de uma imitação –, de exemplaridade – porque dada a excelência e a originalidade, a obra pode servir de modelo/exemplo para outros menos talentosos –, e de subjectividade – porque é o sujeito o fulcro de toda a criação dando-lhe todo o relativismo do universal –.

Mas a sua teoria do génio não se define propriamente como uma teoria psicológica, nem atende a aspectos processuais e técnicos da criação artística: Kant propõe essencialmente uma relação entre o génio, enquanto faculdade espiritual, e a natureza, enquanto possuidora ou promotora destas mesmas faculdades espirituais. Relação em que o sujeito/génio possui e transmite nas suas criações os mesmos princípios transcendentais que participam na natureza.

*“A faculdade de imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva), é*

---

<sup>311</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 196.

<sup>312</sup> Kant cit. por Huisman, D. (2000). *A Estética*. Lisboa: Edições 70. pp. 40.

<sup>313</sup> Chalumeau, J. L. (1997). *As teorías da arte*. Lisboa: Piaget. pp. 69.

<sup>314</sup> Em Kant, *ânimo* é considerado no sentido de capacidade espiritual, uma vez que o usa em diversas circunstâncias, no original latino.

<sup>315</sup> Kant, I. (1998). *A Crítica da Faculdade do Julzo*. Lisboa: INCM. §46. 181. pp. 211.

*mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efectiva lhe dá*<sup>316</sup>. A imaginação é uma actividade criadora que pondo em movimento o pensamento ou a razão – faculdade de ideias intelectuais – e baseando-se na experiência (que ultrapassa), cria representações ou ideias estéticas. A faculdade da imaginação move-se entre a liberdade do possível (porque não se reporta a conceitos) e a razão ou entendimento (esta proporcionando o seu funcionamento conforme a lei ou a regra).

Em Kant, o conceito de experiência estética liga-se ao de jogo, implicando conceitos como o de invenção, o de inesperado, o de ânimo (o próprio princípio de vida ou força vital<sup>317</sup> ou a “*disposição das faculdades de conhecimento para um conhecimento geral*”<sup>318</sup>) e o de comunicação, e claro, o de subjectivismo. É na experiência estética que a imaginação e o jogo encontram o mais autêntico campo de liberdade e de relação com as representações intelectuais.

O juízo reflexivo ocorre sob um princípio transcendental, porque não advém da experiência – o juízo estético não é empírico – mas é “*condição de toda a experiência possível*”<sup>319</sup>.

Considera-se que a Estética de Kant está na base, ou é o fulcro de todas as teorias estéticas e artísticas posteriores<sup>320</sup>; como tal, e dada a complexidade inerente ao seu pensamento, a leve abordagem que aqui fizemos, pretende reflectir somente algumas das suas ideias sobre o génio artístico e o seu contributo para uma inovadora inter-relação das faculdades da imaginação, do entendimento, da intuição, no julgamento e sentimentos estéticos e no conhecimento.

Na Grã-Bretanha, Hume relacionando o conceito de beleza com o de simpatia,

---

<sup>316</sup> *idem*, §49. 193. pp. 219.

<sup>317</sup> *idem*, §29. 129. pp. 178.

<sup>318</sup> *idem*, §21. 65. pp. 130.

<sup>319</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 188. (t. m.)

<sup>320</sup> Nomeadamente a partir desta teoria do génio de Kant, em que “*o génio é parte da natureza, é natureza*” (Arnaldo, J. et al. (2000). pp. 198), lançaram-se os pressupostos-base para as teorias românticas do génio.

afirma que o sentido do belo depende da sensação de prazer, ou da simpatia que provoca o objecto, e a simpatia “*é a conversão de uma ideia numa impressão, pela força da imaginação*”<sup>321</sup>. Ensaia também uma explicação psicológica do prazer paradoxal da tragédia, que, ao mesmo tempo, suscita por empatia emoções e sentimentos negativos e gera no espectador um sentimento de contemplação positivo, de prazer desinteressado.

Este filósofo inglês, à semelhança do que tinha sido feito por Du Bos, procurou factores que explicassem a experiência artística e, no caso concreto o ‘factor de gosto’ – o factor T (*taste*), um factor universal, geral (de tipo ‘genético’) que influenciasse todos os julgamentos artísticos independentemente do objecto. O seu conceito de gosto está relacionado com a dimensão psicológica, individual e social, do juízo estético, porque o gosto e a atribuição do carácter de belo dependem de quem contempla, da experiência vivenciada por esse indivíduo, mas sobretudo das capacidades perceptivas de apreensão da delicadeza, da sensibilidade ao belo.

No seu *Tratado da Natureza Humana*, David Hume discute o conceito de imaginação, relacionando-o com o de fantasia. A imaginação (*imagination*) é concebida como uma faculdade de resolução de conflitos através das ideias; contudo, é vista com um maior potencial de erro do que a fantasia (*fancy*), porque está mais próxima do entendimento, embora as duas tenham o poder de conceber, de criar. Hume refere a propósito de fantasia, o termo concepção (*conception*), e como sinónimo de imaginação, o entendimento (*understanding*)<sup>322</sup>. A imaginação gera imagens mais ‘estáveis’, situáveis num espaço e num tempo, ao passo que a fantasia elabora imagens mais fantásticas, que não se detêm em concretizações, numa maior dinâmica de pensamento.

A função da imaginação, como factor de conhecimento através de associação de metáforas, (ou seja, através do pensamento analógico) e da invenção de novas relações no sentido da produção artística, foi descrita pelo escocês Alexander Gérard (1728-1795) no seu *Essay on Taste*. O génio artístico ou científico consistia numa capacidade de invenção, produzindo na arte, obras originais, e na ciência, novas descobertas. Para o

---

<sup>321</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 224.

<sup>322</sup> [http://robert.bvdep.com/public/vcp/Pages\\_HTML/FANCY.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vcp/Pages_HTML/FANCY.HTM)

génio, que Gérard fazia equivaler à imaginação, enquanto faculdade associativa, concorreriam outras faculdades como o juízo, o gosto e factores como a cultura e o conhecimento.

No pensamento anglo-germânico, o conceito de génio interligado aos de imaginação, gosto e expressão, assume claramente um sentido de capacidade criadora e produtiva. É igualmente atribuído à imaginação um cariz de faculdade mediadora entre os sentidos e a cognição, construtora de novas formas experienciais – a imaginação é uma capacidade construtiva assim como formativa.

Na segunda metade do século, em França, com Charles Batteux (1713-1780) e depois Diderot (1713-1784), a criação artística, e a relacionada função imaginação, tem um papel essencialmente expressivo, ou de acção. Para Batteux, o génio não é estático; é a arte que revela as capacidades expressivas e comunicativas do homem, através do génio e do gosto. O gesto, expressão da vida afectiva, dos sentimentos, é aquilo que une o sentimento à produção artística – *“a arte como actividade criativa gestual e corporal exprime aqueles mesmos sentimentos que suscita”*<sup>323</sup>, através de um complexo sistema de signos. Em Diderot, é a imaginação e a sensibilidade que guiam a ideia, forma necessariamente abstracta, na criação; e ao artista cabe produzir a ‘bela’ arte no sentido de organizar as qualidades expressivas do objecto, mas esta acção é sempre mediada por uma função moral<sup>324</sup>. Refere-se ao génio expressivo como capacidade emocional baseada na observação meticulosa da natureza e do homem, e em que a criação consiste numa constante organização desses dados, das forças naturais dos corpos, das matérias.

Em Itália, país da doutrina e tradição clássicas, surgem, no século XVIII, autores marcantes no campo da estética e da reflexão sobre a arte e a poesia, que impulsionaram estes campos no sentido da ênfase da imaginação.

Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) tenta aplicar o método cartesiano ao processo imaginativo. O ‘delírio’, conceito fundamental na sua obra, é considerado um estado de

---

<sup>323</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 128.

<sup>324</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 164-165.

parcial perda de controlo, uma quase loucura que ocorre quando as paixões dominam a imaginação do homem. Os efeitos da poesia podem ser o ‘delírio’, quando as imagens poéticas não correspondem, mas se parecem com a verdade.

A poesia e as paixões provocadas por ela não são negativas, pelo contrário, podem conduzir as ‘pessoas simples’, através do aspecto sensível da arte, a germens da verdade filosófica e religiosa. É uma concepção da arte como forma de conhecimento através do sensível. Mas para que a imaginação sirva para transmitir a força da poesia, esta tem de transportar em si o ‘bom delírio’ no sentido de uma mensagem moral.

Outro aspecto importante da teoria de Gravina respeita à génese da poesia. Para este autor, toda a criação humana, todo o pensamento do homem, assumia na sua origem a forma poética; por isso, os primeiros pensadores eram simultaneamente filósofos, poetas e músicos, porque a poesia revela conceitos ao transformar as ideias em imagens, e ao criar imagens, suscita ideias e a verdade.

A questão fulcral da sua obra vai ao encontro de uma estética psicológica, na medida em que vê a teoria do delírio como resposta a um problema psicológico de relação entre o indivíduo e a arte.

António Ludovico Muratori (1672-1759) ocupou-se sobretudo da estética da poesia. Se bem que a poesia esteja ao serviço da moral e da inteligência, também pode servir o prazer. Contudo, a imaginação e a fantasia necessárias à poesia têm de estar submetidas a regras e a leis universais, porque estas são próprias do pensamento e do intelecto.

A poesia pode imitar o que há no mundo, a realidade, mas também tem uma função representativa “*da verdade como (...) deveria ou poderia ser*”. Assim, a poesia ‘pinta’ usando a(s) realidade(s) - verdadeira, verosímil ou provável – e a imitação, enchendo a fantasia do receptor com “*belas, estranhas ou maravilhosas imagens*”<sup>325</sup>.

O papel da Fantasia consiste na captação ou percepção, e não num julgamento intelectual ou moral, das coisas verdadeiras ou falsas; à imaginação cabe fazer uma escolha, através dos sentidos, de entre tudo aquilo que existe, daquilo que a realidade

---

<sup>325</sup> Muratori, L.A. cit. por Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 577-578. (t. m.)

oferece, de modo a dar ‘corpo e matéria’ aos pensamentos e operações interiores do homem.

Mas o teórico da arte italiano mais relevante desta época foi Giambattista Vico (1688-1744), importante pensador que falou igualmente da ‘razão poética’, das funções da fantasia e da criação humana e artística como “*formas naturais de auto-expressão e comunicação*”<sup>326</sup> com os outros homens e com Deus. A arte para este professor de Retórica, é uma forma de conhecimento, produto de uma relação cognitiva entre o homem e o mundo que assenta na fantasia criadora dada pela sensibilidade.

Vico apresenta no seu livro *A Ciência Nova* uma teoria da construção artística. Influenciado por Bacon, foi um filósofo moderno para o seu tempo, cuja preocupação central foram os problemas estéticos. Quase esquecido durante séculos, foi através do seu compatriota Benedetto Croce e depois com E. Cassirer que as suas teorias foram reabilitadas e valorizadas.

As relações entre a poesia e a ciência foram abordadas por este autor que, ao invés de as considerar antagónicas, julgava-as de certa forma complementares, porque com ambas se pode atingir a verdade e o universal; a ciência pela reflexão abstracta, e a arte através do concreto, do quotidiano, ou mesmo da ficção e da falsidade.

Aliás, a Ciência Poética foi a primeira forma de sabedoria entre os povos primitivos (antigos), o que permitiu que o homem adquirisse uma dimensão fantástica do mundo. À semelhança do que acontece com as crianças, na ‘infância’ do mundo, todos eram poetas, todos tinham uma capacidade particular e intuitiva de pensar, de imaginar, de poetizar, e construíram os mitos como forma de chegar e de exprimir a profunda e universal verdade.

Foi a linguagem poética, ou a sapiência poética, o ponto de partida para uma visão metafísica do mundo, “*sentida e imaginada*”<sup>327</sup>. A relação cognitiva entre o homem e o mundo assenta numa fantasia criadora que, a partir dos sentidos e da sensibilidade, constrói realidades.

---

<sup>326</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 157.

<sup>327</sup> Vico, G. B. (1774). *Scienza Nuova*. cit. por. Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. 3º vol. Madrid: Akal. pp. 581. (t. m.)

A lógica poética está na base de todo o desenvolvimento civilizacional, tendo na sua essência uma espécie de metafísica figurativa, a poesia. Só depois nasceria a metafísica dos filósofos, a metafísica abstracta. Mas uma não substitui ou substituiu a outra em termos de importância; ambas são essenciais à procura da verdade e das qualidades eternas, sendo válido tanto a nível individual, como a nível grupal.

Sendo a arte uma criação colectiva dos povos, e considerando que estes evoluem, igualmente a arte, por consequência, vai-se transformando continuamente, na medida em que a própria linguagem poética se modifica. Logo, a poesia não tendo regras fixas, porque a transformação da sua linguagem não permite tê-las, também não se pode ter uma posição de submissão a regras, aos cânones. Esta é uma atitude que difere grandemente dos classicistas, dos apologistas do Antigo, como modelo e como anti-progressistas.

Vico vai ao encontro da posição de Du Bos ao afirmar que os verdadeiros ‘árbitros’ no julgamento da poesia são as pessoas comuns e não os especialistas; e mais uma vez afirma, de certo modo, o primado dos sentidos, da lógica poética, sobre a razão, a filosofia.

A linguagem poética surge por necessidade de expressão do ser humano que encontrou a sua melhor forma na criação de mitos, de fábulas, de ritos, de metáforas, de modo a poder transmitir as suas experiências. E se a arte tem como função a expressão, a transmissão de sentires e de paixões, não se pode reduzir à imitação, como pretendia a doutrina clássica.

E num outro ponto, Vico também discorda da tradição classicista: o valor maior da poesia não consiste na beleza, mas sim no sublime, talvez no sentido em que Edmund Burke o definiu: “*sublime é (...) aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir*”<sup>328</sup>. Não é tanto o prazer da beleza que exalta a sabedoria que impulsiona a criação humana e artística, mas a possibilidade de comunicar e auto-expressar formas naturais com os outros seres humanos e com Deus.

A teoria de Vico mais do que uma ‘simples’ teoria estética, é uma teoria da cognição artística, na qual a arte e a poesia assumem o papel de instrumentos cognitivos no

---

<sup>328</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 96.

desenvolvimento humano individual e colectivo, impulsionados pela imaginação, pela fantasia e pela expressão criadora.

Em suma, em Inglaterra, na Alemanha, em França, e mesmo em Itália, na estética e na teoria da arte começam-se a impor, na linha de Locke, Hobbes, Addison, Du Bos e Vico, as teorias do génio e da imaginação, que conceptualmente se colocam entre a sensibilidade e o conhecimento, entre a *aisthesis* e a *noesis*. O conceito psicológico de imaginação irá progressivamente fundar as doutrinas da criatividade expressiva<sup>329</sup>, sendo encarada como algo que supera simultaneamente a sensibilidade e a razão, através de um processo cognitivo próprio que resulta no poder criativo. Mas há, contudo, diferenças geográficas na ponderação daquele conceito; em Inglaterra assume um carácter crítico-psicológico<sup>330</sup>, ao passo que na Alemanha predomina um sentido lógico-metafísico<sup>331</sup>, e em França e Itália, há respectivamente (e por vezes, indistintamente) um maior peso no sentido da expressão ou do (auto-)conhecimento.

A criatividade, ou a imaginação enquanto faculdade criativa, que supera a sensibilidade e a cognição, é essencialmente uma capacidade intuitiva, para alguns pensadores ingleses, como Blake (1757-1827); na Alemanha, aquele conceito assumirá essencialmente um significado de faculdade construtiva; para os franceses, como Diderot, a conceptualização da imaginação vai no sentido de uma faculdade natural do homem que promove a criação e a produção artística, ou seja, há uma relação de tipo orgânico entre imaginação e arte, em que o génio artístico e as capacidades associadas se exprimiam numa prática concreta artística, através do uso sócio-comunicativo que isso implica; as ideias estéticas italianas oscilaram, relativamente à imaginação criadora, entre uma perspectiva de auto-expressividade e comunicação e as de conhecimento.

Comum é ainda o pressuposto sobre a experiência e o sentimento estéticos ligados a um prazer estético; e uma das características deste século das luzes é exactamente a ideia acerca deste comprazimento enquanto valor por si mesmo, sem utilidade,

---

<sup>329</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 117-118.

<sup>330</sup> Também em Gérard, W. Blake, Shaftesbury, Hogarth.

<sup>331</sup> Igualmente em Mendelssohn, Lessing, Sulzer.

desinteressado.

A estética da 2ª metade do século XVIII é marcada pela existência inegável do carácter sensível da criação artística (e da recepção e contemplação artísticas), dos valores imaginativos, da questão da genialidade, pontos comuns a um entrecruzar de variadas posições teóricas que abriram caminhos ao nascimento da figura romântica (e pré-romântica) do artista-filósofo:

*“a vida dos sentimentos na sua capacidade de suscitar prazer, organizar ideias, formular juízos, exprimir paixões ou interpretar a natureza (...) [constituiu] o horizonte em que se moveu o pensamento do século”<sup>332</sup>.*

Este foi o século das luzes em que se procurou desvendar e compreender o homem como um sistema, integrado num outro sistema orgânico, o da Natureza, interpretando-os de variadíssimas formas, recorrendo a múltiplas análises.

#### **2. 4. 3. O subjectivismo na criação artística**

O período romântico foi decisivo na consciência estética moderna, com consequências para uma maior centralidade artística e um reconhecimento do artista como protagonista fundamental na sociedade. O termo romântico é, actual e frequentemente, usado numa acepção psicológica e não tanto historiográfica, numa ênfase de estados de ânimo que se relacionam com a melancolia, o sentimental, o indeterminado, a paixão amorosa, a fantasia; estas ligações têm realmente bases em questões levantadas nos finais do século XVIII, inícios do século XIX, período cronologicamente designado por romântico.

Artistas-pensadores como os irmãos Wilhem (1767-1845) e Frederico Schlegel (1773-1853), Novalis (1772-1801), Solger (1789-1819) ou Wordsworth (1770-1850) e

---

<sup>332</sup> Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa. pp. 176.

Coleridge (1772-1854) foram autores de reflexões sobre a criação artística ou de uma estética da actividade criadora.

O romantismo inglês acentuou e insistiu na tendência anterior empirista e sensualista, considerando o génio como força criadora original, desvinculada ou mesmo contraposta a regras codificadas, enfatizando a paixão pelo movimento, pelo natural, pelo sublime; ou seja, há, mais uma vez no pensamento estético inglês, mas de um modo cada vez mais veemente, uma ênfase na imaginação ao invés da razão, na expressão em detrimento da imitação.

Nestes inícios do século XIX, é nas experiências do criador enquanto sujeito activo e não passivamente perceptivo, que se centram as atenções, efeito das intenções dos próprios poetas em explicar os mecanismos inerentes ao processo criativo. Por serem realizadas por artistas-poetas, muitas das suas reflexões não se podem enquadrar num sistema filosófico coeso e mais global, sendo a maior parte das vezes simbólicas e poéticas.

Num processo identificativo entre expressão artística e arte, segundo Wordsworth, estas não são manifestações psíquicas pessoais e subjectivas, dependentes do estado de espírito do sujeito, mas são objectivas, porque reconhecidas e compartilhadas por todos os homens; constituem expressão da “*mente individual*” que é a “*Mente do Homem*”<sup>333</sup>, catalizadoras dos sentimentos humanos. Há nesta ideia uma componente de objectividade, influência setecentista que se concilia com a tradição mais empirista e sensualista inglesa.

Para Coleridge, é pela imaginação que se resolve a contradição da relação simultaneamente activa e passiva entre sujeito e objecto, entre a contemplação e a transformação, no processo de conhecimento. É através da auto-consciência (*self-consciousness*) que o sujeito se vê a si próprio como objecto de contemplação, numa coincidência entre si próprio e o mundo como uma e só realidade. A imaginação é assim uma faculdade que objectiviza esta dualidade, que auto-objectiviza a contemplação do

---

<sup>333</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 258.

próprio sujeito<sup>334</sup>. A imaginação (secundária) é causa de Conhecimento Superior, síntese entre o princípio de ser e o princípio de conhecer (*essendi et cognoscendi*).

Na criação artística, a imaginação é, para os românticos ingleses, a faculdade produtora da obra, da obra artística. E isto é válido não só na Inglaterra, mas igualmente na Alemanha.

Ao contrário da generalidade dos teóricos do século XVIII, para os românticos, o essencial da arte e da criação não é o deleite que produzem, mas o acesso à verdade e ao conhecimento. Verdade e bondade que coincidem com a beleza. Embora se possa considerar esta posição como coincidente com as neoplatónicas, o pressuposto romântico é distinto: não é a beleza que nasce da verdade, mas a beleza que produz, que faz aceder à verdade, logo é a sua fonte. São os indivíduos que através das suas faculdades cognitivas constroem o real, a verdade; faculdades cognitivas que para os românticos são principalmente faculdades estéticas. Por exemplo, para Wordsworth é pela imaginação que se atinge a verdade, imaginação que apreende, produz, percebe a Beleza.

Desta ideia decorre uma nova concepção sobre o artista, não apenas como produtor de arte e beleza, mas sobretudo assumindo um papel quase místico, de revelação da verdade, com poderes de representação do irrepresentável, do invisível, ou seja, adquire um sentido de religiosidade com acesso privilegiado a um Absoluto.

Na linha de desenvolvimento das ideias de Kant, os românticos encararam a experiência estética como meio de penetrar no supra-sensível, ultrapassando a incapacidade e limitações das faculdades cognitivas em conhecer o real, as coisas em si.

Apoiando-se no conceito de ‘intuição sensível’<sup>335</sup> de Kant, referem a existência de uma ‘intuição intelectual’, isto é, um conhecimento activo – não somente receptivo – que depende de uma faculdade estética que consiste numa imaginação produtiva e criadora. “O próprio conhecimento é um acto estético que remove a oposição entre a

---

<sup>334</sup> Raquejo, T. El romantismo británico. in Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 268.

<sup>335</sup> Que se reporta a um conhecimento receptivo do objecto, ou seja, o intelecto não ‘age’ (transforma) sobre o objecto, somente o apreende de modo sensível.

*realidade e a aparência*<sup>336</sup>.

Em Schelling (1775-1854), a arte é vista como um organismo, numa concepção que decorre da linha platónica e kantiana, num paralelismo analógico entre o belo natural e o belo artístico. Concebe a autonomia da produção estética, embora rejeite a *inventio* e o “*arbitrio inerente à produtividade artística*”<sup>337</sup>.

Também no seu sistema, o conceito de génio tem um papel relevante: O génio é a “*manifestação imediata da «actividade inconsciente» do sujeito absoluto, no ponto onde este se reencontra consigo mesmo no objecto, onde se reconciliam liberdade e necessidade, espírito e matéria, conhecimento e acção, universal e particular*”<sup>338</sup>.

É pelo génio que, através da produção artística, se estabelece um acordo harmonioso entre a dimensão inconsciente e a dimensão consciente da arte.

No seu *Sistema do Idealismo Transcendental*, Schelling situa a criação artística entre uma produção natural porque é criada inconscientemente, e uma produção de liberdade, pela consciência implicada na sua criação; sendo o processo criativo, um procedimento que se inicia conscientemente e termina de um modo inconsciente. O génio artístico concilia assim um conhecimento objectivo e um subjectivo, dissolvendo o contraste existente entre ambos pelo poder produtivo da arte. A arte torna-se o mais elevado dos conhecimentos, superiorizando-se à própria filosofia. Há uma sacralização da arte no sentido de a considerar a gnoseologia suprema. Talvez seja esta assumpção a característica mais marcante da estética do romantismo: a arte como conhecimento supremo.

O pensamento de Fichte (1762-1814) com o seu subjectivismo, e igualmente o de Schlegel, também advogaram a harmonia do consciente e do inconsciente no atingir do conhecimento. Segundo as concepções daquele idealista, o Eu torna-se o fulcro de toda a realidade, já que fora do Eu nada existe e tudo é construído pela imaginação do

---

<sup>336</sup> Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 72.

<sup>337</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 15.

<sup>338</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 219. (t. m.)

sujeito. O idealismo alemão torna-se uma forma de niilismo, assim como de certo modo o romantismo, na sua perspectiva de exaltação da obscuridade, da desesperança e desilusão, da incredulidade, conduziu igualmente ao enfatizar do nada e da descrença, da negação do objectivo em prol do arbítrio do Eu.

Enquanto nos séculos XVII e XVIII, a obra de arte foi considerada sobretudo do ponto de vista do receptor, daquele que frui, e daí a importância dos conceitos de prazer, gosto e de juízo, a partir do romantismo, a estética é essencialmente uma estética da criação, em que a relação obra-autor adquire um espaço inusitado até então. Os conceitos de gosto ou juízo e génio fundem-se de certo modo, numa expressão só: “o génio não é mais do que gosto produtivo”<sup>339</sup>.

Se o que é exaltado pelos românticos é a arte como actividade “*criadora e instauradora de verdade*”<sup>340</sup>, toda a criação com base em modelos existentes, toda a imitação, é rejeitada. A arte é uma força criadora autónoma da imitação da natureza, assim como a natureza é vista como outra força criadora. Como sugeriu Giacomo Leopardi (1798-1837), o artista não imita senão a si próprio. Mais uma vez, o indivíduo, o Eu como centro de toda a realidade e, nomeadamente, de toda a realidade artística.

No processo criativo entram intenção e instinto, inspiração e intelecto, ou consciente e inconsciente<sup>341</sup>. A arte não pode assim ser considerada criação espontânea, é sempre mediada por intencionalidade ou por faculdades intelectuais conscientes, necessárias ao discernimento na produção artística.

O conceito de *Witz* torna-se importante no romantismo alemão, nomeadamente com Jean Paul (Johann Paul Richter) (1763-1825), Schlegel, Novalis e Solger (1780-1819). *Witz*, que alguns traduzem por argúcia, outros por engenho, refere-se, em Jean Paul, à capacidade do indivíduo de perceber relações inesperadas, comparando coisas afastadas, tornando semelhantes coisas aparentemente dissemelhantes, através de analogias,

---

<sup>339</sup> Schlegel *cit. por* Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 118.

<sup>340</sup> Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 93.

<sup>341</sup> Expressões utilizadas por F. Schlegel, por Novalis e por Schelling, *cit. por* Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 98.

metáforas e alegorias.

Schlegel, na linha lockiana e, também sob a influência do termo em italiano que se refere a invenção, engenho, conceptualiza esta noção no sentido de explosão libertadora do pensamento complexo, unindo paradoxalmente o finito e o infinito.

Solger designa este conceito como faculdade cognitiva do indivíduo criativo, mas também o aplica à manifestação e à produção que resulta daquela faculdade, ou seja, à obra artística enquanto forma livre, imprevisível, fantástica.

O conceito de *witz* entrecruza-se com o de génio que vinha da estética setecentista. Como já referimos, segundo Schelling, o génio é a faculdade que concilia o consciente e o inconsciente na produção artística criativa; é como que um “*elemento divino no homem*”<sup>342</sup>.

Para muitos outros autores românticos, há uma ampliação neste conceito, compreendendo não apenas uma capacidade criadora artística, mas algo que está subjacente a qualquer actividade criadora. Daí a imagem romântica do artista como um génio criador, no sentido profético ou demiúrgico, com poderes ou pelo menos intenções de transformação do mundo em termos políticos, mítico-religiosos, educativos.

Outra ideia que enforma o romantismo é a universalidade da condição de artista; todo o homem é artista, porque a actividade artística está presente em todos os homens, mesmo na mera contemplação, já que a recepção implica uma faculdade activa de interpretação, de construção. Assim, a experiência estética – criadora ou receptiva – assume um significado activo, e para a qual nada contribui mais do que a fantasia ou a imaginação. Por outro lado, o sentido daquela afirmação - todos os indivíduos são artistas - está também relacionado com uma ideia de estetização de todas as vertentes da vida, da adopção de estilo de vida artístico e estético.

Alguns dos românticos alemães, como Schelling, diferenciam fantasia (*phantasie*) de imaginação (*einbildungskraft*), como já o tinha feito David Hume, sendo que a

---

<sup>342</sup> Schelling, *cit. por* Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 116.

“primeira actua sinteticamente e a segunda intuitivamente. (...) A imaginação plasma as suas obras que a fantasia projecta fora de si”<sup>343</sup>. Ou, como para Solger, em que a imaginação faz parte do conhecimento comum porque é passiva e puramente apreensora da realidade, e a fantasia é uma verdadeira faculdade estética, uma força criativa, produtora e activa.

Inversamente para os ingleses, a imaginação (*imagination*) é a autêntica faculdade criativa e transformadora, ao passo que a fantasia (*fancy*) é uma faculdade inferior, meramente associativa e dependente da memória.

Este paradigma da imaginação como faculdade produtiva e criativa, sem que haja (necessariamente) um modelo exterior ao sujeito no qual ele se inspire para criar, implica que em vez de imitação, haja expressão do sujeito. Como Shelley (1792-1822), poeta inglês, que define na sua *Defesa da Poesia* esta arte como “a expressão da imaginação”<sup>344</sup>. Há um realçar da interioridade do sujeito em vez exterioridade da realidade, ou seja, os sentimentos, as paixões, os afectos, o fluir da mente são a matéria-prima da arte. A arte revela, representa, exprime o sentir do artista. É o dealbar da concepção da arte como expressão – um processo que se inicia no interior da alma, a partir de uma emoção, mas que visa uma exteriorização, depois de passar, com maior ou menor peso, por um processo consciente e crítico que controla a produção artística, o fazer.

A arte concebe-se assim exclusivamente um produto da actividade humana, como o supôs Hegel (1770-1831), e não da natureza. No entanto, a actividade humana, e também a actividade criativa não é absolutamente consciente.

Segundo este filósofo alemão, no processo criativo entra o dom, a reflexão e a técnica; a criação não é um “trabalho mecânico, (...) nem uma actividade científica”<sup>345</sup>, mas uma actividade que pelo dom (no sentido de génio ou talento) o “sensível é

---

<sup>343</sup> Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa. pp. 120.

<sup>344</sup> Shelley, P. B. (1972). *A defesa da Poesia*. Lisboa: Guimarães. pp. 40.

<sup>345</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 309.

*espiritualizado e o espiritual aparece como sensibilizado*<sup>346</sup>. A criação envolve os sentidos, a reflexão abstracta, a razão e a totalidade do espírito e, visa através de representações, suscitar paixões e sentimentos.

Pode dizer-se que a estética hegeliana se situa numa “*relação entre arte e verdade, onde esta última é conquistada através da religião*”<sup>347</sup>. Equipara arte, religião e filosofia, no sentido da meditação e reflexão espiritual sobre o mundo; no entanto, posteriormente abandonou esta posição. A estética de Hegel é considerada de certa forma uma reacção de oposição e crítica ao romantismo, embora haja muitos pontos de confluência e de influência.

Na sua *Estética*, Hegel abandona a concepção da arte essencialmente em função da fruição, como os românticos o fizeram, e retoma de outro molde a relação neoplatónica entre ideia e arte, ou seja, em função da criação, contudo transgride de certo modo, o tradicional conceito idealista/platónico. A arte é manifestação sensível da ideia, mas Hegel sobrevaloriza o belo artístico face ao natural porque só aquele traduz a verdade espiritual. O mundo não é senão um produto da ideia<sup>348</sup>, deriva do próprio pensamento. O sujeito e o seu espírito é o fundamento de todas as coisas<sup>349</sup>. “*É o reconhecimento do próprio eu nas coisas*”<sup>350</sup>.

Considerando a arte num devir histórico e em termos de desenvolvimento da forma e da ideia, Hegel afirma que a arte será superada pela religião, porque será “*transcendida no plano da representação e intimidade do sentimento*”<sup>351</sup>, e pela filosofia, pela “*mais elevada interioridade própria do livre pensamento*”<sup>352</sup>. A ‘morte da arte’ não seria mais do que a sua auto-dissolução no seio da verdade universal, porque a

<sup>346</sup> Hegel. *Estética*. vol. I, sec I. cit por Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 309.

<sup>347</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 26.

<sup>348</sup> Por isso, o seu sistema estético é considerado mais idealista do que romântico, embora estes dois conceitos se entrecruzem em variados aspectos, e em diversos pensadores.

<sup>349</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 212.

<sup>350</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 308.

<sup>351</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 52.

<sup>352</sup> *idem*.

Razão se consumaria em Ciência, e porque a arte, de um ponto de vista histórico, perderia “*a verdade e a vitalidade autênticas*”<sup>353</sup>.

No seu sistema histórico da arte, e relativamente ao terceiro momento<sup>354</sup>, o da ‘arte romântica’, ou seja, o da arte da era cristã, Hegel traça-o com uma linha fundamental: o da necessidade de reflexão. Neste, verifica-se a imprescindibilidade da auto-consciência do sujeito no processo produtivo da obra, e a impossibilidade de existência de uma relação criativa natural e ingénua. A arte torna-se assim, em termos de forma e conteúdo, ilimitada porque pode ser livremente manipulada e a representação torna-se representação da representação.

Porque já se ultrapassaram as épocas em que a arte “*procurava por si só uma satisfação completa*”<sup>355</sup> e era fruição imediata, a arte exige, na sequência de uma progressiva tomada de consciência histórico-artística, uma ciência da arte que a reflecta e a pense. O que tem por consequência a perda da sua própria finalidade: “*expressar a verdade na forma do imediato sensível*”<sup>356</sup>. E neste enquadramento teórico e histórico, o significado de beleza dissolver-se-ia, pois haveria um desaparecimento da ideia e do ideal de belo.

A estética de Schopenhauer (1778-1860) não se enquadra num pensamento estético tipicamente romântico<sup>357</sup>, assumindo um carácter marcadamente místico. A arte pode ser vista como um meio de conversão e de atingir o Nirvana. Este filósofo tenta conciliar a teoria das Ideias de Platão com a teoria kantiana da razão pura, construindo a sua própria teoria sobre a essência da arte.

A arte é, para este pensador alemão, “*uma gnose e uma terapêutica e, por outro*

---

<sup>353</sup> Hegel cit. por Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 235. (t. m.)

<sup>354</sup> Sendo os outros dois, o da ‘arte simbólica’ e o da ‘arte clássica’.

<sup>355</sup> Hegel cit. por Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 36.

<sup>356</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 32.

<sup>357</sup> Se bem que nunca é demais realçar a multiplicidade e a polissemia de um pensamento romântico.

lado, *uma sagesa*<sup>358</sup> e uma libertação. Com algumas analogias com a catarse aristotélica, a arte tem poderes catárticos de exorcização da vontade.

Na sua concepção do mundo há dois conceitos fundamentais, o de vontade e o de representação. A vontade schopenhauriana é a vontade de viver, na essência, um impulso desventurado: é necessidade, aspiração, tendências, desejos insaciáveis, é o mundo do sofrimento.

Para Schopenhauer, não existe realidade em si, tudo é representação, e todas as representações são fruto de uma conexão entre a sensibilidade e o entendimento, entre o 'inato' e o construído. É o mundo interior, a experiência interior do indivíduo na sua globalidade de vontade e de corpo, que revela o ser.

O saber, o mais elevado dos valores, só pode ser alcançado pela intuição. E a esta recorre o sábio quando a explicação se torna insuficiente na compreensão do mundo. É pela contemplação estética formada pela Ideia e pela intuição, que o sábio penetra nas coisas. Nesta concepção, Schopenhauer aproxima-se assim do conceito de contemplação platónica das Ideias.

Só pelas ideias se pode aceder ao puro conhecimento, que não passa pelo tempo, pelo lugar, pelo sujeito cognoscente ou pelo indivíduo que é conhecido. Sujeito e objecto encerram uma única forma de representação.

A contemplação estética é o passo primordial libertador da dor, da vontade, desse desejo, em que o homem, até então dependente desse seu querer, se liberta da vontade de viver pela tranquila contemplação, esquecido de si próprio. Neste olhar desinteressado, as coisas apresentam-se na sua objectividade e o conhecimento emancipa-se da vontade. Estes são instantes efémeros, em que a atitude contemplativa permite momentaneamente arrancar o homem ao seu mundo de sofrimento. Só pelo cessar definitivo dos desejos e da vontade, se pode alcançar a verdadeira libertação e o conhecimento puro.

A arte veicula a essencialidade do conhecimento que se situa além da aparência estética das coisas, do superficial. Todas as artes, excepto a música porque está num nível posterior de objectivação da vontade, são a imagem das ideias.

---

<sup>358</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 313.

“Provocar o conhecimento [das ideias] (*conhecimento possível apenas com uma correspondente modificação no sujeito cognitivo*) mediante a representação de objectos individuais (*que são sempre as obras de arte*) é o objectivo de todas as artes”<sup>359</sup>.

Na sua teoria da percepção sensível, considera a vista e o ouvido, os sentidos superiores, aqueles que se ligam ao domínio da estética, que favorecem a intuição pura. A vista é um sentido activo, ao contrário do auditivo, porque não impede o trabalho do espírito, é o verdadeiro sentido intuitivo do entendimento porque “*causa a possibilidade objectiva do conhecimento intuitivo mais puro e mais perfeito*”<sup>360</sup>. As sensações servem para apreender objectivamente o mundo, não para causar impressões agradáveis ou desagradáveis; devem ser indiferentes à vontade.

O génio não assenta na razão, é uma atitude contemplativa; “*«é a força interior de uma alma artista» espiritual perante o universo*”<sup>361</sup>. A essência do génio está na contemplação, numa contemplação estética. “*O artista empresta-nos os seus olhos para vermos o mundo*”<sup>362</sup>, para se chegar ao conhecimento puro.

Através da condição de genialidade, o artista ultrapassa pela fantasia, as configurações das representações do mundo (dadas pelos conceitos), visando a objectividade do espírito<sup>363</sup>, a contemplação das ideias. O génio, num olhar desinteressado para as coisas, dirige a sua atenção apenas para aquela contemplação, perdendo a sua ligação à realidade e ao princípio da razão suficiente, este próprio do homem comum. “*Um poder extraordinário de imaginação é o correlativo e mesmo a condição do génio*”<sup>364</sup>.

Contudo, segundo este filósofo, todos os homens participam em certa medida da genialidade, porque todos conseguem perceber e fruir da obra de um génio. É através da

---

<sup>359</sup> Schopenhauer, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. cit. por Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 82-83.

<sup>360</sup> Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés. pp. 261.

<sup>361</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 319.

<sup>362</sup> Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés. pp. 255.

<sup>363</sup> Que contrapõe à subjectividade enquanto representação da vontade do sujeito.

<sup>364</sup> Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés. pp. 244.

técnica da arte, pela sua característica substancial de comunicabilidade, que todos participam da arte.

Assim, o dom do génio, qualidade inata, que faz com que seja possuidor de uma visão particular, permite conhecer e dar a conhecer, pela arte, o essencial das coisas; essencialidade que implica estar fora de qualquer relação<sup>365</sup> conceptual entre as coisas. A experiência estética dada pela arte, através da contemplação da ideia permite o atingir dessa essencialidade, ao invés “*da representação conceptual do mundo que serve apenas os interesses pragmáticos do nosso viver quotidiano*”<sup>366</sup>.

Schopenhauer faz um paralelismo entre as crianças e os génios relativamente às características de ingenuidade, de sensibilidade, de curiosidade de espírito; e elabora igualmente, um paralelo entre o génio e o louco, na questão do estabelecer relações entre factos: em ambos é inexistente, porque não importa a razão, o pensamento conceptual ou o relacionamento das coisas, mas a apreensão intuitiva e o reconhecimento das ideias eternas<sup>367</sup>.

A teoria estética de Schopenhauer, essencialmente mística, encerra em si algumas contradições, nomeadamente quando aborda o caso específico da música, arte que coloca à parte e destaca em termos do sistema artístico. Mas para o que aqui importa, salientamos um paradoxo que resulta das suas ideias. Se o génio criador é da ordem da acção, como é que pode a arte ser essencialmente uma atitude contemplativa? E se o desejo último do artista é uma vida de silêncio e de contemplação, como pode ele agir, criar?

Com Schopenhauer e Nietzsche (1844-1900) não é somente a obra de arte que fornece a experiência estética; todo o real é uma experiência estética, e a obra dissolve-

---

<sup>365</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 78; Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés. pp. 254-255.

<sup>366</sup> Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 368. (t. m.)

<sup>367</sup> Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés. pp. 248-253.

se nesse sentir, num “*fluxo irreprimível do carácter artístico*”<sup>368</sup>. E toda a experiência estética possui uma dimensão existencial. A arte “*é a grande criadora da possibilidade de viver, a grande sedutora para a vida, o grande estímulo para viver...*”<sup>369</sup>. Ao contrário de Schopenhauer que coloca como função da arte a negação da vontade de viver, Nietzsche outorga-lhe a função de afirmação da vida; enquanto o primeiro lhe atribui um sentido apaziguador, sedativo da vida dolorosa, Nietzsche faculta-lhe um poder intensificador da existência, de reforço do sentimento existencial.

Influências shopenaurianas na juventude de Nietzsche levam-no a recusar que o verdadeiro conhecimento provenha da ciência, para mais tarde afirmar que todo o conhecimento é uma ilusão perigosa porque está impregnado pela moral com consequências éticas melindrosas.

A estética de Nietzsche, na esteira do romantismo, percorre toda a sua obra, alcançando uma dimensão metafísica e ontológica essencial. O mundo e a existência não são mais do que fenómenos estéticos. E esta perspectiva mantém-se naquilo que se convencionou dividir nos três períodos da sua obra filosófica: o da juventude, época mais romântica quando escreve *A Origem ou o Nascimento da Tragédia*, o período mais positivista e o último período de maturidade em que recupera o valor da arte.

Nesta obra juvenil, Nietzsche, a partir da filosofia pré-socrática-platónica, tenta estabelecer o modelo de uma verdadeira cultura. Pela criação artística e pela contemplação estética, o homem pode superar o pessimismo, sendo que a arte é a tarefa mais importante da existência. A existência é conduzida pela capacidade criativa, e é pela criação que se constrói, que se cria o próprio ser, a própria essencialidade do ser. Arte e vida confundem-se: “*Viver é inventar*”<sup>370</sup>.

A arte é a síntese de dois instintos: o instinto imagético e metafórico, próprio do sonho, e o instinto verbal e de abstracção, aquele que verdadeiramente subsiste pelo pragmatismo da existência. Recorrendo à mitologia, Nietzsche estabelece uma dicotomia entre Apolo e Dionísio; considera que estes constituem “*pulsões do espírito*”

<sup>368</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 74.

<sup>369</sup> Nietzsche cit. por Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 96.

<sup>370</sup> Nietzsche cit. por Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 325.

*humano*<sup>371</sup>, estes deuses do Olimpo são substanciados em duas atitudes, uma contemplativa, outra de exaltação. O apolíneo e o dionisíaco são pólos complementares da criação artística. O artista apolíneo almeja a individualidade, a aparência, a ilusão, a racionalidade, ao passo que o criador dionisíaco prefere a dissolução da individualidade, o excesso, a irracionalidade, a expressividade sentimental. O espírito dionisíaco faz desaparecer o individualismo, criando laços entre o universo, a natureza e o homem; o espírito apolíneo é o espírito da luz, da imaginação, da serena contemplação e sabedoria.

A arte e a criação permitem a libertação da individuação – causa primeira do mal –, e o retorno à unidade. A arte, e em particular a tragédia, deve conciliar estes dois pólos, “*pela representação imagética da sabedoria dionisíaca, por métodos artísticos apolíneos*”<sup>372</sup>. A ilusão apolínea ou o sonho e a ilusão dionisíaca ou embriaguês são sempre aparências; a primeira exprime-se no belo, a segunda no sublime, uma nas artes plásticas e na poesia épica, a outra na música. É sob este equilíbrio lúdico que se constrói a arte, paradigma da dualidade entre apolíneo e dionisíaco.

Concebeu a arte como um jogo, como se a vida se organizasse por imagens, e com uma coerência de imagens, em que a existência do real é posta em causa por ser uma ilusão; só a própria arte é que tem consciência da sua própria condição ilusória, por lhe ser inerente; toda a outra realidade é ilusão, é ilusão de ilusões. E pelo sortilégio, pela ilusão da arte pode-se encontrar a salvação, por ela acarretar o amor pela vida.

É na sua fase positivista que a arte assume um papel de menor relevo, pois Nietzsche critica e vê os artistas como adutores do poder, servos da filosofia, da moral e da religião; espelho da decadência da civilização.

No seu último estágio e numa tese de optimismo em que os valores exaltados são os da vida, este autor, em *Assim falava Zaratustra*, preconizou o homem novo como aquele que se supera pelo seu espírito livre, sendo que considera os filósofos, artistas e santos como prenúncios do que pode vir a ser o super-homem. “*A missão da arte é criar*

---

<sup>371</sup> Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa. pp. 89.

<sup>372</sup> Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia; Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio d'Água. pp. 155.

*a humanidade futura*<sup>373</sup>, pelo poder criador do génio. O artista é o embrionário de uma humanidade maior.

Retomando uma visão dual, estabelece neste último ciclo, uma dicotomia entre arte clássica e romântica, com as consequentes perspectivas relativamente à criação e aos artistas. Descreve o romântico como “*um artista que converte em força criadora o seu descontentamento sobre si mesmo, que olha as aparências*”<sup>374</sup> e que se vê como objecto no mundo, produzindo aquilo que é designado por arte subjectiva. A este movimento decadente que é o romantismo, Nietzsche contrapõe a arte apoteótica, a arte trágica que não é informada pela resignação, pelo sentimentalismo, nem pelo vago ou incerto próprio do romântico; esta arte é objectiva, tem a capacidade de alcançar horizontes longínquos, consegue abarcar e justificar o terrível, o inexplicável. À passividade do artista romântico contrapõe a actividade e a auto-afirmação do artista clássico.

A arte e a criação são a expressão maior da ‘vontade de poder’, da afirmação da vida e do sentido da terra, e não um entretenimento paliativo ou narcótico, não é evasão nem consequência de uma atitude resignada ou passiva.

É pela arte, pelo seu jogo desinteressado relativamente a valores filosóficos morais que se abrem portas a uma “*múltipla perspectiva de um mundo vivido como puro jogo de intensidade* [podendo constituir-se uma outra civilização não decadente; a arte descobre] *até ao infinito o campo dos possíveis, logo o Desejo, [dando] um novo incitamento à criação*”<sup>375</sup>, a toda a arte moderna.

Assim, nesta última fase, Nietzsche conceptualiza a criação estética e a arte, imagem de eternidade e de vontade de devir, como espelhando a ordem do mundo, encarnando simbolicamente o eterno retorno do cosmos. À semelhança da estética romântica, também esta é tratada essencialmente sob a perspectiva do génio criador. A arte é fundamentalmente um acto criador.

E embora não possa ser considerado absolutamente romântico, o espírito subjacente

---

<sup>373</sup> Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa. pp. 328.

<sup>374</sup> Nietzsche cit. por Castillo, D. e Martínez, F. J. in Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. pp. 365. (t.m.)

<sup>375</sup> Huisman, D. (2000). *A Estética*. Lisboa: Edições 70. pp. 52.

a este período de Nietzsche, é-o, pela diversidade, pelo prenúncio de todos os possíveis artísticos, pela revolução cultural implícita, pelo quebrar definitivo de uma representação de um real que afinal pode ser apenas considerado pura ilusão, puro subjectivismo.

O entendimento romântico situou-se pois, numa consciência de modernidade em que reinava a cisão entre o espírito e a natureza, e daí o florescimento das estéticas positivistas, mas simultaneamente o incremento das estéticas idealistas, das estéticas críticas e das estéticas ‘libertárias’<sup>376</sup>.

---

<sup>376</sup> Huisman, D. (2000). *A Estética*. Lisboa: Edições 70. cap. III.

### 3. A criação artística numa perspectiva psicológica

*“Sendo a arte uma coisa da mente,  
segue-se que qualquer  
estudo científico da arte é psicologia.  
Pode ser outras coisas também,  
mas será sempre psicologia”.*  
Friedlander<sup>377</sup>

#### 3. 1. Introdução

Desde os primórdios da Psicologia como ciência que a Arte se tem constituído como um dos campos de interesse daquela disciplina, quase sempre no âmbito das suas próprias preocupações, objectos e funcionalidades: primeiro numa perspectiva caracterial e de personalidade, em seguida tomando como centro o inconsciente, depois numa perspectiva de reacções a estímulos (objecto/estímulo - resposta) ou ainda das condutas observáveis / medíveis, e actualmente, dando ênfase às representações mentais e cognitivas.

Por outro lado, a relação entre a psicologia e a arte tem estado demasiado vinculada a uma dimensão terapêutica ou a uma interpretação da problemática desenvolvimentista do indivíduo, ou mais recentemente a questões ligadas com a educação escolar ou pedagogia artística. Mas o âmbito da psicologia da arte pode ser mais alargado: analisar o processo artístico para determinar o papel que desempenham as funções psíquicas não apenas no momento da criação artística, mas também na contemplação, na interpretação e na crítica, ou seja, em toda a vivência artística no plano individual e social.

Apesar das diferenças aparentes entre estes dois campos de conhecimento, a arte e a psicologia cruzam-se num ponto fundamental – e a frase que encabeça este capítulo sintetiza de um modo pleno uma certa atitude face à arte e à psicologia - : a exploração

---

<sup>377</sup> Cit. por Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp 3.

das formas como o indivíduo e o grupo se representam a si próprios, aos outros, à realidade. E é sob este pressuposto que pretendemos pensar e reflectir sobre as mudanças conceptuais, epistemológicas, metodológicas, entre estas duas disciplinas, numa necessidade não só de recolha, de sistematização e de revisão crítica, mas sobretudo para o estabelecimento de um patamar a partir do qual se poderá desenvolver uma psicologia da arte, e em particular da criação artística.

A arte pode ser considerada um mediador cultural, porque apesar de ser uma experiência pessoal do artista e dos diferentes públicos, está vinculada a determinadas representações artísticas e culturais. O artista filtra e reflecte estas representações através das suas próprias experiências e intenções, construindo imagens e narrativas que constituem elas mesmas construções e representações individuais e sociais.

A psicologia encarada como ciência que estuda os comportamentos dos seres humanos, incorreu frequentemente, por razões metodológicas, de simplificação ou de eficácia, num isolamento ou fragmentação do indivíduo relativamente aos fenómenos socio-culturais envolventes, ou mesmo das próprias funções e processos da pessoa (percepção, aprendizagem, motivação, emoção, pensamento, etc.).

Desde os anos setenta do século XX, a psicologia começa a ser perspectivada não tanto como *ciência do comportamento*, mas sobretudo como *ciência da mente*, numa aproximação aos modelos computacionais e informacionais, o que acarretou mudanças significativas quer nos métodos, quer nos objectos, quer nos processos de estudo.

Simultaneamente, começa-se a dar relevo ao papel dos significados na construção da mente, ou seja, o sujeito cognoscente não interage no vazio, pertence sim a um contexto com o qual se relaciona; é deste processo dialéctico sujeito - objecto, em que o indivíduo participa activamente, que surge ou se constrói o conhecimento e a compreensão da realidade.

O mundo, enquanto realidade cultural, ajuda a dotar de significação a própria noção de mente, interferindo por sua vez, com a sua própria representação; porque a mente não é mero espelho ou reflexo da realidade 'visível', do 'ocorrido', ela cria, constrói realidades formais e abstractas (de que falou Piaget).

Segundo Hernández, a arte só pode ser abordada por duas vias: através das diferentes disciplinas que a tomam como tema-objecto, e através dos próprios artistas que traduzem na sua conceptualização, nas suas narrativas, nas suas obras, as influências recebidas e reconhecidas; e nesta "um componente fundamental são as formas de abordar e representar os diferentes problemas em que os artistas fundamentam as suas decisões no momento de construir, mediante imagens, representações culturais"<sup>378</sup>.

A psicologia logra constituir-se como disciplina científica no século XIX, e através do estudo dos seus objectos de conhecimento, pretende constituir-se em teoria(s) que represente(m) realidades individuais e sociais mutáveis.

A arte, apesar de ter um saber artístico, de se constituir com um 'saber', não pretende ser uma disciplina científica nem teoria, porque trabalha com fenómenos, aparece como um 'fenómeno' através da produção de objectos com significado (estético ou artístico) cultural; configura-se como uma experiência individual culturalizada que ao ser sistematizada e estudada ganha o estatuto de campo de conhecimentos.

Assim como na arte, consoante a disciplina que mediática ou historicamente a tem abordado, nos é oferecida uma certa representação da sua realidade, também na Psicologia, cada uma das 'psicologias' (associativista, psicanalítica, gestaltista, comportamentalista, socio-construtivistas, cognitivista...) nos tem dado uma determinada perspectiva sobre as experiências humanas, individuais ou sociais.

São duas 'concepções do saber' que ao longo de mais de um século (para nos cingirmos apenas às suas formulações mais 'estruturadas'), e na sua reciprocidade, têm andado mais próximas do que aparentemente os estudos indicam. Embora independentes, constituíram-se como meios de construção de compreensão sobre o indivíduo e das suas relações com o mundo. São como que dois olhares reflexivos, construtivos, representativos da condição humana.

São formas de construção de mundos, em que o indivíduo não é mero produto da sua experiência pessoal e dos objectos que conhece, funcionando por meio de produção de

---

<sup>378</sup> Hernández, F. in Bargado, A. L., Hernández, F., & Barragán, J. M. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle. pp. 57. (t. m.)

significados visuais, sonoros, estéticos (no caso da arte), ou mediante interpretações, atribuições, representações de processos e funções psicológicas (no caso da psicologia), construindo a sua consciência individual e social.

A psicologia moderna enquanto disciplina científica nasceu no século XIX e, por isso mesmo na sua relação com a arte, ficou imbuída de traços românticos, fazendo-a privilegiar as diferenças individuais e considerar o artista com ser peculiar, especial, dotado de um 'génio' mítico e heróico, como um demiurgo inacessível. Estas afirmações sobre os artistas têm sido 'corroboradas' pelas construções fabulatórias das suas biografias em que são revelados como possuidores de idiossincrasias a nível de personalidade, profissional, de estilo de vida ou da imagem que dão de si próprios.

Desde então o interesse pela arte por parte das diversas 'psicologias' tem sido manifesta, embora não muito evidente.

A psicanálise de Freud explorou hipóteses de reconstituição de traços de personalidade e de mecanismos funcionais (por exemplo, a sublimação) de alguns artistas (como Leonardo da Vinci) a partir de indícios da sua vida e obra, apoiando-se numa interpretação da identidade simbólica do artista.

Os psicólogos da gestalt procuraram estabelecer leis e princípios acerca da organização dos estímulos quanto às suas qualidades formais (parciais ou totais); é sob esta perspectiva e aos estudos perceptivos correlacionados que normalmente se aborda uma 'psicologia da arte'.

A psicologia de orientação associativista ou comportamental estudaram a relação entre respostas observáveis de quem contempla as obras de arte e as características (formais e temáticas) dos estímulos (obras artísticas).

Os psicólogos de orientação cognitiva e evolutiva consideram que a cognição é uma actividade mental que produz ideias, representações, objectos, logo, conhecimento, que se vai adquirindo progressiva e construtivamente. E a arte como sistema de utilização e transformação de símbolos, à semelhança da linguagem verbal, da lógica ou da matemática, tem interessado a estes psicólogos nos seus estudos sobre as capacidades de simbolização, o desenvolvimento das capacidades cognitivas envolvidas e a aquisição de conhecimentos.

### 3. 2. As origens das teorias psicológicas da criação artística

Unindo-se à fisiologia, a psicologia vai-se desligando progressivamente da filosofia, constituindo-se em disciplina autónoma. Tanto mais que no fim do século XIX havia duas correntes em disputa: uma, na linha de Locke e dos empiristas que desejavam descobrir as leis das associações das ideias simples que provinham das sensações e que originavam as ideias complexas (o complexo procedia do simples), e outra, sob influência kantiana que considerava que as ideias tinham origem na mente humana e que estas não se podiam decompor, logo o que importava era saber como é que a nossa consciência acedia às ideias.

Estas duas posições vão marcar os dois caminhos divergentes no entendimento da psicologia: um predominantemente associativista / sensitivo / comportamental, e outro essencialmente introspectiva / mental / cognitivo; um que considera a psicologia como ciência natural cujo objecto de estudo são os processos reflexos e sensoriais básicos ou elementares, o outro que considerando-a uma ciência mental, estuda as características e funções que decorrem dos processos psicológicos superiores (memória, motivação, percepção, etc.). Em suma, uma numa linha positivista e outra numa perspectiva subjectivista.

A estética psicológica, a qual esteve intimamente ligada aos primórdios da psicologia psicofísica, derivou para uma estética experimental, que depois foi alargada aos campos da psicofisiologia da sensibilidade e da psicologia sensorial e perceptiva.

A *psicologia experimental* pretendeu que o seu objectivo era compreender o ser humano numa forma descritiva e analítica, usando para tal uma metodologia que seguia métodos das ciências físicas e naturais: observação, análise, experimentação e compreensão do fenómeno. Era a época de pleno positivismo em que tudo deveria ser medido, objectivado. Esta psicofisiologia clássica, influenciada pelas ideias cartesianas

sobre a relação corpo-mente<sup>379</sup>, rompe com a tradição aristotélica que entende que não haver inseparabilidade entre estas entidades.

Charles Darwin (1809-1882), fundador da moderna doutrina genética evolucionista com a sua obra *A Origem das Espécies* (1859), veio impulsionar através da sua metodologia, a observação, o estudo quantitativo e a investigação experimental acerca do comportamento animal e humano<sup>380</sup>. Por essa mesma altura, Gustav Theodor Fechner (1801-1887), um dos pioneiros da psicologia experimental, procurou estabelecer princípios entre o funcionamento físico e os fenómenos mentais que explicita em *Elementos de Psicofísica*<sup>381</sup> (1860). Interessando-se particularmente pelas percepções e sensações, elaborou uma das suas leis fundamentais mais famosas, em conjunto com Weber (1795-1888), expressa numa equação matemática: a intensidade das sensações aumenta em progressão aritmética em função da intensidade dos estímulos quando aquela cresce em progressão geométrica, ou seja, as sensações são proporcionais ao logaritmo dos estímulos que as geram ( $S = k \log E$ ). Este é um modelo exemplar da metodologia de investigação deste autor positivista.

Dedicou-se também às questões da arte, na sua obra *Estética Experimental* (1876), formulando leis, constantes e princípios da experiência artística e usando conceitos como os de 'limiar estético', 'prazer estético'. Segundo Fechner, em qualquer experiência e, especialmente na experiência estética, os signos externos (imagens, palavras, sons) são reconhecidos porque, e só quando, os dotamos de recordações e impressões pessoais.

---

<sup>379</sup> Para Descartes, existem duas substâncias distintas (*res cogitans* e *res extensa*), ou seja, corpo e alma (mente), unidas pela glândula pineal. Esta poderá encarada como uma posição fundamentalmente dualista, embora segundo algumas interpretações, Descartes forneça um substrato biológico à mente e conseqüentemente à consciência.

<sup>380</sup> É com base na sua teoria que se desenvolveram as teorias evolucionistas da arte e da criatividade. (Feist, G. J. (2004). The evolved fluid specificity of human creative talent. In Sternberg, R.J., Grigorenko, E.L. & J.L. Singer (Eds.). *Creativity: From potential to realization*. Washington, DC: American Psychological Association. pp. 57-82).

<sup>381</sup> Sendo a Psicofísica, para Fechner, a ciência das relações constantes entre os estímulos e as sensações.

Wilhelm Wundt (1832-1920), em 1879, cria o primeiro Laboratório Experimental de Psicologia, na Universidade de Leipzig, na Alemanha. Utilizando o método introspectivo, parte do pressuposto que na base de todos os fenómenos psíquicos existe sempre um substrato orgânico, de um movimento que vai do mental para o orgânico e vice-versa. Acreditava que a linguagem, os mitos, a estética, a religião, a ética são reflexos de processos mentais superiores, mas que estes processos não podiam ser controlados nem manipulados, apenas estudados experimentalmente por meio de registos literários ou históricos e pela observação naturalista. Sendo assim, o estudo da psicologia fazia-se a partir de certos fenómenos, ou de certos aspectos da vida psíquica tais como a percepção, a memória, a atenção, a associação de ideias, etc. Estudou o substrato corporal da vida mental, o cérebro e o sistema nervosos, depois as sensações e os processos conscientes, ou seja, a experiência imediata do homem face ao mundo. Através de métodos empíricos como a auto-observação experimental ou introspecção, conclui que na base da vida mental estão as sensações e os sentimentos.

Considerou a mente como uma força criativa, dinâmica, volitiva, que só pode ser entendida, não por uma análise dos seus elementos ou estruturas estáticas, mas pela a sua própria actividade estrutural. Sobre as questões estéticas, elaborou uma série de investigações acerca da natureza e do fenómeno do ritmo, ligando-o às sensações, à consciência, à memória, aos afectos e à imaginação. Sobre do conceito de talento, define Wundt: “*é uma inclinação, no homem, capaz de imprimir uma direcção especial aos seus dotes de fantasia e de intelecto*”<sup>382</sup>.

Theodor Lipps (1851-1914) considerou a estética como um ramo da psicologia, porque a experiência e o valor estéticos existem em função do sujeito. Esta é uma estética essencialmente subjectiva e descritiva, que parte do comportamento do sujeito contemplador e não do objecto estético. O conceito de ‘empatia estética’ explicitado por este autor no livro *Psychologie des Schönen und der Kunst*, que deriva de um princípio mais geral de empatia do indivíduo com o mundo, refere-se à relação subjectiva da pessoa com o objecto; este só existe na medida em que pertencer de algum modo a um

---

<sup>382</sup> <http://members.tripod.com/folhetim/literaturatermo.html>.

acto ou actividade do sujeito ou, se constituir algum referente para o próprio indivíduo. Neste conceito está implícita uma relação afectiva que a obra de arte estabelece entre o criador e o contemplador, há como que uma transferência ou ‘projecção sentimental’<sup>383</sup>. Lipps distingue a empatia positiva da negativa com base na resposta da pessoa ao estímulo (artístico), mas sempre considerando a actividade, simbólica, do sujeito face ao objecto. O seu propósito é a fundamentação da estética, até então disciplina filosófica, nos princípios positivistas da psicologia.

Como Lipps, também J. Volkelt (1848-1930), Meumann (1862-1915) ou E. Ullrich (1883-1956) foram representantes do que se considera uma estética psicológica baseada no conceito/teoria de *Einfühlung* (simpatia), com génese no pensamento de Kant e Schopenhauer.

Enquanto a psicologia na 2ª metade do século XIX tenta tornar-se uma ciência racionalista, de cariz associativista e experimental, surgem outras reflexões sobre a arte, de pendor sociológico. Uma crescente vinculação da arte à vida quotidiana e urbana (exemplo disso são as preocupações de Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna*); a revolução industrial e as novas relações sociais tornam-se objecto da filosofia, da história, da economia, gerando tentativas de autonomização de uma disciplina nova, a sociologia; há uma nova consciência artística individual e colectiva que começa a trespassar na relação entre artistas e a sociedade em geral (público, encomendadores ou mecenas, difusão artística, mercado da arte); este contexto produz contudo, mais resultado em estudos sociológicos do que nos psicológicos, mais voltados para o individual ou grupal restrito.

Surge então uma nova disciplina, a sociologia da arte que, como a matéria que lhe deu origem - a sociologia -, pretende estudar o desenvolvimento das sociedades, os factores da vida social: etnias, costumes e tradições, religião, economia, sistema de governo, etc., e a influência que o homem recebe do meio envolvente, mas neste caso, numa relação privilegiada com o fenómeno artístico. Os seus estudos centram-se, deste modo, na observação do artista para determinar a influência que recebeu do ambiente

---

<sup>383</sup> Este conceito irá influenciar e participar da ‘teoria’ freudiana sobre a arte.

em que se desenvolveu, e na análise das interferências do próprio artista e da sua obra com épocas anteriores, coevas e ulteriores, numa dada sociedade. Além disso, trata de estabelecer as influências e as funções que a arte desempenha na vida humana.

Disto são exemplos, as reflexões histórico-sociológicas sobre a estética e os estudos de cariz científico de Hyppolite Taine (1828-1893), Jean-Marie Guyau (1854-1888), ou de certa forma, de Tolstoi (1828-1910).

Neste final de século, nos primórdios da psicologia moderna, há a referir dois outros importantes autores. Um deles é William Dilthey (1833-1911) que usando um método histórico-psicológico, apresenta uma concepção do mundo que se baseia naquilo que designa por 'ciências do espírito' – ou ciências humanas<sup>384</sup> -. É, no fundo, uma Psicologia da compreensão, resultado do entendimento de uma relação anímica entre sujeito sensível e meio. Mais do que uma (tentativa ou método de) explicação, pretende ser uma hermenêutica. Ou seja, um processo de desvendar o significado de alguma coisa que não está obviamente clara num texto, ampliado neste caso, para a esfera da expressão simbólica humana.

Partiu de alguns pressupostos básicos, sendo os fundamentais os seguintes: os processos sociais, culturais e humanos são historicamente determinados; a experiência é o alicerce básico da vida, fundamento da compreensão e da empatia; os seres humanos são essencialmente expressivos em relação ao mundo exterior; a unidade vital psicofísica (totalidade) é o sujeito das ciências socio-históricas; a compreensão é o método primordial usado por estas ciências na apreensão da realidade.

Esta metodologia, o estudo das ciências humanas, envolve a interacção entre a experiência pessoal, o entendimento reflexivo da experiência e a expressão do espírito no gesto, nas palavras e na arte, o que implica que só através do querer, do sentir, do imaginar, do agir, em suma, do compreender o outro, se pode interpretar e empatizar com esse mesmo outro. A compreensão pressupõe uma dupla aproximação à consciência e à consciência histórica, numa reflexão bidireccional, do interior para o

---

<sup>384</sup> Esta designação, criada por Dilthey, surgiu como necessidade de as diferenciar das Ciências Biológicas.

exterior e vice-versa.

Compreender, para este autor, não é descobrir uma lei geral a partir de uma série incompleta de casos, mas uma estrutura, um sistema ordenador que reúna os casos, como partes de um todo. Os métodos explicativos podem ser necessários e úteis para apreender as leis da natureza, mas só os métodos descritivos – compreensivos – podem levar à compreensão nas ciências humanas e culturais<sup>385</sup>.

É da reflexão que se faz sobre a própria experiência de vida que nasce essa experiência; é nisto que consiste a diferença inter-individual. É na experiência que se alicerça, se constrói a realidade do ‘Si mesmo’, dos outros, dos objectos externos e das relações entre eles – estes são os “*factores da consciência empírica*”<sup>386</sup>. Nessa experiência têm papel fulcral os afectos e os impulsos de vida, pois suscitam no indivíduo uma consciência de si e de um ideal de vida que podem ser materializados na arte.

As formas de arte são, em conjunto com a filosofia e a religião, expressão de uma concepção de vida e do mundo. A arte é a objectivação (transformação em símbolo) de uma multiplicidade sensível que, a partir de sua relação com o mundo, se constitui como sujeito. A criação nunca surge do nada, mas sempre de um ‘ser-aí’ (*dasein*) histórico<sup>387</sup>. É a arte que garante a ampliação do horizonte histórico da humanidade, perpetuando-se como símbolos, permitindo a ideia de progresso, que não é mais do que ampliação do horizonte histórico, cuja filosofia se funda numa vasta conexão humana, que tem por fim não a constituição de uma metafísica, mas o próprio Homem. A arte intensifica a experiência de vida dos homens. Porque através da experiência vivida, ou melhor revivida, consegue-se ultrapassar o efémero, o esquecimento e, em última instância, a morte, conferindo um sentido, um significado à vida<sup>388</sup>. E isto é mais verdadeiro nos poetas, nos artistas, nos historiadores e nos filósofos, porque procedem à reelaboração (através da fantasia, no caso dos primeiros) das relações dinâmicas numa

---

<sup>385</sup> Dilthey, W. (2002). *Psicologia e Compreensão*. Lisboa: Edições 70.

<sup>386</sup> Dilthey, W. (1992). *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70. pp. 113.

<sup>387</sup> Como mais tarde afirmou Heidegger.

<sup>388</sup> Dilthey, W. (s. d.). *A essência da filosofia*. Lisboa: Presença. pp. 109-121.

continuidade que aprofunda a dimensão do viver.

As obras de arte transportam em si mesmas uma visão de vida e do mundo, à semelhança da religião, do culto e da magia – foi o que, segundo Dilthey, ocorreu com maior evidência, nos povos primitivos, mas também até ao renascimento, com a influência da igreja católica. Arte e religiosidade têm sido, deste modo, inseparáveis, pois a arte é antes de tudo, e como de certa forma também afirmavam os românticos, símbolo deste sentir religioso como se denota no estudo das civilizações transactas.

“O significado da obra de arte reside em algo de singular, dados nos sentidos, é arrancado ao nexo do ser-produzido e do produzir e elevado à expressão ideal das referências vitais”<sup>389</sup>. A partir das cores, das formas, dos sons e ritmos apreendidos pelos sentidos, o homem atribui particular significado à produção (da coisa e de si mesmo), que não é mais do que uma forma de apreensão material através da (re)construção de referências vitais, reelaborando e conseqüentemente expressando a sua relação essencial com o mundo.

Para Dilthey, não se pode estabelecer uma relação linear entre aquilo que é criado – a obra –, e o artista, contudo pode haver uma ligação forte entre a vida do artista e a sua “forma interna da produção artística”<sup>390</sup>; este modo criativo dado pelo impulso interno reforçará, por sua vez, a mundividência e o pensamento do artista.

É através dos símbolos que a realidade transparece na imaginação, sendo que este conceito é considerado uma faculdade “copulativa ou conexiva [com o mundo, em que é] simultaneamente impressão afectiva, determinação axiológica e objecto-fim”<sup>391</sup>. É pela fantasia, pela imaginação que o indivíduo abre as suas possibilidades vitais, rompendo com o destino e com o determinismo. Num jogo relacional entre a imaginação e o experimentado, o homem tem a capacidade de promover a sua “consciência poética do significado da vida”<sup>392</sup> acedendo deste modo ao enigma vital.

---

<sup>389</sup> Dilthey, W. (1992). *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70. pp. 127-128.

<sup>390</sup> *idem*, pp. 128.

<sup>391</sup> Mourão, A. in Dilthey, W. (1992). *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70. pp. 10.

<sup>392</sup> Dilthey, W. (1992). *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70. pp. 129.

A arte, e a poesia em concreto, possibilitam formas de ver ilimitadas, novas formas de construção pelas narrativas que implicam, por valorizarem e configurarem criativamente a vida. E o contrário também se verifica; retroactivamente a vida também abre à arte novos horizontes. Dilthey identifica “*a experiência estética com a narração participante que reconstrói o passado com base em ligações estruturais ignoradas por aqueles que o viveram, (...) transform[ando] a pesquisa sobre o fim da vida num trabalho infinito de reelaboração emotiva e de repensamento daquilo que ocorreu*”<sup>393</sup>. E os seres criados no ‘mundo sensível’ da fantasia são objectivações (símbolos) que expressam a vitalidade de seus criadores. Inspirando-se no pensamento de Schopenhauer, também este pensador acredita que através de uma atitude contemplativa, intuitiva, estética ou artística se pode amplificar o ‘sentimento vital’, ao experienciar de um modo consciente a complexidade e a alegria de vida.

Quando se fala de psicologia da arte, é quase imprescindível para o senso comum falar de psicanálise e de Freud (1856-1939), talvez porque este redigiu alguns escritos sobre artistas e obras, ou porque se reduz erradamente a psicologia ao estudo do inconsciente, mas essencialmente porque é inegavelmente um marco na história da psicologia e do estudo do ser humano.

Paradoxalmente, Freud foi muito prudente ao abordar o fenómeno artístico e estético, e a própria psicanálise não se outorgou, muitas vezes, uma dimensão discursiva coerente sobre os artistas e as obras de arte. Além do mais, é de questionar o uso dos objectos artísticos pela psicanálise; considerá-los entidades estáveis e fechadas nas suas interpretações, mas ao mesmo tempo sintoma do funcionamento psíquico do sujeito-artista, limitaria a própria compreensão do sujeito e o entendimento de uma obra como passível de diversificadas leituras consoante o receptor.

A psicanálise surge em certa medida como contraponto ao exacerbar do positivismo. É uma “*teoria biológica de significação*”<sup>394</sup>, usando essencialmente uma ‘metodologia’ de interpretação simbólica, uma hermenêutica que parte da biografia (auto e/ou hetero-)

---

<sup>393</sup> Perniola, M. (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Estampa. pp. 19.

<sup>394</sup> Rycroft, C. cit. por Fuller, P. (1983). *Arte e Psicanálise*. Lisboa: D. Quixote. pp 28.

construída/distorcida por influências internas, para a decifração de complexos simbólicos.

Os psicanalistas têm prolongado o mesmo mito desencadeado pelo romantismo: a obra de arte não tem sentido senão como reflexo da vida e das intenções do autor. Obra e artista são assim pretexto e fundamento para um discurso interpretativo - quase que literário - que pertence à "*mesma ordem do que analisa, o mundo da arte*"<sup>395</sup>.

Freud, desde os escritos inaugurais da psicanálise, utilizou produções artísticas, principalmente imagens literárias, para dar corpo e forma às suas criações; no entanto, apesar de reconhecer várias vezes a sua falta de conhecimentos artísticos, e mantendo uma posição de ambiguidade, abordou o fenómeno artístico, enquadrando-o numa perspectiva cultural mais globalizante, segundo uma visão psicológica, ilustrando a sua concepção das problemáticas inconscientes, como a sublimação ou a catarse, ou como estudo de certo tipo de personalidade 'genial' ou 'melancólica'.

Para este médico, as razões conscientes da conduta humana raramente coincidem com as suas verdadeiras causas, logo nem sempre a expressão dos desejos inibidos que derivam das pulsões, é clara e inequívoca - como acontece nos sonhos, que por sua vez têm paralelismos com a criação artística; ao contrário, existem mecanismos psicológicos, como a condensação<sup>396</sup>, o deslocamento<sup>397</sup>, o simbolismo<sup>398</sup>, a dramatização<sup>399</sup> e o processo de elaboração secundária<sup>400</sup>, que seriam responsáveis pelo

---

<sup>395</sup> Azúa, 1995 cit. por Hernández, F. in Bargado, A. L., Hernández, F., & Barragán, J. M. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle.

<sup>396</sup> Por condensação entende-se o processo segundo o qual um conteúdo manifesto apresenta mais de um conteúdo latente de forma simplificada.

<sup>397</sup> Deslocamento define-se como o processo através do qual a carga afectiva se distingue do seu objecto normal para fixar-se num objecto acessório.

<sup>398</sup> A simbolização é um mecanismo análogo ao do deslocamento mas neste caso é essencialmente um mecanismo colectivo, já não individual, em que a relação do significado com o sinal é universal, e não estritamente pessoal como na dramatização. Além disso, o símbolo é marcadamente concreto, há a formação de uma imagem a partir de outra sem passar por uma conceptualização.

<sup>399</sup> A dramatização consiste no processo através do qual os conteúdos conceptuais são substituídos por imagens visuais, ou seja, parte sempre do abstracto para o concreto.

mascarar simbólico dos impulsos recalçados. Era pela sublimação – um dos quatro movimentos de defesa do ego<sup>401</sup> - que perante a crueldade dos instintos e desejos objectais, o indivíduo conseguia ultrapassar as neuroses sociais e a repressão dos instintos pela civilização, quer através da arte, quer pelas religiões ou mesmo pela actividade científica. A arte possibilita assim a satisfação dos impulsos no homem pelo uso da fantasia.

Nos poucos estudos que fez sobre artistas, descreveu em termos gerais, as suas personalidades como introvertidas, próximas da neurose, oprimidos por “*fortes necessidades demasiado instintivas*”<sup>402</sup>; contudo, reconheceu aos escritores criativos um poder de conhecimento superior aos dos filósofos.

O que lhe interessou, ao abordar as questões estéticas, foi fundamentalmente o significado das obras, dos temas, para, a partir destes, inferir características de personalidade do artista, reconhecendo motivações pessoais e os conteúdos da vida psíquica. Por exemplo, no seu escrito sobre *Leonardo de Vinci*, procurou clarificar, interpretando psicanaliticamente, traços característicos deste artista, os seus conflitos e desejos insatisfeitos, com base nos seus dados biográficos, e nas suas obras plástica e escrita. Em suma, o objectivo aparente é constituir uma psicobiografia, que teria como intuito a compreensão da obra de arte como sintoma da vida do artista

O prazer estético que uma forma artística proporcionava era somente, segundo o fundador da psicanálise, uma astúcia ou ‘prazer preliminar’ que abria caminho ao espectador para o real significado – conteúdo simbólico e manifesto – da obra de arte. O representado é vivenciado pelo receptor como uma substituição que não equivale a uma satisfação directa das pulsões, daí o “*ligeiro adormecimento – narcose - a que nos submerge a arte*”<sup>403</sup>.

---

<sup>400</sup> Refere-se a um processo pelo qual, à medida que se aproxima a vigília, a produção onírica é reorganizada por uma lógica racional.

<sup>401</sup> Sendo os outros a identificação, projecção e introjecção.

<sup>402</sup> Freud, S. cit. por Fuller, P. (1983). *Arte e Psicanálise*. Lisboa: D. Quixote. pp. 45.

<sup>403</sup> Freud, S. (1930). *O Mal-estar na civilização*. cit por Schuster, M., & Beisl, H. (1982). *Psicología del Arte*. Barcelona: Blume. pp. 65. (t. m.)

No que respeita ao processo criativo, a energia pulsional do criador é canalizada através do mecanismo de sublimação, fazendo com que, ao mudar o objecto, e embora se mantenha a pulsão, a sua satisfação seja dirigida para uma forma socialmente aceitável, a criação artística. A produção artística não foi vista por Freud como um processo consciente, mas pré-consciente ou inconsciente, e embora o resultado dessa produção surja na consciência, não é possível a reconstituição do processo que lhe deu origem. A criação artística, à semelhança de outras produções criativas, não surge por um “*pensamento analítico, mas por uma inspiração súbita*”<sup>404</sup> que não é própria da consciência mas que lhe permite resolver problemas.

Em *Escritores Criativos e Devaneio*<sup>405</sup>, Freud compara o trabalho do escritor criativo à actividade lúdica da criança. As lembranças infantis da vida do escritor, constituem o material que dá origem à obra escrita, e supõe que a obra literária, tal como o devaneio ou fantasia, é uma continuação, ou substituto, do brincar infantil. Quer no brincar, como na criação literária, há a criação de um mundo próprio, com um rearranjo dos elementos da realidade, de molde que esta se conforme ao desejo de seu criador. Acrescenta ainda, que a antítese do brincar ou da obra do escritor criativo não é o sério, mas o real. Ambos, criança e artista, criam um mundo de fantasia, impulsionados por desejos insatisfeitos, procurando a sua plena realização, mesmo que de maneira disfarçada ou sublimada, efectuando, para isso, uma alteração na realidade insatisfatória ou construindo outra em alternativa.

A posição freudiana é, de certo modo, reducionista face à criação artística, - como a de muitos de seus continuadores - ao procurar, simplesmente, demonstrar que o artista tem uma capacidade especial de elaboração da sua sexualidade infantil e das suas fantasias, e que a sua obra é, justamente, a concretização e o veículo sublimatório desta elaboração. E pode-se considerar reducionista também porque pretende que há um conteúdo para além da forma, ou seja, uma essência no conteúdo que vem de um conflito interno anterior, por detrás da forma evidente, e a interpretação freudiana retira a esta mesma forma o seu valor, limitando-a, dando-lhe o estatuto de mero suporte da

<sup>404</sup> Schuster, M., & Beisl, H. (1982). *Psicologia del Arte*. Barcelona: Blume. pp. 67. (t. m.)

<sup>405</sup> Artigo escrito cerca de 1908 que tem como tema central a obra literária e em que o psicanalista tece sua teoria geral sobre o fazer artístico.

significação que, assim, a materializou. Porque a forma é em si um significado, não apenas o enforma.

Assim como Freud se interessou pela actividade artística, também o meio artístico promove o seu interesse por este autor, numa época em que havia a tendência em se considerar a obra de arte como expressão de uma consciência subjectiva que comportava uma certa afinidade com as produções oníricas e que transportava em si traços das fantasias inconscientes do seu criador.

Para Carl G. Jung (1875-1961) que dedicou alguns escritos a esta temática e nomeadamente ao processo criativo, a arte é, na sua manifestação, uma actividade psicológica, e com tal, passível de ser submetida aos pressupostos e às considerações que norteiam a psicologia e suas metodologias. À psicologia da arte só interessam os processos de formação artística, ou seja, o “*processo da criação artística (...) e não o próprio ser da arte*”<sup>406</sup>, isto é, a essência da arte em si mesma, que só pode ser tratada pela estética. Apesar de reconhecer que as obras de arte oferecem uma ‘substância simbólica’, a sua atenção dirige-se sobretudo às intenções, conscientes ou não, do criador e à arte como reveladora do arquétipo simbólico que domina o indivíduo na transmissão hereditária da experiência histórica da humanidade.

Segundo Jung, não se pode pressupor ou reduzir as condições de criação artística às relações infantis do criador com os progenitores, pois isso não leva a nenhuma compreensão da sua arte; nem interpretar uma obra de arte com uma neurose, ou que todo o artista seja um narcisista, como fez a teoria freudiana, porque seria unificar e igualar explicações e casos diferenciados. Esta assumpção não significa que Jung negue que existam influências da infância, como afirmava Freud, simplesmente não são específicas no artista, são comuns a todos os indivíduos, não são factores diferenciadores na criação.

Sob o ponto de vista psicológico, este médico distingue o género introvertido do género extrovertido. Na criação, esta distinção refere-se sobretudo ao processo criativo usado pelo indivíduo, não ao sujeito em si; ambos os géneros podem ser criadores.

---

<sup>406</sup> Jung, C. G. (1987). *O espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes. pp. 54.

Assim como o mesmo criador pode ter uma ou outra atitude face à produção de obras diferentes. Lembrando a classificação de Schiller em ‘sentimental’ e ‘ingénuo’, Jung transpõe esta divisão para uma dimensão psicológica, caracterizando o criador introvertido (sentimental) como aquele que consegue afirmar-se de um modo consciente pela sua intenção e finalidades, relativamente às solicitações do objecto a criar; pelo contrário, o artista extrovertido (ingénuo) sucumbe às exigências do objecto, sendo as intenções e fins dominados pela matéria. No entanto, o criador com maior consciência também poderá ser imerso pelo impulso criativo, contrariando uma aparência ilusória de consciência, o que leva a colocar a hipótese da interferência do inconsciente no processo de criação. Ou seja, por detrás de uma vontade livre e consciente de produção, haverá uma exigência ou necessidade imperativa de actividade criadora, independentemente do género, introvertido ou extrovertido, de criador.

*“Quantas biografias de grandes artistas já demonstraram que o seu ímpeto criativo era tão grande que se apoderava de tudo o que era humano, colocando-o ao serviço da obra, mesmo à custa da saúde e da simples felicidade humana. A obra inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é o veículo da criatividade.”<sup>407</sup>*

Em qualquer dos casos, o processo criativo é *“uma essência viva, implantada na alma do homem”* – ou seja, em termos analíticos, um *“complexo autónomo”<sup>408</sup>*, em que em primeiro lugar se desenvolve inconscientemente e, só depois, rompe o limiar da consciência, não por assimilação, mas por percepção, isto é, é independente da vontade da consciência. É a existência deste complexo, por ser inconsciente, que pode levar erradamente a confundir-se o acto criativo com outras patologias psíquicas: *“A fúria divina do artista relaciona-se perigosamente e de modo real, com o estado patológico, sem contudo identificar-se com ele”<sup>409</sup>*.

---

<sup>407</sup> *idem.* pp. 63.

<sup>408</sup> *ibidem.*

<sup>409</sup> *idem.* pp. 69.

A diferenciação entre esta aparente alteração e estados mais problemáticos, situa-se no que Jung designa por 'inconsciente colectivo'. Quando a imaginação criadora é livremente expressa, faz ressurgir os arquétipos ou as imagens primordiais. O artista transcreve para a linguagem do presente, a imagem primordial, numa procura das fontes mais profundas da vida. Nisto reside o significado social da arte – “*na educação do espírito da época*”<sup>410</sup>, trazendo ao presente, pela insatisfação que este suscita e através do inconsciente, as formas primordiais que melhor compensem as carências do espírito do tempo em que se vive. Assim, a arte enquanto experiência individual é, para Jung, e ao contrário de Freud, simbólica e não sintomática, e enquanto vivência universal é um processo auto-regulador do destino e da época.

A obra de arte deve “*ser considerada uma realização criativa, aproveitando livremente todas as condições prévias*”<sup>411</sup>, não determinista ao invés do que propõe uma psicologia mais causal e biológica<sup>412</sup>. É resultado de um processo criativo que se desenvolve com a “*activação inconsciente do arquétipo*” e conseqüente “*elaboração e formalização na obra acabada*”<sup>413</sup>.

Outros autores de orientação analítica também se debruçaram sobre o tema da criação artística, estando muitos deles na base das terapias de expressão artística ou da arte-terapia. Divergindo de certa maneira dos fundadores, como Freud, Jung ou Adler, alicerçaram também o seu pensamento sobre o indivíduo nas suas relações infantis e maternas.

Por exemplo, para Melanie Klein (1882-1960) são diferentes os pressupostos, seja no que concerne a uma interpretação estritamente psicanalítica, seja ao modo de ver estético. Enquanto para Freud o narcisismo constituía o traço mais evidente na personalidade do artista – como se observa no seu escrito *Sobre o Narcisismo* que tem antecedentes em *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância* -, para Klein e

---

<sup>410</sup> idem. pp. 71.

<sup>411</sup> idem. pp. 60.

<sup>412</sup> Nesta consideração, Jung refere-se explicitamente às ideias de Freud, que coloca em causa e tenta rebater.

<sup>413</sup> Jung, C. G. (1987). *O espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes. pp. 71.

seus seguidores é o desejo de recuperar o objecto 'bom', amado, e que se torna dividido, com a qual temos uma relação primordial – inicialmente a mãe, depois os outros – que faz surgir os impulsos de reparação, de reconstrução e de recriação. É neste impulso, neste desejo do objecto bom que faça restaurar a harmonia que assenta a criação artística<sup>414</sup>. O artista tem tendência para reparar e recriar dentro e fora de si os objectos de amor hipoteticamente ameaçados ou realmente destruídos (a origem do acto criativo estaria portanto, nesse sentido, na sensação de culpa e/ou no estado de depressão). Do mesmo modo, a experiência estética por parte de quem observa visa igualmente o reencontro de uma unidade, de uma integridade no objecto observado<sup>415</sup>.

Também em Winnicott (1896-1971), para quem o ser humano resulta do encontro de um potencial inato qualquer com a cultura, foi um dos primeiros psicanalistas a debruçar-se sobre a temática da criatividade. Quer no acto lúdico quer na criação artística, a essência da criatividade está no processo de destruição e recriação dos objectos. Esta ideia faz parte da sua teoria das relações objectais. Utilizando a metáfora da relação do bebé com o seio materno, propõe que a destruição do objecto-seio, na fantasia, precede o uso criativo dos objectos.

De um modo geral, pode dizer-se que para a corrente analítica, toda a criação artística é vista como uma tentativa do autor para superar o sofrimento e a frustração da incompletude através do acto criativo. Este acto constitui um equivalente da superação criativa que serviria para mitigar o sentimento de transitoriedade e finitude (ou morte) que tanto angustia e impede o acesso do indivíduo à felicidade plena.

---

<sup>414</sup> Fuller, P. (1983). *Arte e Psicanálise*. Lisboa: D. Quixote. pp. 128 e 140.

<sup>415</sup> Na base destas ideias não é alheio o gosto que já vinha dos românticos pelas ruínas, pelo incompleto e conseqüentemente pela sua reconstituição ou completude.

### 3. 3. Contributos para uma psicologia da criação artística

*Imaginar, primeiro, é ver.*

*Imaginar é conhecer, portanto agir.*

Alexandre O'Neill<sup>416</sup>

Nos anos 20 e 30, Wertheimer, Koffka, Köhler e outros formularam leis gestaltistas da organização perceptiva que foram sendo complementadas por outros investigadores: a lei da pregnância, a da figura fundo, a da proximidade, a da forma completa, a da semelhança, a da experiência, a da boa forma, a da homogeneidade, etc.; esta via ainda continua a ser explorada ao longo do século XX por psicólogos como Lúria, Leontiev, Gregory, Arnheim, sempre com um forte ligação ao campo da arte e das formas visuo-plásticas, embora não específicas à área artística. É certo, contudo que estas leis desempenham um papel importante, mesmo que não intencional, na criação artística durante o processo criador e, na recepção, ao produzirem a partir de determinadas condições, a elaboração perceptiva necessária à compreensão visual de uma obra de arte.

A psicologia gestaltista debruçou-se essencialmente sobre as actividades perceptivas que têm origem no olho e na visão. Consideram-se no âmbito desta área, estudos a nível do funcionamento das vias nervosas que conduzem o impulso eléctrico dos receptores oculares às regiões visuo-corticais e, também a nível da organização perceptiva tendo-se elaborado as mais diferentes investigações sobre formas e representações visuais. As pesquisas acerca das condições psicológicas e fisiológicas da visão e dos seus mecanismos concluíram que a percepção não corresponde a uma cópia exacta dos elementos que nos rodeiam, mas que existe uma série de processos de elaboração e de transformação da informação, das sensações recebidas.

---

<sup>416</sup> *Ao rosto vulgar dos dias. in O' Neill, A. (1995). Poesias Completas 1951/1981. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.*

Para os ‘psicólogos da forma’, a psicologia devia ser fenomenológica e descritiva, e não mensurável ou explicativa. Por via de influências como a de Husserl (1859-1938) e da Fenomenologia<sup>417</sup>, e também da Bauhaus e de Kandinsky, dá-se ênfase aos processos perceptivos, mas não se restringe a estes. A percepção não é simples soma de sensações e representações mentais; há uma série de processos e leis psíquicas que interferem neste processo mais global, como a memória, a aprendizagem, a linguagem, à consciência, etc.

Segundo a psicologia da gestalt, a percepção é uma construção, baseada nos mecanismos neurofisiológicos do sistema visual humano, em que a experiência prévia de conhecimento é marcante para os sujeitos no acto de perceberem. As imagens abarcam significações e estruturam aspectos das formas do mundo que não são abarcáveis pelas palavras. A experiência da consciência é estruturada, não é elementar e sensorial, e corresponde a processos totais estruturados com base em propriedades e leis do todo, mas influenciados pelas suas partes. A consciência subjectiva inclui sempre uma subjectividade criadora, mesmo diante de objectos significativos concretos. O artista, apesar de todas as impressões que recebe do mundo exterior, vai acumulando experiências do seu mundo interior, numa procura de formas artísticas que reflectam o essencial, o necessário, uma síntese artística.

Na experiência perceptiva, estética ou não, as obras de arte em particular, ou os objectos em geral, todas elas devem incorporar um limite de informação<sup>418</sup> abaixo do qual não é passível uma elaboração perceptiva significativa, e conseqüente entendimento, o que acarreta que o receptor sinta o aborrecimento característico da falta de informação, de estímulo. O mesmo se verifica para limites superiores, acima dos quais o espectador não consegue retirar prazer, por não lhe ser dada a possibilidade de elaboração de novas estruturas organizativas<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> Em que a psicologia deve estudar os actos ou processos mentais (psíquicos) da pessoa e não os conteúdos ou objectos (físicos).

<sup>418</sup> ‘Informação’ com o sentido atribuído pela psicologia gestaltista e pela psicologia da informação.

<sup>419</sup> Segundo estudos de Mix, R. (1964), Lanter & Mix, R. (1967) e Franke, H. W. (1974) cit. por Schuster, M., & Beisl, H. (1982). *Psicologia del Arte*. Barcelona: Blume. pp. 228; Moles, A. (1990). *Arte e Computador*. Porto: Afrontamento. pp. 32-33.

O criador, enquanto receptor privilegiado da sua própria obra, não apenas quando está finalizada, mas no decurso do processo, está sujeito a estes mesmos mecanismos relativamente à impressão estética.

Em desenvolvimentos ulteriores dos princípios da psicologia gestaltista, e com base nas teorias da informação<sup>420</sup>, traçou-se o que se designa por 'estética da informação' ou 'estética informacional' com ligações fortes à psicologia, e naturalmente à estética e teorias da arte.

Em termos conceptuais, estas teorias pressupõem a expressão artística como fenómeno de comunicação, em que a obra de arte é considerada uma 'mensagem' entre o emissor, o artista, e o receptor, o contemplador. Conceber a obra de arte como informação, segundo a estética informacional, subentende uma quantidade mensurável matematicamente de informação usada ou comunicada – no caso das obras visuo-plásticas, as formas e as cores, ou as propriedades informativas do seu agrupamento ou composição –, não subentende ou equivale essa informação ao significado – conteúdo – daquela obra<sup>421</sup>. São vários os factores que caracterizam a mensagem/obra de arte: a sua extensão, as dimensões espacio-temporais do suporte, a improbabilidade da combinação entre elementos que foi produzida, ou seja, a originalidade. A partir de signos pré-existentes cria-se a mensagem que transporta a informação existente num repertório de signos identificáveis e enunciáveis que devem ser comuns ao transmissor/artista e ao receptor/contemplador, para que haja um acto de comunicação.

Não foi por acaso que a Psicologia da Forma foi essencial numa nova conceptualização das questões estéticas e psicológicas, e que a partir das suas formulações muitas das novas teorias se agarraram aos seus princípios. Não apenas pelo

---

<sup>420</sup> Teorias da informação concebidas a partir da Teoria Matemática da Comunicação inicialmente exposta por C. Shannon, em 1948, e que foram aplicadas a diversos campos, como o psicológico e o artístico.

<sup>421</sup> Esta conceptualização baseou-se nos 'factores directos' do efeito produzido por uma obra de arte (estímulo) referidos por Fechner, nos quais não há actuação do significado ou da finalidade da obra, nem das experiências passadas externas ou internas, somente a apreensão dos significantes, dos signos, dos aspectos formais do objecto.

seu cariz científico, mas mais importante porque propôs a resolução de um problema ou antinomia entre o sujeito e o objecto, entre a subjectividade e a objectividade na arte. Sendo a gestalt, a 'boa forma' tanto da realidade física quanto do sistema nervoso e das estruturas perceptivas, tornou inócua a oposição entre estes dois princípios, explicando ao mesmo tempo o carácter não discursivo, intuitivo, da arte.

Também autores psicanalíticos mais recentes recuperaram e integraram a teoria e as ideias gestaltistas numa análise das profundezas do comportamento humano e especificamente na criação artística, como é exemplo Anton Ehrenzweig (1908-1966); mas que no seu caso optou por uma teoria diversa de alguns outros psicanalistas. Estes afirmaram que o processo criativo consiste numa indiferenciação passageira do Eu aquando de momentâneas regressões a fases anteriores do desenvolvimento porque apela a um pensamento primário, icónico e simbólico, e não ao conceptual e lógico característico do pensamento consciente. Utilizando um pensamento pré-conceptual que prescinde dos princípios básicos da gestalt necessários a uma percepção consciente, o criador pode atender a porções ou partes da obra (do todo) e quebrar os limites do pensamento visual organizado e associativo.

O processo criativo descrito por Ehrenzweig difere porque completa estes enunciados. Para ele, a verdadeira criação artística implica um abandono de um pensamento e imaginação racionais - aliás, a criatividade supõe a auto-destruição destas formas de pensar -. Por isso, não é possível observar cabalmente o processo criador: "*a estrutura oculta da arte é gerada em níveis inferiores ao da consciência, mais próximos das técnicas indiferenciadas do processo primário*"<sup>422</sup>. O nível superior da consciência só actua face ao produto já criado. A obra de arte é como um sonho incognoscível, sonhado pelo artista, que é apenas acessível por processos secundários ou conscientes. Nestes processos actuam mecanismos gestálticos (conscientes ou pré-conscientes) que transformam parcialmente a subestrutura da obra artística para um melhor entendimento e organização (desfragmentação).

---

<sup>422</sup> Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor. pp. 97 (t. m.).

Esta é a terceira de três fases em que, segundo Ehrenzweig, se divide o processo criativo. Uma primeira de projecção de modo accidental e inconsciente na obra, de partes fragmentadas do eu, designada por fase esquizóide. Uma outra fase intermédia, a maníaca, em que há uma captação intuitiva e inconsciente que integrará a subestrutura ou matriz da obra artística, fundindo os diversos elementos num espaço pictórico único. O terceiro estágio, designado de re-introjecção, destina-se a resolver o conflito criador entre a oculta subestrutura da obra (mais caótica) e o nível mais elevado do ego ou consciência do criador (mais organizada). Nesta fase, gera-se uma relação mais distanciada entre as duas entidades diversas e independentes, artista e obra, possibilitando a resolução da fragmentação inicial. Contudo, o criador deve resistir a uma solidificação, a uma rigidez dada pelas estruturas gestálticas ao espaço pictórico, sem descuidar o seu aspecto formal, mas deve deixar transparecer na obra, a subestrutura inconsciente que lhe está subjacente, de modo que forma e conteúdo se identifiquem mutuamente.

No artista criativo, 'maduro', há um constante equilíbrio entre uma matriz inconsciente e o controle posterior consciente para que a obra possa conter "*uma vida própria*"<sup>423</sup>.

Sobre a imaginação criadora, Ehrenzweig diverge e contesta a opinião de Arthur Koestler<sup>424</sup>, embora coincidam na assumpção de que naquela, entram vários níveis mentais, interligados, conectados pela acção criadora. As matrizes inconscientes, resíduos de formas ancestrais e primitivas de pensamento<sup>425</sup> que foram experimentadas ocasionalmente durante a infância, tornam-se automatizadas e inconscientes. O acto criador tem por função, a conjugação dessas matrizes com modos mentais mais conscientes<sup>426</sup>; mas contrariamente a Koestler para quem essas matrizes são rígidas, aquele autor psicanalítico julga-as essencialmente flexíveis de modo a que suportem um

---

<sup>423</sup> *idem*, pp. 129. (t. m.).

<sup>424</sup> Acerca dos processos criativos, inspiração e criatividade, Koestler propôs uma nova teoria apresentada no livro *The Act of Creation*.

<sup>425</sup> Na linha dos arquétipos de Jung.

<sup>426</sup> Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor. pp. 293.

fazer criativo que introduz “estímulos novos e controlados numa fantasia inconsciente”<sup>427</sup>. Os mecanismos da percepção estudados pelos gestaltistas não são inatamente diferenciados; o processo de diferenciação vai ocorrendo ao longo da vida, a par do da diferenciação do ego (ou não fosse a percepção, uma função fundamentalmente consciente do eu), com a flexibilidade trazida pela renovação através das novas imagens, dos novos impulsos inconscientes que se criam e desenvolvem nas matrizes da imaginação.

O processo criador é, deste modo, um sistema flexível e, ao mesmo tempo progressivo, no sentido da interpolação da indiferenciação e da re-diferenciação, seja do ego (do artista), seja da obra artística, tendo por fim uma resolução organizativa do conflito.

A perspectiva comportamentalista da psicologia começa a dominar a partir de meados do século XX. É um retomar do positivismo nos seus fundamentos metodológicos; o que importa é operacionalizar a conduta, transformando-a em unidades de análise passíveis de serem definidas em termos de variáveis e, assim, serem objecto do método experimental.

Os estudos de Pavlov (1849-1936) e Skinner (1904-1990) e os seus postulados relacionavam causalmente os estímulos com o comportamento humano. Desta forma, a reacção dos indivíduos diante das obras de arte poderiam ser, ou eram, condicionadas positiva ou negativamente, consoante a atracção ou repulsão que sugeriam, reforçando-se deste modo o seu comportamento estético. Curiosamente, esta concepção foi traduzida em várias obras de ficção, nomeadamente em *A laranja mecânica*, do realizador Stanley Kubrick.

Entre os anos 40 e 60 do século XX, esta concepção comportamental vai ter sobretudo impacto na investigação dos factores diferenciais nas respostas dos sujeitos face a obras de arte, consideradas como estímulos visuais. Autores como Eysenck, Francês, Granger, Osborne e outros realizaram uma série de estudos de correlação entre

---

<sup>427</sup> *idem*, pp. 294 (t. m.).

diversos factores psicológicos individuais ou outros (factores de inteligência, de personalidade, genéticos, de idade, culturais ou inter-culturais, sociais, etc.) e características visuais das obras de arte (valoração, originalidade, complexidade, temática, estilo, etc.), ou relativamente a factores de gosto ou de preferências diversas. Trataram-se de investigações psicométricas e diferenciais no âmbito de uma psicologia da recepção artística e visual, que tinham por fim uma objectivação de dados, e inerente procura de cientificidade. Simultaneamente efectuaram-se estudos experimentais deste mesmo tipo, mas em relação a factores de desenvolvimento e genéticos do gosto e do julgamento estético-artístico na criança e no jovem.

No campo da criação artística, estudaram-se aptidões e interesses<sup>428</sup>, variáveis de cultura artística e de personalidade<sup>429</sup> utilizando diversos inventários e testes psicológicos<sup>430</sup>. Subjacente a toda esta investigação está sempre um pressuposto associativista entre estímulos visuo-artísticos e respostas do indivíduo, e em que a criatividade é considerada uma associação de ideias, derivadas da experiência, ou seja, uma nova combinação do pré-existente.

Ao estudarem-se as variáveis de personalidade recorreu-se frequentemente à arte psicopatológica, analisando as obras feitas por pessoas com distúrbios psico-emocionais, de modo a tentar encontrar nas obras produzidas traços manifestos das perturbações. De modo inverso, tentou-se descobrir a partir de obras de artistas célebres, traços tendencialmente psicopatológicos<sup>431</sup> destes criadores. Também se estudou biográfica e monograficamente individualidades criadoras, e claro, utilizou-se estudantes, nomeadamente os de escolas artísticas.

---

<sup>428</sup> A través dos inventários construídos por Donald Super, 1940.

<sup>429</sup> Knapp, R., Wesleyan, U., Green, S. (1960). Preferences for styles of abstract art and their personality correlates. *Journal of Projective Techniques*. 24. pp. 396-402.

<sup>430</sup> Por exemplo, inventários de aptidões e interesses como o de Strong (1943) ou o de Allport-Vernon, o teste de Hevner, testes de personalidade como o M.M.P.I. e o de Cattell e Anderson (1953) tentando relacionar escolhas estéticas e variáveis de personalidade.

<sup>431</sup> Foi o caso dos estudos de Gastaud (1956) e de Pickford (1948) sobre Van Gogh e Cézane, e de Volmat (1956) sobre Picasso.

Numa perspectiva primordialmente cognitivista e construtivista surgem duas referências incontornáveis na psicologia, Lev Vygotsky (1896-1934) e Jean Piaget (1896-1980).

Vygotsky, dissidente do behaviorismo corrente, mas também contrário à abordagem dos processos mentais enquanto fenómenos subjectivos internos acessíveis apenas por introspecção, acentua a necessidade de uma psicologia cognitiva com uma ligação às ciências sociais, e é disso testemunha a sua obra, nomeadamente o seu livro *Pensamento e Linguagem*. Este psicólogo soviético apresenta uma teoria sobre o desenvolvimento humano em que confluem dois aspectos, a maturação orgânica e a história cultural.

Assim, pensava que os processos psicológicos têm também uma origem sócio-histórica e que são mediatizados pela linguagem, que se transmite do adulto para a criança em relação, e considerava que aqueles não são produtos unicamente do desenvolvimento biológico ou genético. Para ele, o que diferencia o homem é a capacidade em utilizar instrumentos simbólicos para complementar a sua actividade, ou seja, ter uma atitude de jogo, desinteressada, que não tenha senão uma finalidade lúdica. Isto é, o que distingue o ser humano é a sua capacidade de imaginação. Os primeiros estudos deste psicólogo foram voltados para a psicologia da arte. Também a criação artística tem uma base neurológica, biológica e histórica, social, numa dialéctica que se gera entre o indivíduo e o meio da estimulação física e social que o envolve, mas que é essencialmente instrumental, ou seja, o criador, como todos os homens, é modelado pelos instrumentos e ferramentas que usa, nomeadamente a linguagem, ou a linguagem da arte, que faz com que crie a própria concepção simbólica da realidade. Nem a mente nem a mão podem, por si sós, realizar muito; é a interiorização da acção manifesta que faz o pensamento, e, nomeadamente, é a interiorização do diálogo exterior que leva o poderoso instrumento que é a linguagem, a exercer influência sobre o fluxo do pensamento.

Embora estes dois autores sejam considerados construtivistas, uma diferença essencial os separa. Para Piaget, o indivíduo constrói o seu próprio conhecimento de forma individual, por um processo de trocas com o meio, segundo determinados

estádios de desenvolvimento, num constante processo de assimilação/acomodação, ao passo que para Vygotsky o conhecimento é fruto das relações intra e interpessoais, isto é, do próprio indivíduo e das relações que estabelece com o meio que o rodeia, num processo que extravasa a própria individualidade.

Piaget relativamente à arte, ocupou-se também essencialmente de estudos acerca do desenvolvimento infantil<sup>432</sup>. Para este psicólogo suíço, ao tentar estabelecer estádios evolutivos a nível estético-simbólico e a nível de tendências artísticas, como o tinha feito para outras funções intelectuais, conclui que, enquanto em funções cognitivo-intelectuais e sociais, a criança parece apresentar um desenvolvimento evolutivo, em matéria de representação e expressão simbólica, muitas crianças parecem manifestar uma involução. Assim, crianças mais pequenas parecem mostrar melhores capacidades do que crianças mais velhas, sendo difícil estabelecer estádios regulares de desenvolvimento no caso das tendências artísticas do que no caso das outras funções mentais.

A justificação destes factos reside na circunstância da criança mais pequena começar por exteriorizar espontaneamente a sua personalidade e as suas experiências inter-individuais, graças aos diferentes meios de expressão que estão a sua disposição (o desenho e a modelagem, o simbolismo do jogo, a representação teatral, o canto, etc.), contudo no decurso do seu desenvolvimento, sem uma educação artística adequada que consiga ampliar estes meios de expressão e encorajar as primeiras manifestações estéticas, a acção do adulto e os constrangimentos do meio familiar ou escolar tendem em geral a inibir ou contrapor-se às tendências artísticas ao invés de as enriquecer.

Jean Piaget questionou-se sobre a criação e a criatividade<sup>433</sup>, colocando duas questões fundamentais: qual a origem ou causas da criatividade? qual o mecanismo, ou como se processa um acto criativo?

---

<sup>432</sup> Piaget, J. (1954). *L'Education Artistique et la Psychologie de L'Enfant. Art et Education: recueil d'essais*. Paris: Unesco. pp. 22-23.

<sup>433</sup> Piaget, J. (2001). *Criatividade*. in Vasconcellos, M. S. (org). *Criatividade: Psicologia, Educação e Conhecimento do Novo*. São Paulo: Moderna. pp. 11-20.

A criatividade não teria uma origem definida, não se podia afirmar que fosse biológica ou hereditária, ou mesmo inata, já que se nalguns indivíduos é manifestada precocemente, noutros é-o mais tardiamente<sup>434</sup>, mas em potência estará provavelmente presente em todos os indivíduos e face a algumas condições poderá ser exteriorizada; por isto as suas origens permanecem um mistério.

Sobre a segunda questão, apela ao contributo do estudo da psicologia da inteligência, pois o desenvolvimento desta faculdade é uma criação contínua, é uma construção que implica uma estruturação da realidade, por parte do sujeito. Cada estágio de desenvolvimento produz algo distinto do que existia anteriormente, pelo aparecimento de novas estruturas. É criando que o indivíduo pode compreender e conhecer; é no mecanismo da criatividade que se encerra a compreensibilidade do mundo, porque a mente cria mecanismos para interpretar a realidade. Mesmo o acto de pensar é acção e, logo, transformação do objecto.

O desenvolvimento cognitivo é uma mudança contínua de um estado de menor equilíbrio a um estado de equilíbrio superior. Perante um problema ou situação, há um desequilíbrio no cérebro, e no caso de um problema que exija uma solução criativa, as estratégias conhecidas não são suficientes. Assim, o cérebro necessita de expandir o seu espaço exploratório, ligando conceitos não relacionados a priori – implicando mesmo a formação de novas conexões neuronais – com vista a uma nova estruturação dos conhecimentos. Este processo repete-se até ao atingir de uma solução que seja satisfatória para o indivíduo ou, pode ser interrompido por problemas emocionais decorrentes do lidar com a situação. No primeiro caso, há o atingir de um novo estado de equilíbrio – ‘equilíbrio majorante’ – em que o processo mental e o ‘novo espaço exploratório’ são incorporados numa memória a longo prazo, ampliando a capacidade cognitiva do indivíduo e a sua esfera experiencial<sup>435</sup>.

Este processo descrito por Piaget não é exclusivo da área artística, mas é domínio de muitos outros campos que requerem o uso da capacidade criadora humana.

---

<sup>434</sup> E dá dois exemplos, o de Mozart e o de Kant, um no campo da arte, outro na filosofia.

<sup>435</sup> Piaget, J. (1975). *L' équilibration des structures cognitives*. Paris: P.U.F. pp. 44-47.

**PARTE II**

**O PROCESSO CRIATIVO**

*L'inspiration ne doit être qu'une matière ;*

*L'œuvre, ou l'esprit n'existe qu'en actes.*

Paul Valéry

## 1 - Para uma psicologia do processo de criação artística

### 1. 1. Introdução

*um momento de completa felicidade é coisa que jamais ocorre durante a criação de uma obra de arte. A promessa que ela encerra pode ser sentida no acto da criação, mas desaparece no final do trabalho, porque é então que o artista se dá conta de que aquilo é apenas um quadro que ele está pintando. Até então ousara quase esperar que o quadro pudesse de repente adquirir vida.*

Lucien Freud<sup>436</sup>

Segundo uma abordagem cognitivo-constructivista, e de um modo simplificado pode-se afirmar que a psicologia cognitiva é um ramo da psicologia que pretende esclarecer os processos intelectuais do conhecimento, entendido num sentido amplo, que inclui por exemplo o funcionamento da linguagem e também, mais recentemente, a actividade de produção de imagens e as representações mentais.

Numa visão cognitiva contemporânea, parte-se do pressuposto que os indivíduos não apreendem directamente o mundo exterior; constroem representações mentais da realidade. *“Representações mentais, ou representações internas, são maneiras de ‘representar’ internamente o mundo externo”*<sup>437</sup>. Nesta presunção baseia-se também o constructivismo: *“toda percepção, todo julgamento, todo conhecimento, é uma construção, elaborada por meio da confrontação de hipóteses (fundadas em esquemas mentais, alguns inatos, outros provenientes da experiência) com os dados fornecidos*

---

<sup>436</sup> Cit. por Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp 83.

<sup>437</sup> Eysenck, M. & Keane, M. (1990). *Cognitive Psychology*. Hove (UK): LEA. pp. 180-181. (t. m.)

*pelos órgãos dos sentidos*<sup>438</sup>.

Muitas vezes a psicologia cognitiva ao tratar do fenómeno artístico e da criação, é tentada a ocupar-se de funções parcelares como a percepção ou especificamente da percepção visual, e da criatividade, ou até mesmo da atenção e da memória, da representação mental, da linguagem, etc. Foi o caso de alguns psicólogos como Gibson ou Rudolf Arnheim. De facto, talvez seja tentador quando se fala de artes plásticas, abordar apenas questões ligadas ao pensamento visual ou à percepção – embora estes conceitos abarquem processos alargados e inter-actuates. Mas se estes processos participam de facto na criação artística, são comuns à recepção artística e a muitas outras situações quotidianas.

As teorias da percepção têm tido recentemente aproximações às perspectivas cognitivas, por intermédio de autores como Winner, Goodman, Gibson, Bruner e Gardner, estudando os processos artísticos como processos de simbolização, os modos de construção de mundos, a construção das imagens e representações do mundo ou dos objectos de arte, ou a cultura como universo simbólico que medeia a relação entre as construções do self e dos mundos.

O estudo do processo criativo envolve elevada complexidade, mas julgamos que o processo criativo é um processo cognitivo abrangente, talvez fazendo mais apelo a certas funções do que outras, mas sempre num processo global, interactivo, construtivo quer da obra em si, quer mesmo do próprio funcionamento cognitivo.

Julgamos imprescindível para a compreensão do processo criativo, e adoptando uma visão cognitiva deste processo, abordar e explorar vias se que entrecruzam intimamente: as funções cognitivas em geral, e em particular, as da percepção, as da linguagem e da interpretação, as do conhecimento e da consciência, as da intencionalidade, e as bases neurológicas que sustentam essas funções cognitivas, emocionais e psicomotoras.

Igualmente fundamental é o estudo do desenvolvimento das capacidades estéticas e criativas na criança, pois como afirma Arnheim<sup>439</sup>, não existe nenhum aspecto essencial

---

<sup>438</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp. 105-106.

na arte ou na criação artística cuja origem não seja reconhecível na arte da criança. Além disso, importa levantar uma outra questão que está ligada ao desenvolvimento da compreensão estética e ao assunto desta tese, a criação e do processo criativo: como é que o entendimento da arte influencia a criação artística.

Que etapas presidem na elaboração de uma obra artística? Como se processa o trabalho do artista? Que factores estão envolvidos no processo criativo – que esboços internos, que influências sócio-culturais, que relação com o meio envolvente, matéria e técnica? Que papel tem a imaginação e a criatividade? E o que são, afinal?

Confundindo-se por vezes criatividade com processo criativo, tentámos delinear a sua separação conceptual. Criatividade é uma faculdade, uma capacidade, uma aptidão que depende de determinados factores internos e externos ao indivíduo; é a causa ou aquilo que está na origem da criação artística. O processo criativo consiste nos procedimentos, nas actividades, nas etapas que necessitam de ser percorridas, mental ou cognitivamente e comportamentalmente, para que se obtenha um dado produto, uma determinada obra visível. E este processo está intimamente ligado à matéria, a uma técnica; pois sem obra visível, matéria, haverá criação artística?

E ao construir uma obra, não estará o autor/artista a construir-se também? Pois, toda a construção da realidade resulta da interacção entre o mundo físico, o mundo psicológico ou subjectivo e o mundo das produções humanas, e a concepção de criações artísticas constitui o mais elevado nível do desempenho humano. O seu humano cria-se através das suas criações<sup>440</sup>.

Não podemos encarar o processo criativo como um processo construtivo, através de uma matriz relacional criador/matéria? Ou criador/acto criativo/matéria? Será que não se pode considerar o processo de criação como um processo de resolução de problemas

---

<sup>439</sup> Arnheim, R. (1997). *Arte e Percepção Visual*. S. Paulo: Pioneira, EUSP.; (1997). *La pensée visuelle*. Paris: Flammarion. ; (1997). *Para uma Psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.

<sup>440</sup> Popper, K., & Eccles, J.C. (1983). *The self and its brain*. London: Routledge, & Kegan Paul.; Eccles, J. (1995). *A evolução do cérebro. A criação do eu*. Lisboa: Piaget. pp.117-119, 352-356; Popper, K. (1992). *Em busca de um mundo melhor*. Lisboa: Fragmentos. pp. 105.

(*problem solving*), no qual, como pensa Moles<sup>441</sup>, o acto de criação é, em primeiro lugar e cada vez mais, um acto de escolha? de escolhas sucessivas e constantes? perante o material, diante das imagens mentais, num jogo de intencionalidades conscientes ou não, mediado por um pensamento plástico ou pensamento visual<sup>442</sup>?

Não será o processo criativo um paradigma por excelência do fenómeno experimental ou experiencial? Em que a consciência, questão fundamental na construção do indivíduo, tem igualmente um papel essencial na criação. Consciência e auto-conhecimento como processos construtores das próprias narrativas e da procura e organização de (novos) significados. Recorrendo à metáfora, à narrativa, o indivíduo vai construindo o seu projecto de autoria; à semelhança da própria construção do *self*<sup>443</sup>, o artista tende a dar uma coerência, uma estrutura à sua narrativa, do qual está dependente o sentido de autoria.

---

<sup>441</sup> Moles, A. (1990). *Arte e Computador*. Porto: Afrontamento.

<sup>442</sup> De que falaram respectivamente P. Francastel e R. Arnheim.

<sup>443</sup> Neimeyer, R.A., & Mahoney, M. J. (Eds.). (1995). *Constructivism in Psychotherapy*. Washington, DC: APA Press.

## 1. 2. O processo criativo como processo cognitivo

*There is really no such thing as Art.*

*There are only artists.*

Gombrich<sup>444</sup>

A psicologia cognitiva começa por centrar a sua atenção, não às respostas visíveis a um estímulo, mas sim aos processos superiores de processamento de informação, num paralelismo com as teorias informacionais que se começavam a desenvolver. O uso de símbolos, a linguagem, as capacidades imaginativas, a resolução de problemas complexos, o pensamento, a percepção, eram questões que os comportamentalistas tinham deixado de parte, criando um vazio de respostas. Mas dum isomorfismo do pensamento humano com o computador, surgiram outras vias, e apesar de não se ter abandonado por completo essa ideia, as linhas de investigação vão num sentido muito mais eclético e compreensivo da mente humana que incluem uma interligação entre cognição e emoção.

A evolução da psicologia cognitiva tem sido muito variada, pese embora alguns pressupostos-base. E a nível das suas relações com a arte, abriu e continua a abrir caminhos ao nível do entendimento do conhecimento e apreciação estéticos, do desenvolvimento artístico, da criatividade, do processo criativo.

Partindo das concepções de desenvolvimento intelectual da criança propostas por Piaget, o conhecimento e a sua aquisição tornam-se um construto constantemente actualizado e reestruturado por parte da criança ao contactar com a realidade. O processo cognitivo de 'assimilação-acomodação' que permite uma 'adaptação' ao mundo supõe uma concepção de conhecimento que implica a construção subjectiva e activa por parte do sujeito.

O pensamento, a linguagem, e todos os outros processos mentais participam na reelaboração e na construção tanto de si mesmo em termos desenvolvimentistas como

---

<sup>444</sup> Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*. London: Phaidon Press. pp.16

da compreensão do mundo envolvente. Estas concepções são, de um modo geral, adoptadas pelos psicólogos construtivistas e também pelos cognitivistas, como Arnheim, Gibson, Gombrich, Winner ou Gardner, havendo nalguns uma influência com maior peso das teorias gestaltistas.

Na essência das teorias construtivistas encontramos uma ruptura com uma visão empirista ou ontológica, em que se extrai da natureza o conhecimento que está ali determinado, não há criação nem construção, ou seja, são os sentidos ou mesmo a mente, a 'absorver' o que a natureza tem para oferecer, e sendo assim, poder-se-á chegar à verdade, porque as leis da natureza são universais e únicas. A adopção, em termos de concepção do conhecimento, seja este científico, artístico ou outro, de uma perspectiva não-empirista ou epistemológica significa que aquele será sempre resultado de uma síntese pessoal, uma reelaboração, em que a realidade, a verdade, não é uma, mas múltipla. Há uma apropriação, uma transformação progressiva, construída, do mundo consoante aquele que o vê, pensa ou sente, desenvolvendo representações que são, em maior ou menor grau, partilhadas socialmente.

Influenciado directamente pelas correntes psicológicas construtivistas e por este novo modo de encarar o conhecimento, a sua génese e desenvolvimento, Gombrich (1909-2001)<sup>445</sup>, mais do que um construtivista, que postula um papel activo da mente, e que veio substituir uma interpretação passiva da mente, foi um construtivista social, por incluir naquele modo de perspectivar a mente, todas as influências sociais e culturais que ocorrem na aprendizagem e na vida, e claro, na arte.

A arte baseia-se no conhecimento, não na visão. O mundo visível pode ser descrito em imagens, e para isso é necessário uma linguagem, uma "*linguagem da arte* [que] é

---

<sup>445</sup> A obra deste autor foi um marco quer na história da arte quer na psicologia da arte, por ter aplicado de um modo consistente e amplificado as teorias da percepção e da Gestalt à história da arte, nomeadamente no seu livro *Arte e Ilusão* (1960). Este autor não foi um apaixonado da arte moderna e tem sido criticado pela sua incompreensão face à pintura abstracta, no entanto as suas concepções de arte abrangem a história e a psicologia contemporâneas. Psicologia que encarou de um modo eclético, indo buscar ideias às teorias psicanalíticas, às da Gestalt, às da percepção e comunicação, às cognitivas, à etologia, mas também à filosofia, à epistemologia e às teorias da cultura, elaborando uma teoria psicológica multifacetada da representação pictórica.

*mais do que uma metáfora*<sup>446</sup> integra-se num *schemata*. A arte apoia-se não em imagens visíveis, mas em 'imagens conceptuais', em construtos que vão sendo elaborados por ensaio e erro. O que a arte faz, como todas as linguagens, é articular o mundo da nossa experiência, não é "o registo fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um modelo relacional"<sup>447</sup>.

Mas esse conhecimento não é abstracção ou generalização. Pelo contrário, pensar e perceber é aprender a particularizar, a articular, a distinguir o que era indiferenciado, através de uma linguagem. Neste ponto, parece haver interferências claras da psicanálise e especificamente de Ehrenzweig, para quem a criação artística em particular, e a 'construção do eu' num âmbito mais lato, são processos que vão no sentido de uma sucessiva diferenciação.

Aquilo que se vê é estruturado por aquilo que se espera ver.<sup>448</sup> O que Gombrich afirma implicitamente é que a percepção e o conhecimento são sobretudo influenciados pelas expectativas que a própria experiência e conhecimento, ou mesmo motivações psicológicas, do indivíduo, acarretam. Na sua concepção, representa-se através do conhecimento que se tem da natureza e, na medida em que se aprende a ver, aprende-se também a representar; logo, vê-se apenas aquilo que se conhece. Quem não conhece os códigos da representação terá, seguramente, dificuldades em assimilar e compreender plenamente o objecto que está representado, pois terá dificuldade em vê-lo na sua integridade.

Não existe uma imagem totalmente apoiada no olhar. O artista pode ter a ilusão de estar a imitar aquilo que vê de modo neutro, mas sempre carrega consigo modelos que

---

<sup>446</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp 74.

<sup>447</sup> *idem*, pp. 79.

<sup>448</sup> Esta é a principal diferença entre Gombrich e os gestaltistas. Enquanto para os social construtivistas, como este autor, a percepção consiste em acrescentar significados por correlação ou associação ao estímulo visual, que é variável e essencialmente desestruturado, através de um processo de inferência probabilística; é a mente que constrói e elabora as formas, pela intrínseca desestruturação do estímulo. Para os gestaltistas, a percepção é fruto de uma organização mental que se processa numa inferência determinista. A Gestalt postula que, na própria estimulação sensorial, já há uma síntese de modo que o estímulo não explica esse todo. Se se somar todos os estímulos que se recebe do mundo, o resultado será maior do que essa soma. Há algo mais para além da soma das partes.

influenciam o seu olhar. É impossível imitar um objecto, antes de se tomar uma decisão acerca do que esse objecto é, antes de o poder inserir numa categoria de objectos conhecidos que servirá de modelo efectivo para a representação do mesmo.

Assim, Gombrich defende que a visão e, logo, a representação mental do que é visto depende das hipóteses cognitivas elaboradas pelos sistemas de percepção. Também, Rudolf Arnheim estabeleceu que a cognição resulta de uma interacção entre o conhecimento perceptivo-intuitivo e o conhecimento lógico-intelectivo<sup>449</sup>.

A noção, partilhada por Gombrich e Goodman, de que a arte é um instrumento de percepção, não será isenta de questões. A definição de arte de Goodman pode-se colocar em termos de uma função cognitiva característica para adquirir conhecimento, pois todas as artes, representativas e não representativas, têm uma função cognitiva; não se pode associar apenas a ciência aos processos cognitivos e limitar o âmbito da arte à evocação ou expressão de sentimentos, pois tanto as palavras como as imagens podem ser usadas na cognição.

*“Os mundos da ficção, poesia, pintura, música, dança e das outras artes são largamente construídos por meio de dispositivos não literais como a metáfora, através de meios não denotativos como a exemplificação e a expressão e, frequentemente, através do uso de quadros, sons, gestos ou outros símbolos de sistemas não linguísticos.”*<sup>450</sup>

A compreensão da linguagem verbal ou das imagens requer uma capacidade de perceber sistemas simbólicos; e, segundo este pensador, as imagens podem ser utilizadas em sistemas simbólicos com mais eficiência que as palavras. Mas para isso, há que aprender a descodificar estes sistemas, verbais e imagéticos, lendo as formas simbólicas.

Eisner<sup>451</sup> compartilha com Goodman a pretensão de uma base epistemológica para a arte, mas, a arte é muito mais do que a leitura de sistemas simbólicos e a cognição é mais do que a construção de sistemas. As experiências sensoriais facultam de facto, vias

---

<sup>449</sup> A ideia do conhecimento como experiência activa foi elaborada, como dissemos, por Piaget, no campo da Psicologia, ou por este autor para a área da História da Arte, ou ainda por Arnheim no domínio da percepção visual.

<sup>450</sup> Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa. pp.153.

<sup>451</sup> Eisner, E. W. (1972). *Educating Artistic Vision*. New York: Macmillan.

de conhecimento que possuem formas heurísticas próprias e a capacidade de aceder a esse conhecimento é actualizada e construída através de formas múltiplas de representação.

Um pouco diferente destas perspectivas, podemos encontrar a de Gibson<sup>452</sup>. Centrada essencialmente na percepção, faz no entanto a distinção entre os aspectos estético e pragmático desta função cognitiva. Para o autor da teoria ecológica da percepção visual, a percepção consistia numa construção mental baseada em informação relevante adquirida pelo sistema de sentidos; não haveria propriamente representações mentais, mas um confronto entre os padrões da retina ou campo visual e o mundo visual exterior que passava por uma investigação empírica. O olhar não actua como um ecrã passivo no qual as imagens do mundo exterior são projectadas, mas como um processo activo de selecção<sup>453</sup> – que inclui a locomoção do corpo e a movimentação da cabeça e dos olhos - de invariantes estruturais, a partir das quais o cérebro constrói os *percepta*, e sugeriu que a cognição estabelece uma relação triádica entre um percepto, os estímulos invariantes e a suas origens. Nesta perspectiva salienta a dimensão subjectiva da percepção dependente do observador, das suas particularidades e experiências individuais, e consequentemente, da acção, pois cada indivíduo reage e responde diferentemente frente às acções sobre o meio.

Mas para além dos aspectos das representações mentais, Gombrich dá relevo a um aspecto importante. Os processos de criação artística dependem dos contextos históricos em que se realizam, das interacções sociais, dos valores e dos costumes numa envolvência ecológica com os próprios mecanismos psicológicos do criador, que possibilita uma co-construção e reconstrução de significados pelo indivíduo, através de métodos de ‘*schemata*<sup>454</sup> e aperfeiçoamento’ sucessivos e construtivos, por que são

---

<sup>452</sup> E que influenciou a história e a crítica da arte por via de Gombrich.

<sup>453</sup> Esta teoria ecológica da percepção visual é apresentada nas suas obras *The ecological approach to visual perception* (1986) e *The Senses considered as Perceptual Systems*. (1966).

<sup>454</sup> Entendendo por *schemata*, as estruturas cognitivas, suportes de ideias que permanecem na memória.

auto-testáveis. Face a um sustentáculo de tradição artística, o artista reformula-o internamente com base na sua experiência, passada e actual, e conceptualização, imprimindo-lhe no fazer, o seu traço próprio. É o que Gombrich designa por 'fórmula e experiência'.

Em suma, a criação artística é resultado de processos sociais e cognitivos em que os indivíduos usam estratégias de aprendizagem e auto-regulação na sua experimentação.

Abordando os mecanismos internos comuns a uma recepção ou criação artísticas e referindo-se quer à arte moderna quer à arte não moderna, Gombrich afirma que não importa a discussão de que o mundo interior para que apelam criativamente os modernistas e abstraccionistas, ou o mundo visível em que os outros artistas baseiam a sua criação, seja pouco susceptível de transcrição para a arte. O que vale é que na prática, *"para o artista, a imagem no inconsciente é tão mítica e inútil como ideia quanto a imagem na retina. Não há atalhos para articulação. Para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer e copiar, e escolher, de uma linguagem que desenvolveu, a equivalência mais aproximada"*<sup>455</sup>, num trabalho de experimentação constante, de montagem e desmontagens de observações, visíveis ou não. Até porque *"a imagem não tem ancoragem firme na tela – é 'conjurada' apenas nas nossas mentes"*, seja na do criador, seja na do receptor.

Nas potencialidades e capacidades comunicativas da obra de arte relativamente ao observador, Gombrich afirma que o artista proporciona-lhe mais do que a simples contemplação, *"atrai-o para o círculo da criação e permite-lhe experimentar um pouco do frêmito do 'fazer', que foi um dia privilégio do artista"*<sup>456</sup>.

Ao acentuar estas características, pretende reafirmar que o poder de interpretação do observador, a sua capacidade de colaboração com o artista e de transformação de uma fracção da obra numa semelhança com o mundo visível, é fundamental na discussão sobre representação e percepção. Na interpretação de imagens, como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir o que o artista (ou autor) dá, daquilo que o receptor

<sup>455</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. pp. 313.

<sup>456</sup> *idem*, pp. 174.

oferece e participa como acréscimo no processo de projecção que o reconhecimento desencadeia.

Na sua insistência sobre o primado da contextualização do significado, este psicólogo da arte distancia-se de diversos historiadores da arte na pretensão de reconstituir as intenções do autor. Esta é considerada uma tarefa impossível devido ao facto de estarem envolvidos na elaboração de uma imagem, na criação, vários elementos inconscientes. Para ele, os historiadores da arte deveriam prosseguir na instância do significado, e, para alcança-lo, a erudição seria o melhor caminho<sup>457</sup>.

Na decifração da pintura do artista, ou seja, ao decifrar o mundo visível como arte, é necessário mobilizar as memórias e a experiência desse mundo visível e testar, sucessivamente, a imagem produzida pelos artistas através de projecções e tentativas experimentais no modelo concebido.

O uso desta teoria de ensaio e erro perceptivo pode revelar-se igualmente frutífero na investigação de várias análises da produção da imagem, ou seja, na maneira pela qual os artistas descobriram alguns dos segredos da visão, fazendo e comparando. Isto esteve na base do seu argumento de que os maiores factores das mudanças no estilo de pintura foram resultado de actividades racionais, ao invés de mudanças misteriosas ou incompreensíveis na expressão de uma época. Toda a inovação pode ser explicada pela acumulação de recursos disponíveis, e não por uma ininteligível criatividade subjectiva. É por isso que não há inovação sem tradição, porque tanto o artista como o observador, deve primeiro aprender a ver. Daí o recurso à história e à história da arte no âmbito da psicologia da arte. Todavia, opôs-se a qualquer explicação da criatividade artística que estivesse baseada numa psicologia colectiva, não porque negasse a importância do contexto, mas o que importava era fazer referência às invenções individuais e descobertas que os artistas ao longo do tempo adoptaram.

---

<sup>457</sup> E exemplifica com casos de artistas, principalmente os Renascentistas, recorrem a muitas histórias e episódios mitológicos, afirmando que é tarefa do historiador conhecer essas narrativas míticas com o fim de poder orientar e basear eruditamente a sua interpretação. Caso contrário, pode ser levado a fazer interpretações erróneas ou a cair numa concepção histórica apressada, superficial e extrínseca, ou seja, fazer uma *Leitura Fisiognómica*.

E discordando de um carácter primordialmente inato da natureza humana e de um determinismo automático, apesar de toda a disposição biológica, recorre a Pico della Mirandola na afirmação da ‘capacidade multiforme de mudança’, porque o significado que se atribui às coisas é adquirido e transmitido pelos indivíduos.

Embora de um modo não sistematizado como outros o fizeram, Gombrich enumera algumas funções cognitivas necessárias à criação, para além da percepção: a memória, a representação, a simbolização, as sensações, o conhecimento, o raciocínio, a intencionalidade versus capacidade, etc., numa tentativa de explicação mais holística e lata.

Deste modo, contrapõe dois modos principais de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração, sendo esta vista como mais profunda e essencial, numa dicotomia que coincide com a distinção entre função representativa e função simbólica, numa espécie de tradução em termos psicológicos. A primeira, o reconhecimento, apela para a apreensão do visível, para as funções mais manifestamente sensoriais (imagem); a rememoração recorre à memória, ou seja, às capacidades do intelecto, às funções do raciocínio (que implicam competências imaginativas). Deste modo, a rememoração é fundamentalmente uma função simbólica, profunda e essencial, invocando o intelecto e o imaginário. O reconhecimento tem uma função principalmente representativa, apelando para as funções sensoriais de apreensão do visível, para a imagem. Clarificando, este psicólogo afirmou que pintar o objecto é reconhecimento, e pintar a ideia do objecto é rememoração, e sendo a ideia, a forma real das coisas e o pintor não deveria pintar os objectos, mas a ideia de objecto na imaginação.

Por vezes não importa a intenção do artista, quando esta é a reprodução, a transcrição da natureza. O que marca decisivamente é o estilo, e este não é somente a expressão das emoções pessoais, mas o indicador da capacidade técnica de cada artista, além de que o estilo é também determinado pela natureza e qualidade de códigos simbólicos e convenções pictóricas a que o indivíduo tem acesso. O criador “*pode transmitir só o que*

*seu instrumento e veículo são capazes de executar. [A] sua técnica restringe [a] sua liberdade de escolha*<sup>458</sup>, ou seja, não cria aquilo que pretende mas somente o que pode.

Na experiência do visível, a mente transforma as sensações em percepções, a partir do conhecimento que se vai adquirindo<sup>459</sup>, das expectativas e das comparações ou relações que se estabelecem entre os objectos percebidos, tendo como resultado uma visão consciente do mundo.

Na transcrição, não na cópia, que o criador faz do mundo visível usando um determinado meio, 'limitado' ou 'limitador', por vezes essa experiência não se coaduna com qualquer outra anterior – aliás, o verdadeiro criador busca essa originalidade, esse efeito de 'estranheza' – por não entrar nas expectativas conhecidas, nem nas próprias nem das do receptor, podendo gerar reacções imediatas de discordância ou oposição, mas que se vão familiarizando progressivamente.

Não é pela visão que “*o artista vê necessariamente mais do que o leigo*”<sup>460</sup>, é pelas rupturas com as expectativas, pelo conhecimento. Mas não é a arte que pode ensinar a ver, porque a percepção é um processo extremamente complexo de interacção e integração, mas pode proporcionar aos receptores, experiências enriquecedoras. A “*arte nasce da arte*”, não da natureza, como afirmou Malraux e corroborou Gombrich; e entendendo a arte como um fenómeno eminentemente cultural, os seres humanos estão equipados organicamente para investigar informação e aprender experimentalmente hipóteses que lhes garantam a sobrevivência, não apenas biológica, mas também cultural, e neste caso, a percepção desempenha um papel absolutamente fundamental.

Ou segundo a visão de Langer: “*É a percepção moldada pela imaginação que nos dá o mundo externo que conhecemos*”, é pelo pensamento e pela imaginação que surge o sentimento, ou antes nas palavras desta autora, de uma “*vida de sentimentos*”<sup>461</sup>.

---

<sup>458</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp. 56.

<sup>459</sup> Por isso, Gombrich afirma que não há propriamente conhecimento, mas sim que ‘se vai tomando conhecimento’ ou que ‘se vai conhecendo’.

<sup>460</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp. 285.

<sup>461</sup> Langer, S. K. (1980). *Sentimento e forma*. S. Paulo: Editora Perspectiva. pp. 386.

Os conceitos de conhecimento e consciência, especialmente ao abordar o processo criativo em termos cognitivos, são necessariamente interligados. “*A consciência gera o conhecimento de que as imagens [ou padrões mentais] existem dentro do indivíduo que as forma, (...) ligando essas imagens a uma representação integrada do organismo e ao fazê-lo permite a manipulação de imagens em proveito do organismo*”<sup>462</sup>, manipulação que implica a criação de novas imagens.

A consciência é um processo através do qual o indivíduo apreende e adquire conhecimento acerca da realidade, seja introspectivamente, no interior da sua mente, ou no mundo exterior, e cujos reflexos se manifestam nessa mesma mente e cujos dados são elaborados de determinado modo. É um processo cognitivo que relaciona o conhecimento das coisas e dos fenómenos a partir de sensações<sup>463</sup>, de percepções, de recordações, de pensamentos<sup>464</sup>, de intuições<sup>465</sup>, de desejos e de motivações, com as próprias atitudes dos indivíduos para com essas mesmas coisas e fenómenos, construindo imagens, representações, mapas mentais significativos.

*“A consciência (...) tem uma importante influência sobre (...) outros processos cognitivos, (...) realça e sublinha a atenção e a memória, (...) é indispensável (...) [à] linguagem; e aumenta o alcance das manipulações inteligentes (...) [como a] resolução de problemas e criatividade”*<sup>466</sup>.

Ou como a descreveu Pierce<sup>467</sup> a consciência é um processo de apreensão e aquisição de conhecimentos, que se manifesta na mente do indivíduo e que decorre de inferências

---

<sup>462</sup> Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América. pp. 45.

<sup>463</sup> Por sensação pode entender-se uma faculdade da consciência através da qual se constata a existência de algo, diferenciando os factos interiores dos exteriores.

<sup>464</sup> Podendo considerar-se o pensamento como a faculdade que interpreta o que foi percebido anteriormente, organizando através da dedução, da indução e da inferência (ou abdução) o conhecimento acumulado pelas outras faculdades.

<sup>465</sup> São premissas originais, primordiais, não inferidas de nenhuma outras premissas anteriores. É uma faculdade que possibilita o estabelecimento de conexões não causais entre diferentes factos, objectos ou situações, encontrando coincidências através de padrões significativos.

<sup>466</sup> Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América. pp. 152.

<sup>467</sup> Peirce, C. S. (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva. pp. 17.

entre estímulos e efeitos existentes num dado contexto.

Mesmo considerando diversos tipos ou níveis de consciência, como Damásio<sup>468</sup>, que a dividiu em ‘consciência nuclear’ e ‘consciência alargada’, ou como Edelman & Tononi<sup>469</sup>, em ‘*primary consciousness*’ e em ‘*higher-order consciousness*’, ou em meta-consciência, esta função da mente participará sempre de qualquer processo criativo, como são exemplos os estudos de Noë, A., Ione, A., Church, J. que relacionam a consciência e a experiência artística<sup>470</sup>.

*“A better understanding of imagination is likely to deepen our insight into the nature of consciousness (and, probably, vice-versa).”*<sup>471</sup>

Alguns autores, de uma breve revisão bibliográfica que efectuámos, referem diversos graus ou géneros de consciência que podem coexistir e cooperar na vivência quotidiana, ou mesmo, na experiência artística. Que pode ser, ou não, comum aos indivíduos criadores ou contempladores, como a consciência mítica ou a consciência artística de que falou E. Cassirer, envolvendo uma “*compressão de símbolos e significados, palavra [ou imagem] e mundo, numa realidade metafísica*”<sup>472</sup>, ou seja, uma consciência onde não há distinção clara entre o real e o virtual ou imaginado.

No caso da experiência artística é uma experiência que pode englobar muitos dos modos de consciência, mas em particular daqueles que são considerados num nível mais elevado:

1. A consciência básica ou primária, de acção e reacção, que é necessária à sobrevivência das espécies e está presente em todos os seres vivos. É caracterizada por uma acção e reacção directas aos estímulos.

---

<sup>468</sup> Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América.

<sup>469</sup> Edelman, G. M. & Tononi, G. (2000). *A Universe of consciousness*. New York: Basic Books.

<sup>470</sup> ‘*Art and the Brain*’, Part II. *Investigations into the Science of Art*. (2000). *Journal of Consciousness Studies*, Volume 7, No. 8-9, August/September.

<sup>471</sup> Thomas, N. J. T. (2003). *Imagining Minds*. *Journal of Consciousness Studies*. Vol. 10, Nº 11, pp. 79-84. In <http://www.imprint.co.uk/jcs.html>.

<sup>472</sup> Langer, S. K. (1980). *Sentimento e forma*. S. Paulo: Editora Perspectiva. pp. 195.

2. A consciência informativa ou informacional permite recuperar pela recordação, as matrizes cognitivas ou os repositórios da memória dos seres vivos, sejam conhecimentos congénitos, aprendidos ou adquiridos.

3. A consciência comunicacional ou signíca refere-se às relações semânticas que se estabelecem através das diferentes linguagens, entre os diversos indivíduos (visual, sonora, corporal, gestual, táctil, olfactiva, gustativa, verbal, matemática)<sup>473</sup>.

4. A consciência crítica ou reflexiva que decorre de um processo de pensamento por meio dos raciocínios lógicos (dedutivo e indutivo), analógico (abduativo) e dos procedimentos de análise, de diferenciação, de síntese e de generalização dos conhecimentos herdados, adquiridos ou aprendidos<sup>474</sup>. Estes raciocínios e procedimentos, inter-dependentes, geram-se, associam-se e complementam-se na procura da significação, durante os actos de pensamento.

5. A consciência imaginativa relaciona-se com a capacidade de conjugar, associar, através da vontade, conjuntos de impressões ou sensações dispersas, atribuindo-lhes novos significados. Significados estes que podem vir a transformar-se numa intenção, numa ideia a ser elaborada, num plano ou projecto ou até mesmo numa teoria<sup>475</sup>.

6. A consciência intuitiva possibilita o estabelecimento de conexões significativas, não causais, entre elementos diversos que se deslindam (*insights*), independentemente da acção volitiva ou intencional<sup>476</sup>; através de encadeamentos não lineares, chega-se à descoberta de relação inesperadas, de junções acidentais mas surpreendentes.

7. A consciência criativa é aquela que induz a acção transformadora e produtiva. Através de uma atenção direccionada e da vontade, o indivíduo (auto-)motiva-se assumindo acções e comportamentos transformadores e, de um modo persistente,

---

<sup>473</sup> Formaggio, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Presença; Morin, E. (s.d., 1973, orig). *O Paradigma Perdido. A natureza humana*. Mem Martins: Publ. Europa-América. pp. 122-124, 131-136.

<sup>474</sup> Peirce, C. S. (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva; Rubinstein, S. L. *Princípios de psicologia geral*. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

<sup>475</sup> Como são exemplos os mundos imaginados por Poincaré, H. (1988). *Ciência e Hipótese*. Alfragide: Galeria Panorama. pp. 74-82, 86-89; ou as teorias de Heisenberg, W. (s. d.) *A imagem da Natureza*. Lisboa: Livros do Brasil. pp. 103-108.

<sup>476</sup> Peirce, C. S. (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva. pp. 16-17 e 383; Jung, C. G. (1985). *Fundamentos de Psicologia Analítica*. Petrópolis: Vozes. pp. 10-20, 38-40; Gardner, H. (1993). *Frames of Mind: the theory of multiple intelligences*. London: Fontana Press.

cumprindo as etapas sucessivas de aprofundamento, necessárias à concretização da intenção, da ideia, do projecto ou plano anteriormente imaginado.

8. A consciência holística que engloba todas as demais e que se realiza através da concentração total, vigilante e activa, que permite observar o próprio processo de conhecimento.

Ressalvando o carácter demasiado divisório desta enumeração das diversas consciências, podemos dizer que, embora estejam presentes em muitas outras actividades humanas, os quatro últimos modos são aqueles que mais participam para uma actividade artística e criadora.

*“A better appreciation of the close conceptual relations between imagery, imagination and consciousness may be expected not only to illuminate consciousness, bringing the rich findings of imagery researchers to bear on the matter, but significantly to affect the interpretation and direction of the experimental study of imagery.”<sup>477</sup>*

Nos níveis mais elevados desta(s) consciência(s) que envolve o processo criativo há subjacente uma intencionalidade, isto é, uma faculdade existente em muitos (ou quase todos) os estados mentais, de eles próprios serem acerca, sobre, de, ou dirigidos a algo – sendo que este algo não implica necessariamente a sua existência ‘visível’; A intencionalidade pode não ter a sua concretização em objectos, palavras, ou acções, – embora se diga frequentemente que estes possam carregar em si mesmos tal propriedade; a intencionalidade é, antes de tudo, e principalmente, mental.

*“A consciência está sempre presente no processo criador (...), a natureza das suas revelações guia o processo de criação”<sup>478</sup>*, porque existe uma intencionalidade e uma heurística inerentes a este processo. Não se cria por acaso. Mesmo que hajam pequenos ‘acidentes’, há um propósito que direcciona uma procura, uma experimentação, um fazer.

---

<sup>477</sup> Thomas, N. J. T. (1998, August). *The Study of Imagination as an Approach to Consciousness*. Comunicação apresentada na Inaugural Conference of the Society for the Multidisciplinary Study of Consciousness. San Francisco, USA.

<sup>478</sup> Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América. pp. 359.

Quando se aborda o processo criativo em termos cognitivos, não se pode deixar de mencionar algumas bases neurofisiológicas. Vários estudos recentes debruçaram-se sobre a arte e o cérebro: estudos de A. Ione, L. Robert, S. Zeki, V. S. Ramachandran & W. Hirstein, E. Harth, N. Humphrey<sup>479</sup>, de R. Jung, e B. Edwards<sup>480</sup>, de Vigouroux<sup>481</sup> e outros. Contudo, o conhecimento que se tem da estrutura neuro-fisiológica do cérebro e das suas funções é, apesar de todos as investigações recentes, ainda muito limitado; a ciência, neste âmbito, permanece rodeada de enigmas.

Segundo Gardner<sup>482</sup>, o estudo de problemas neurológicos e lesões cerebrais pode elucidar não apenas o estudo dos processos mentais usuais em indivíduos 'normais', mas também os processos que se evidenciam nos indivíduos 'talentosos', como os artistas.

É habitual julgar-se que o hemisfério esquerdo do cérebro está direccionado para a capacidade de crítica, raciocínio, discriminação, investigação e para o uso da linguagem e da memória, ou seja, para um pensamento lógico, analítico e racional, e que este é o hemisfério 'dominante'; e o hemisfério direito do cérebro para a componente artística, para a capacidade de contemplação, criação, imaginação, para a sensibilidade e a emoção, para a intuição e a abstracção, e ainda para o processamento de dados visuoespaciais<sup>483</sup>. Mas estudos recentes<sup>484</sup> colocam em causa esta circunscrição rígida: por exemplo, o processamento de sons e o acesso ao significado das palavras reside em ambos os hemisférios, assim como parece que o hemisfério direito possui um papel

---

<sup>479</sup> Goguen, J. A. (Ed.). (1999). *Journal of Consciousness Studies*. Vol. 6, Nº. 6/7, June/July; Goguen, J. A. & Myin, E. (Eds.). (2000). *Journal of Consciousness Studies*, Volume 7, No. 8-9, August/September.

<sup>480</sup> Cit. por Gardner, H. (1982). *Art, Mind and Brain - a cognitive approach to creativity*. USA: BasicBooks. pp. 321-327

<sup>481</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro.

<sup>482</sup> Gardner, H. (1982). *Art, Mind and Brain - a cognitive approach to creativity*. USA: BasicBooks. pp. 265-335.

<sup>483</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 76.

<sup>484</sup> Gardner, H. (1982). *Art, mind and brain. - a cognitive approach to creativity*. USA: Basic Books. pp. 283, 311.

fundamental ao processar narrativas, metáforas, analogias, trocadilhos, fábulas e outros aspectos subtis e/ou complexos da linguagem.

Parece inquestionável que certas faculdades cognitivas dependem fortemente de capacidades linguísticas, como o raciocínio abstracto, a capacidade de resolver problemas científicos ou matemáticos; mas outras aptidões não dependem tanto da integridade daquelas capacidades: a faculdade de resolver problemas espaciais, a percepção de diferenças entre padrões ou configurações quase semelhantes ou a sensibilidade ao carácter emocional de situações. Se algumas capacidades procedem de um dos hemisférios, outras há que dependem de uma interacção entre ambos.

Relacionar aspectos estéticos ou criativos em estudos neuro-fisiológicos tem merecido atenção por variados cientistas. Alguns tentam delinear hipóteses e a teorizar sobre tal funcionamento, reduzindo a experiência estética a um conjunto de leis físicas ou neurobiológicas<sup>485</sup>. Outros estudam separadamente mecanismos e funções cerebral normal, procurando uma resolução em termos 'causa-efeito'. Nestes, tem existido fortes dados que não sustentam a noção de uma fronteira clara entre regiões e mecanismos consagrados, por exemplo, à acção e à percepção, respectivamente; talvez, porque as duas funções não ocorrem isoladamente. E mesmo partindo de estudos de cérebros lesionados, os argumentos que poderiam levar a algumas inferências nem sempre são válidos para um entendimento da função normal do cérebro.

Crê-se que não há uma localização precisa das capacidades artísticas ou estéticas<sup>486</sup>, diferindo de indivíduo para indivíduo, assim como cada forma de arte parece organizar-se cerebralmente de modo diferenciado. Investigações realizadas com o intuito de comprovar as relações entre o raciocínio criativo e os hemisférios cerebrais vieram demonstrar que "*apenas usando a totalidade do cérebro uma pessoa pensa de forma*

---

<sup>485</sup> Ramachandran, V.S. & Hirstein, W. (1999). The Science of Art: A neurological theory of aesthetic experience W. In Goguen, J. A. (Ed.). *Journal of Consciousness Studies*. Vol. 6, Nº. 6/7, June/July.

<sup>486</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 93.

*criativa*<sup>487</sup>. A cooperação produtiva entre os hemisférios esquerdo e direito do cérebro, este funcionamento dual, traduz-se numa relação de complementaridade. E se pode haver uma predominância de um hemisfério ou de outro na maioria dos indivíduos, pensa-se que o pensamento criativo está dependente da conexão entre ambos os hemisférios. Se para as rotinas diárias é necessário um funcionamento global e integrado, mais razões haverá relativamente à criação artística.<sup>488</sup>

No entanto, a hipótese de que o hemisfério direito tem uma responsabilidade acrescida na criação artística, embora não inteiramente correcta, poderá ser realçada na medida em que se evidencia a contribuição deste hemisfério (que se consagra a funções mais emocionais e mais abstractas) no pensamento criativo do artista.

Após uma análise da produção artística anterior à disfunção neuro-cognitiva, e outra posterior, verificou-se que houve casos em que a área artística de um sujeito é mais afectada quando a lesão se situa no hemisfério direito do que por danos produzidos no hemisfério esquerdo. Contudo, lesões cerebrais no hemisfério esquerdo de artistas também poderiam condicionar a produção artística; noutros estudos, não se encontraram diferenças significativas. No caso da arte pictórica, por não se poder considerar uma linguagem, mas um meio que usa um outro tipo de linguagem, não funcionam os mesmos dispositivos anátomo-funcionais neurológicos da linguagem verbal, deste modo muitos pintores afásicos continuavam a criar sem oscilações da sua qualidade produtiva, porque não afecta o conhecimento do sentido do mundo nem a acção sobre o mesmo.

*“A aptidão criadora, o pensamento estético do artista não se encontram forçosamente perturbados pela existência de lesões cerebrais. Uma lesão localizada pode destruir para sempre todo o potencial expressivo. [Mas] alterações dispersas podem ser compatíveis com uma actividade artística. Tudo depende da ferramenta afectada”*<sup>489</sup>

Se não há muitas certezas quanto à localização das áreas que controlam a capacidade criativa, certo é que “a criação artística [seja a nível da concepção ou da execução]

---

<sup>487</sup> Kindersley, D. (1994). *Desenvolva a sua criatividade*. Lisboa: Editorial Verbo. pp. 24

<sup>488</sup> Gardner, H. (1982). *Art, mind and brain. - a cognitive approach to creativity*. USA: Basic Books. pp. 335.

<sup>489</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 79.

*depende da actividade neuroestrutural dos diferentes sistemas anatomo-funcionais do cérebro*<sup>490</sup>.

O lóbulo frontal que participa na análise lógica e organizativa da realidade exterior, dando-lhe um sentido coerente, múltiplo e global, intervém igualmente no pensamento discursivo, na elaboração de antecipações, de planeamento das acções, e em raciocínios que levam à resolução de problemas; está igualmente ligado à afectividade pelo controle das emoções e dos impulsos (evitando-os no sentido maníaco ou depressivo). “*Intervém essencialmente no processo criativo pelas suas actividades de ordenação lógica das representações internas, e pelas suas possibilidades de antecipação e de formulação de hipóteses*”<sup>491</sup>.

Os núcleos cinzentos da base, pelo papel mediador que têm entre estruturas de sustentação dos processos emocionais dinâmogéneos ou excitantes e o sistema psicomotor, poderão interferir na activação da motivação, e consequentemente, nas actividades de investigação e pesquisa impulsionadas pelo sentimento de curiosidade, ou por outros sentimentos (de afectos, de agressividade, de ânsia de domínio ou ambição, de realização profissional e pessoal, etc.).

Outro dos sistemas que se julga ter interferência na experiência e na criação artísticas é aquele que regula e intervém nos processos mnésicos, emocionais e motivacionais, o sistema límbico – a região cerebral que compreende o hipocampo, os bolbos olfactivos e o septo –, “*verdadeiro cérebro instinto-afectivo*”<sup>492</sup>, que pode ter uma ponderação substancial no significado da emoção e dos sentimentos estéticos - embora se creia que não existe um centro específico deste prazer – e na interpretação afectivo-emocional que o indivíduo faz no decurso do processo criativo. Este sistema é responsável pela produção da energia afectiva indispensável à acção<sup>493</sup>, indo buscar reforço nos resultados auferidos – auto-regulando as suas respostas emocionais com o julgamento sensível que faz dos estímulos exteriores que recebe -. Consequentemente é igualmente

---

<sup>490</sup> *idem.* pp. 227.

<sup>491</sup> *idem.* pp. 229.

<sup>492</sup> *ibidem.*

<sup>493</sup> Que poderá corresponder às noções de ‘ânimo’ referida por Aristóteles, Alberti, Pascal e Kant, necessária à produção, ao fazer artístico.

determinante na expressão subjectiva das emoções, prazer ou frustração, alegria ou ansiedade, satisfação ou decepção, que decorre da acção.

Também os mecanismos reticulares responsáveis pelas funções de vigília (difusa ou activa), atenção e concentração asseguram uma inicial activação intensa e sequente manutenção ou decréscimo desse estado do cérebro, consoante as necessidades da criação.

Conjuntamente os sistemas psicomotores são activados, implicando não apenas os órgãos periféricos – nervos e músculos -, mas ainda o córtex parietal posterior, o córtex pré-central, numerosas formações sub-corticais, o cerebelo e os núcleos cinzentos centrais do sistema extra-piramidal<sup>494</sup>, gerindo coordenadamente todos os movimentos necessários à produção artística.

Para além disso, cada forma artística implica, de um modo mais evidente, algumas funções específicas; no caso das artes plásticas, as estruturas corticais que compreendem a visão e a organização espacial.

Em suma, por intervirem na criação e no processo artístico uma miríade de sistemas e de estruturas neuro-fisiológicas, responsáveis pelas funções cognitivas, emocionais, e psicomotoras, pode-se afirmar que “a arte é a ocupação de todo o cérebro”<sup>495</sup>.

---

<sup>494</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 231-232.

<sup>495</sup> *idem*, pp. 290.

### 1. 3. O processo artístico em termos cognitivo-desenvolvimentista

*Ao contemplar obras de arte (...),  
na alma de que estão imbuidas, (...)  
senti entrar em mim como que  
uma visão da infância dos seus autores (...).*

*O génio não é mais que  
a infância claramente formulada,  
agora dotada, para se exprimir.*

Baudelaire<sup>496</sup>

Psicólogos e teóricos da arte, cognitivistas e fenomenologistas, concordam que as semelhanças e as diferenças entre o processo criador da criança e do artista, através do seu estudo, podem ser esclarecedores de ambos os processos.

Arnheim sugere que todo artista deveria conhecer a evolução da arte da criança para haver um aprofundar no conhecimento do seu próprio processo evolutivo de criação. Este saber sobre o modo como se desenvolve o processo artístico na vida dos seus participantes é fundamental para o estudo de novos paradigmas formais e para a consciencialização do artista sobre a (sua) arte.

Também Howard Gardner, estudando os processos mentais envolvidos na criação visual, afirma que a relação entre o artista e a criança tem sido frequentemente assinalada pelos próprios artistas e que o estudo da arte da criança é uma fonte natural para a compreensão da arte. Exemplo disso é Matisse, que prestando um tributo ao processo criador da criança, diz: "*o artista tem que olhar a vida como ele fazia quando era criança e, se perder esta qualidade, ele não pode se expressar de um modo original, de um modo pessoal*", ou Gauguin: "*Só temos uma coisa a fazer: é voltar sensatamente ao princípio. (...) sou duas coisas que não podem ser ridículas: uma criança e um primitivo*"<sup>497</sup>.

---

<sup>496</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*.

<sup>497</sup> Hess, W. (s. d.). *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. pp. 36.

O comportamento não pode ser compreendido sem uma perspectiva evolutiva. Esta posição implica que, sendo passível de desenvolver, o ser humano não tem um potencial de capacidades determinável e definido para a sua vida. O indivíduo edifica-se progressivamente pela maturação nervosa e pelas suas relações sócio-afectivas constantes com o mundo dos objectos e com os outros indivíduos.

Apesar de muitos destes estudos estarem voltados essencialmente para uma perspectiva de desenvolvimento socio-cognitivo da criança, alguns já abordam o conhecimento artístico como actividade mental, analisando a utilização e transformação de sistemas de símbolos no desenvolvimento infantil, na idade adulta e em artistas. Estes géneros de estudos interligam-se e completam-se na medida em que as capacidades artísticas e cognitivas constituem um processo em construção: quer a percepção artística que estará relacionada com a descodificação e leitura de símbolos numa cultura, quer a criação artística que se relaciona com a manipulação e 'escrita' de símbolos num contexto cultural, quer ainda a competência (ou proficiência) artística relacionada com o domínio de conceitos artísticos fundamentais; todos são processos evolutivos, não apenas em termos de idade (da infância para a idade adulta), mas também de maturação artística e criativa.

A psicologia do desenvolvimento, ligada à psicologia cognitiva na sua base construtivista, tem dado atenção a diversos aspectos relacionados com a arte, nomeadamente Michael J. Parsons<sup>498</sup> e de Abigail Housen<sup>499</sup> com o estabelecimento de estádios de desenvolvimento estético (à semelhança dos estádios de inteligência, do juízo moral, etc.).

Housen (1983) distinguiu 5 estádios de desenvolvimento da compreensão estética, que não é exclusivo da infância; qualquer pessoa de qualquer idade poder-se-á situar predominantemente num, ou mais, destes estádios:

---

<sup>498</sup> Parsons, M. J. (1992). *Compreender a Arte*. Lisboa: Presença

<sup>499</sup> Housen, A. (1999). *The Eye of Beholder: Iterative Research, Theory and Practice*. Comunicação apresentada na Conferência – Educação Estética e Artística – Abordagens Transdisciplinares. F.C.G., Lisboa.; <http://www.vue.org/home/methodology.html>.

1. *Narrativo* - O primeiro estágio, no qual encontram-se as pessoas com pouca familiaridade com as artes. Perante uma obra as suas impressões baseiam-se sobretudo no gosto pessoal, usando os sentidos, a memória e associações pessoais para criar uma narrativa. O foco da sua atenção centra-se essencialmente no desejo em saber do que trata a imagem. A questão básica é o que a obra significa, a partir da forma, da cor, do tema. Há também uma centragem nos detalhes, particularmente naqueles que remetem para experiências conhecidas.

2. *Construtivo* - Neste estágio, o receptor já relaciona as partes da imagem com a sua totalidade, demonstrando a percepção de uma hierarquia nos elementos. Os indivíduos usam além das suas referências pessoais, o conhecimento do mundo natural, os valores morais, sociais e as visões convencionais do mundo. A atenção centra-se nas propriedades formais da obra, considerada agora como um objecto de arte, questionando a habilidade, o domínio técnico, o trabalho árduo, o tempo ou representação realística, que aliás são critérios usados no julgamento do objecto estético. A arte é concebida como tendo uma função utilitária, didáctica ou moral.

3. *Classificativo* - Os indivíduos que alcançam este estágio procuram compreender a obra com base nas informações presentes na própria imagem, nas formas, nas cores e linhas, bem como conhecimentos da história da arte. Descrevem a obra usando uma terminologia analítica e crítica similar à dos historiadores, de acordo com o lugar, a escola, o estilo, o tempo e a proveniência. O processo de leitura da obra de arte é simultaneamente classificar, rotular, catalogar e arquivar detalhes e factos históricos da arte, tentando fazer uma leitura eminentemente intelectual e que não permita que as emoções interfiram.

4. *Interpretativo* - Neste quarto estágio, a resposta estética torna-se mais individualizada, porque é baseada nos dados explorados na própria imagem, mas também numa intuição e numa memória carregada de emoções. A análise rigorosa coloca-se ao serviço de um encontro emocional entre obra e leitor, numa reinterpretação muito individualizada da obra, mas sempre sujeita a processos de mudança e de confronto por poder ser partilhada numa comunidade.

5. *Re-Criativo* - O indivíduo que se encontra neste último estágio possui uma grande familiaridade na análise de obras de arte. A sua leitura da obra processa-se a

diversos níveis, combinando uma contemplação muito pessoal com as perspectivas universais da história da arte, com a interpretação dos símbolos, com os jogos visuais, ambiguidades e paradoxos revelados na imagem, tentando descobrir os problemas, as escolhas e as soluções com que o artista se confrontou, considerou e resolveu. Este receptor é capaz de reflectir sobre o objecto de arte, sobre si próprio e sobre a experiência estética, porque a sua experiência estética está alicerçada no equilíbrio entre a cognição e a emoção.

Não conhecemos nenhum estudo que envolva esta classificação de estádios e que abranja os criadores e a criação artística, mas poderíamos talvez hipotetizar que estes indivíduos encontrar-se-iam preferencialmente num dos dois últimos níveis; pela interpretação e exploração individual ou pela auto-reflexão que o artista poderá efectuar sobre as próprias criações.

Parsons (1987) defendeu uma abordagem sequencial da compreensão da arte segundo uma perspectiva do desenvolvimento cognitivo<sup>500</sup>. O desenvolvimento estético e artístico não é linear, apesar de se poderem definir estádios em que se alcançam gradualmente patamares mais elevados de percepções complexas. Sendo a arte uma forma de comunicação, é portadora de sentido(s), e a sua apreciação consiste numa forma de compreensão em que os indivíduos recorrem ao seu repertório segundo as suas necessidades. A compreensão da arte contribui essencialmente para um modo de exploração implícita, de conhecimento e revelação, do eu e da natureza humana.

*“Toda e qualquer compreensão minimamente complexa da expressão artística [e das suas diversas camadas de significação] é uma construção social e histórica, um produto colectivo, embora deva ser apreendido individualmente”<sup>501</sup>.*

Este psicólogo introduz a metáfora da caixa de ferramentas, como meio de produzir saltos no conhecimento. Assim, o desenvolvimento consiste na capacidade que cada um tem de utilizar essas ferramentas. Utilizando a pintura como base de uma metodologia de investigação, definiu cinco estádios de desenvolvimento estético que partem de

---

<sup>500</sup> Parsons, M. J. (1992). *Compreender a Arte*. Lisboa: Presença.

<sup>501</sup> *idem*, pp. 29.

conceitos de natureza artística ou estética: critérios de preferência, beleza e realismo, expressividade, estilo e forma, e autonomia.

Estes estádios são interceptados no plano horizontal por quatro tópicos que definem as ideias básicas utilizadas na compreensão da pintura: o tema, a expressão das emoções, as características formais e os juízos. A estes estádios correspondem “*níveis progressivos de capacidade para fazer interpretações e juízos racionais*”<sup>502</sup>, ou seja, novas formas de ver que se organizam numa determinada sucessão. Que sem definir ‘tipos de pessoas’, procura estabelecer uma estrutura ou conjunto de ideias através das quais será possível entender a pintura de um modo mais profundo.

Para analisar o ajustamento de cada indivíduo, em cada um dos estádios, Parsons usou dois critérios: um de natureza estética relativamente à interpretação da obra, outro de natureza psicológica relativa ao desenvolvimento cognitivo do indivíduo.

Em termos esquemáticos,

1. No primeiro estádio – *Preferência* – há uma valorização empática com a forma e a narração da representação. São assinalados sobretudo elementos reconhecíveis, associados livremente à experiência individual. *Dimensão psicológica*: não há consciência dos outros; egocentrismo e ausência de distinção entre as percepções do eu e dos outros. *Dimensão estética*: não há reconhecimento de graus estéticos; não há distinção entre o gostar e o julgar, apenas há um estímulo para uma experiência agradável.

2. O segundo estádio – *Beleza e realismo* – relaciona-se sobretudo com o tema e com a ideia de representação; isto é, constata-se uma identificação entre o grau de semelhança (*mimesis*) entre a representação e a realidade. *Dimensão psicológica*: há o reconhecimento implícito da perspectiva de outros; diferenciação entre a representação objectiva do quadro e aquilo que pode evocar a outros que o contemplam. *Dimensão estética*: é o realismo e a beleza que estão em questão, em termos de convenções figurativas e habilidade formal para os atingir.

3. No terceiro estádio – *Expressividade* – o que está em causa é a experiência causada no receptor pela expressividade inerente à obra, sendo a beleza e realismo

---

<sup>502</sup> *idem*, pp. 30.

secundários. O que importa é o que cada indivíduo sente perante a obra, seja o artista ou o receptor. *Dimensão psicológica*: há uma nova consciencialização da interioridade da experiência dos outros, com conseqüente apreensão e compreensão de ideias e sentimentos que não os próprios. *Dimensão estética*: a beleza, o realismo estilístico e a habilidade técnica são relegados para segundo plano; interessam as qualidades expressivas, a força dos sentimentos, a criatividade e a originalidade.

4. No quarto estágio – *Estilo e forma* – encontra-se uma perspectiva mais social do que individual, da significação da obra, integrada num contexto de conhecimentos e de interpretações vindas da história da arte ou da estética. Valorização do modo como o meio expressivo é explorado, em termo de textura, cor, forma, espaço, e das relações estilísticas. *Dimensão psicológica*: há um apelo a processos cognitivamente mais complexos que implicam uma dialéctica inter-discursiva de diferentes interpretações. *Dimensão estética*: com o reconhecimento das características gerais e diacrónicas da obra, torna-se possível considerar a crítica da arte como um guia perceptivo, e o juízo sobre a obra, um suporte racional e objectivo.

5. No último estágio – *Autonomia* – há uma conceptualização da imagem confrontando simultaneamente o ponto de vista individual com as classificações e tradições sócio-culturais do julgamento estético. O que implica uma construção e uma elaboração dos significados das obras constantemente reajustada no conhecimento e sobretudo na própria experiência individual. *Dimensão psicológica*: há uma integração racional do julgamento pessoal com o julgamento sócio-cultural, com superação deste de um modo intelectualmente coerente e consistente. *Dimensão estética*: há uma abertura a novas práticas e experiências estético-artísticas, porque a própria arte é concebida numa dimensão de questionamento, e que inclui um discurso criativo sobre essas propostas, podendo mesmo chegar-se a um novo quadro interpretativo.

Mais uma vez, como em Housen, esta concepção tem a ver com a compreensão e não directamente com a criação estética. Mas haverá criação, sem compreensão? Poder-se-á falar de produção de obras de arte se não existir um nível mínimo de entendimento estético – se exceptuarmos talvez as de carácter mais ‘naïf’? Mais uma vez acentuamos o interesse que fosse estudado este enquadramento relativamente à criação artística,

ressalvando as dificuldades metodológicas que poderiam principiar com a definição de uma 'obra de arte'.

Uma questão está subjacente à ligação destas investigações com este tema da criação e do processo criativo: como é que o entendimento da arte influencia a criação artística.

O papel que desempenha o conhecimento estético no desenvolvimento dos indivíduos, em termos de percepção e de produção também foi alvo de investigação por parte de Winner e do grupo Zero da Universidade de Harvard (Perkins, Brunner e Gardner, entre outros). Sob o paradigma de que os sistemas lógicos e linguísticos constituem o centro de todo o sistema de comunicação, têm estudado a capacidade e competências simbólicas no ser humano, a sua faculdade de produzir e utilizar símbolos, com base nas teorias de Piaget (da concepção de desenvolvimento intelectual), de Cassirer (do papel dos mitos) e de Langer (da ideia de arte como forma discursiva experiencial), de Goodman (particularmente em torno da noção de exemplificação). As suas investigações incidiram sobre três aspectos: relativamente à percepção artística, sobre a descodificação e leitura de símbolos num dado contexto cultural; em relação à criação, sobre a manipulação e a escrita de símbolos numa cultura; e também estudos sobre a competência e domínio de conceitos artísticos<sup>503</sup>.

Segundo Gardner<sup>504</sup>, autor da teoria das inteligências<sup>505</sup> múltiplas, no processo criativo actuam quatro entidades que constituem modos de participação, para além ou em torno da obra de arte: o criador ou artista, o receptor ou membro da audiência, o crítico ou o conhecedor, e finalmente o intérprete ou actor (*'performer'*) (papel que pode coincidir com o próprio criador).

---

<sup>503</sup> Bargados, A. L., Hernández, F., & Barragán, J. M. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle. pp. 86.

<sup>504</sup> Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*. New York: BasicBooks.

<sup>505</sup> Entendendo inteligência como os resultados, processos, actividades, capacidades, etc. que sem estarem necessariamente correlacionadas entre si, produzem uma variedade de respostas perante os problemas. Inteligência como um potencial ou capacidade medíveis que têm a ver com os processos adaptativos numa cultura.

Numa concepção em que a arte é vista como parte do desenvolvimento simbólico, existem três sistemas que interagem nesse mesmo desenvolvimento simbólico e estético, manifestando padrões de comportamento ou esquemas:

1. o sistema de criação que produz actos e acções, refere-se aos esquemas que o organismo é capaz de desempenhar e que se torna progressivamente capaz de comportamentos mais elaborados; é dominante nos criadores ou intérpretes.

2. o sistema de percepção que gera discriminações e distinções, refere-se aos aspectos do ambiente aos quais o organismo é sensível; é predominante nos críticos.

3. o sistema da sensação que desenvolve os afectos, concerna à experiência ou aos fenómenos subjectivos do indivíduo; é preponderante nos receptores ou público em geral.

Estes três sistemas, inicialmente discretos, vão interagindo de tal modo que, com o desenvolvimento, por vezes se confundem. O artista, por exemplo face a uma tela vazia, precisa primordialmente de um 'sistema de criação' suficientemente elaborado que lhe permita fazer face à resolução de problemas, envolvendo a escolha e a coordenação de comportamentos perante certos meios materiais e a aplicação de um sistema simbólico adequado. No entanto, como 'crítico' e receptor da sua própria obra e do seu fazer artístico, necessita igualmente durante o processo criativo, dos outros dois sistemas, o de percepção e o de sensação.

Tendo por base esta conceptualização, Gardner propôs um modelo de desenvolvimento estético, com três estádios:

1. No período *pré-simbólico* (dos 0 aos 2 anos<sup>506</sup>) dá-se o encontro e a descoberta dos três sistemas, nas suas formas básicas. Há uma progressiva interacção dos mesmos.

2. No período *simbólico* (dos 2 aos 7 anos) há uma gradual imersão nos processos simbólicos; os elementos arbitrários tornam-se símbolos, de acordo com as normas culturais e códigos estéticos, começando a formar sistemas simbólicos. Ocorre o início da representação pictórica com posterior exploração de diferentes esquemas formais e

---

<sup>506</sup> Correspondente ao período de desenvolvimento piagetiano sensório-motor.

representacionais.

3. No *último período de desenvolvimento artístico* (a partir dos 8 anos), há um desenvolvimento das capacidades (*skills*) artísticas que envolvem uma familiarização e manipulação de sistemas e códigos simbólicos. Observa-se também uma progressiva sofisticação cognitiva, maior experiência, crítica e auto-consciência. No entanto, pode haver períodos mais ou menos longos em que se verifica regressões, perda de interesse artístico ou capacidade para criar, perceber ou sentir.

Igualmente Vigouroux reflecte sobre a evolução do pensamento artístico<sup>507</sup>, e apoiando-se nas ideias de Piaget, Luquet, Gardner, Winner e outros, descreve alguns períodos:

1. A partir dos dois anos, coincidente com o início da aquisição das funções simbólicas, que em conjunto com as aprendizagens sensório-motoras, a criança começa a relacionar e a compreender as relações entre os objectos e os símbolos.

2. Entre os três e os seis anos, surge a fase da 'idade de ouro da criação', período fértil em produções porque há uma "*verdadeira febre criadora artística*", onde se revela a imaginação, a expressividade, a espontaneidade, onde a representação da realidade objectiva é menosprezada face à criatividade e a uma lógica interna construída pela criança. É a fase do realismo intelectual.

3. Com a escolaridade e a partir dos seis anos, o convencionalismo e o conformismo começam a imperar, obedece-se mais a regras e disposições normativas do que à intuição e à subjectividade. O que importa é a própria experiência sensível, é a fase do realismo visual. É nesta etapa crucial que entram os factores educativos e socio-culturais que poderão determinar a passagem ou não para o período seguinte.

4. É nesta última fase alcançada apenas por alguns, que se afirma a personalidade criativa. Depois das aprendizagens necessárias em termos de domínio das técnicas, da aquisição das competências indispensáveis, há que ultrapassar as convenções e regras, e com a constituição de um gradual corpo de conhecimentos, saber gerar e manipular formas que traduzam realidades simbólicas novas ou renovadas, conseguir exprimir

---

<sup>507</sup> Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. pp. 268- 282.

emoções, representar pela imaginação, pela intuição, outros mundos de um modo estruturado, ou seja, criar.

Estes dois últimos modelos de desenvolvimento têm em consideração a criação e não somente a recepção artística, porque estas duas atitudes entrecruzam-se, não apenas porque o criador é receptor da sua própria obra, mas porque o observador também recria e reelabora as obras produzida por outrem.

Interessante seria, com base nestes dois modos de encarar o desenvolvimento, um que vai no sentido da compreensão estética e artística, outro que privilegia a evolução criativa, considerar um terceiro, mais abrangente e aglutinador dos aspectos relevantes de ambos, no sentido de explorar e investigar a trajectória progressivo da criação artística que envolvesse mesmo uma meta-consciência artística.

Destes estudos e destas linhas de investigação, parece não haver dúvidas é que a criatividade artística parece remeter para uma dinâmica evolutiva, quer ao nível filogenético<sup>508</sup> quer ao nível ontogenético, e dentro deste, poderemos distinguir um desenvolvimento que tem a ver essencialmente com o crescimento da infância para a idade adulta e, um outro, intimamente relacionado com a própria maturação artística do criador.

---

<sup>508</sup> Que foi abordado no capítulo 2. 2. 2. *As Origens da Criação Artística*, desta dissertação.

#### 1. 4. Imaginação e criatividade no processo artístico

*Criatividade é um labirinto  
em que o difícil não é encontrar a saída,  
mas sim a entrada.*  
Ruben Fonseca

Quando se aborda o processo criativo, e vimos isto ocorrer ao longo dos séculos, são várias as noções relacionadas, ou quase coincidentes, com o conceito de criatividade: a não-racionalidade (ou o pensamento não-discursivo), a imaginação, a imagética, a fantasia e inventividade, a representação mental, etc.

*Imagination is what makes our sensory experience meaningful, enabling us to interpret and make sense of it, whether from a conventional perspective or from a fresh, original, individual one. It is what makes perception more than the mere physical stimulation of sense organs. It also produces mental imagery, visual and otherwise, which is what makes it possible for us to think outside the confines of our present perceptual reality, to consider memories of the past and possibilities for the future, and to weigh alternatives against one another. Thus, imagination makes possible all our thinking about what is, what has been, and, perhaps most important, what might be.<sup>509</sup>*

A capacidade imaginativa é usualmente descrita como uma faculdade mental para experienciar, construir e manipular imagens mentais. É responsável pela fantasia, capacidade de invenção e criação, pelos pensamentos que possuem características de originalidade, de idiossincrasia, de entendimento, usando a intuição, a espontaneidade, ao lidar com situações e actividades em que a imprevisibilidade e a estranheza poderão condicionar a resolução de problemas.

---

<sup>509</sup> Tomas, Nigel J. T. in *Dictionary of Philosophy of Mind*. Web site: <http://artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/I.html>.

Relacionando percepção, sensação e imaginação, pode-se afirmar que imaginação é uma capacidade mental para representar coisas sem que haja necessidade da presença destas, ou sem que estas sejam perceptíveis aos sentidos.<sup>510</sup>

Nos últimos anos, devido às contribuições de investigadores que se dedicam à pesquisa de aspectos relacionados com a criatividade, algumas das ideias tradicionais caíram finalmente por terra. Assim, a concepção de que o produto criativo seria resultado de um fulgor da inspiração que ocorreria em determinados indivíduos considerados privilegiados do ponto de vista intelectual, dotados de um poder especial ou de um dom inato ou natural, deu lugar à ideia de que todo o ser humano apresenta um certo grau de habilidades criativas e que estas competências poderiam ser desenvolvidas pela prática, pelo treino e pela educação. Para tal, seriam necessárias tanto condições ambientais favoráveis, como o domínio de técnicas adequadas. A criação artística passou a ser vista como produto não apenas da inspiração e do talento inato, mas também da preparação, da disciplina, da dedicação, do esforço consciente, do empenhamento num trabalho prolongado e de um conhecimento amplo numa área do saber por parte do indivíduo.

A criatividade, e as suas definições podem ser vistas sob quatro ângulos:

- dos processos mentais que o acto de criar convoca – percepção, motivação, pensamento, aprendizagem, comunicação, etc.;
- da pessoa que cria, isto é, em termos de neurofisiologia e temperamento, incluindo atitudes pessoais, hábitos e valores;
- das influências ambientais, culturais e educacionais; e
- da função dos produtos, ou obras, criados, como teorias, hipóteses, invenções, pinturas, esculturas, poemas, etc.

O acto criador é muito complexo; e definir criatividade<sup>511</sup> é uma tarefa bastante difícil, no entanto, esta capacidade ou aptidão humana de produzir conteúdos mentais

---

<sup>510</sup> Gerwen, R. (1996). *Art and Experience*. Utrecht University. In <http://www.phil.uu.nl/%7Erob/glossary.entries/imagination.shtml>

tem sido objecto de estudo por inúmeros investigadores, cada um deles construindo a sua própria noção de Criatividade<sup>512</sup>, chegando a conclusões que afastam afirmações consideradas por muitos indestrutíveis ou, pelo menos, inalteráveis.

Segundo Thurstone, a criatividade é um processo em que se formam ideias ou hipóteses, onde se testam hipóteses e comunicam resultados, pressupondo que o produto criado seja algo novo.

Para Cagné, a criatividade pode ser considerada uma forma de solucionar problemas que envolve saltos intuitivos ou uma combinação de ideias de áreas de conhecimento independentes. E poderíamos completar: implicando na manipulação de símbolos ou objectos externos para produzir novos eventos.

Conforme a concepção de Margarete Mead, a criatividade é como que uma descoberta e uma expressão de algo que é, tanto uma novidade para o indivíduo criador, quanto uma realização por si mesma; ou seja, diz respeito ao processo individual, mas também a algo que transcende o próprio sujeito.

De acordo com Torrance, a criatividade é um processo que torna alguém sensível aos problemas, às deficiências ou lacunas no conhecimento, levando-o a identificar dificuldades, procurar soluções, fazer especulações ou formular hipóteses, testar e retestar essas hipóteses, possivelmente modificando-as, e finalmente, a comunicar os resultados.

Taylor<sup>513</sup> em 1955, afirmou que não se podia falar apenas de uma criatividade, mas de criatividades. Assim, definiu cinco tipos de criatividade: a criatividade expressiva, a criatividade produtiva, a criatividade inventiva, a criatividade inovadora e a criatividade emergente.

Guilford (1959) ao estudar as capacidades humanas no domínio cognitivo, propôs um modelo cognitivo do funcionamento das operações mentais<sup>514</sup>, no qual salienta dois

---

<sup>511</sup> O termo deriva do latim *creare*: fazer e do grego *krainein*: cumprir.

<sup>512</sup> Sternberg, R.J. (1995). *Handbook of Creativity*. U.K.: Cambridge University Press.

<sup>513</sup> Na primeira Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent, na Universidade de Utah.

<sup>514</sup> Em que distingue as várias operações mentais: a cognição como descoberta, redescoberta ou o reconhecimento de informação; a memória como retenção ou armazenamento

tipos de pensamento: o pensamento convergente, próprio de indivíduos não criativos, porque se chega a uma resposta correcta, ou a uma resposta conhecida considerando-a como a melhor, ou a convencional, a partir de informação conhecida ou lembrada; e o pensamento divergente, característico de indivíduos criativos, que conseguem alcançar uma variedade de respostas singulares não completamente determinadas pela informação conhecida ou lembrada.

Assim, a criatividade, num sentido restrito, diria respeito às habilidades características dos indivíduos criadores, como a fluência, a flexibilidade, a originalidade e o pensamento divergente, relacionando frequentemente o processo com factores e variáveis isoladas e avaliadas.

Sternberg<sup>515</sup> sugere que alternância entre os dois modelos de pensamento poderá ser uma boa estratégia para a criatividade. O pensamento divergente, gerando diversas opções, significa que variadas escolhas estarão disponíveis. O pensamento convergente, orientado para a escolha da melhor resposta, reduz a dimensão de possíveis próximos passos, para que os esforços na resolução do problema não se desviem do caminho mais correcto.

Já para Goodman<sup>516</sup>, a criatividade, tanto na arte como na ciência, consiste no desenvolvimento ou na modificação de elementos no interior de um sistema simbólico. Os símbolos bem sucedidos iluminam o mundo devido à sua especial aptidão para apresentarem um determinado assunto, recompensando aqueles que os cultivam com a revelação de novas e luminosas maneiras de ver o mundo.

A criatividade pode ser vista de um modo mais simplificado ou abrangente, como para Kneller. “A criatividade existe quando descobrimos uma ideia, um artefacto ou uma forma de comportamento que seja nova para nós”<sup>517</sup>; ou seja, a criatividade existe

---

de informação do que foi adquirido na cognição; a formação de informações a partir de certos dados; a tomada de decisão ou julgamento acerca da informação.

<sup>515</sup> Sternberg, R.J. (1995). *Handbook of Creativity*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.

<sup>516</sup> Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa.

<sup>517</sup> Kneller, G. F. (1978). *Arte e ciência da criatividade*. S. Paulo: Ibrasa. pp. 15.

em todos os indivíduos a partir do momento que descobrem algo novo que apresente um significado particular.

Certo é, que aquilo que se pode designar por criatividade desempenha um papel fundamental para o ser humano, estando presente em praticamente todas as áreas de trabalho, de investigação, sejam na ciência, nas artes, na política ou noutras áreas. E grande parte da evolução humana é atribuída à acção do fenómeno da criatividade.

Bresciani Filho<sup>518</sup> menciona que a criatividade pode ser definida como sendo a característica de um processo psicológico, conduzido individualmente ou em grupo, que produz uma ideia considerada até o momento da sua concepção como desconhecida, mas significativa para esse indivíduo ou esse grupo de indivíduos, ou para indivíduos ou grupos de indivíduos externos ao processo de criação. Ou seja, apesar de ser um processo essencialmente individual, pelo menos a sua génese, ou a atribuição de significação ou o seu resultado poderão ter um impacto colectivo.

Nas diversas abordagens e teorias psicológicas, o conceito de criatividade esteve sempre presente, dando-se ênfase a determinados aspectos desta noção, de acordo com a perspectiva geral em que se inseriam. Deste modo, para além da teoria cognitiva que temos vindo a abordar, podemos encontrar diferentes perspectivas:

- na teoria gestaltista, a criação artística provém de uma visão pessoal gerada pela integração entre percepção e sentimento, e é resultado da tensão provocada pela percepção de desequilíbrios que certos estímulos proporcionam. Assim, para aliviar esta tensão e readquirir o equilíbrio, o indivíduo cria, reestrutura ou reorganiza sua *gestalt* (estrutura). O indivíduo criativo, ou com criatividade é, então, alguém capaz de ultrapassar a percepção usual, transpondo os limites das deformações da realidade, reconstruindo-a através da combinação, de várias maneiras, dos dados perceptivos.

- a teoria comportamental, por sua vez, aborda a criatividade segundo os princípios que regulam o comportamento operante. A criatividade é característica de produtos

---

<sup>518</sup> Bresciani Filho, E., Gonzalez, M. E. Q. (2001). Um enfoque informacional do processo de criação. In Gonzalez, M. E. Q., Del-Masso, M. C. S., Piqueira, J. R. C. *III Encontro com as Ciências Cognitivas, 1998*. S. Paulo : Unesp -Marília Publicações. pp. 256.

gerados por um comportamento original. Contudo, salienta-se que, nesta perspectiva teórica, um produto só será criativo, se tiver o reconhecimento do público como tal.

- segundo a teoria associativista, a resolução de um problema dá-se pela associação sucessiva de ideias, incorrendo em sucessivas tentativas e erros, até que uma solução, à partida ideal, seja encontrada. Logo, uma pessoa criativa é aquela que possui uma grande quantidade de associações à sua disposição, com possibilidade de diversas respostas a uma situação<sup>519</sup>.

- as teorias humanistas, como as de Rogers ou as de Maslow, que se centram na pessoa, têm uma perspectiva holística do processo criativo e da criatividade; mais do que abertura à experiência, é em si mesma auto-realização, motivada por premência do indivíduo em se desenvolver e crescer.

A criatividade pressupõe que uma pessoa, através de um processo criativo, elabore um produto constituindo *nalguma dimensão algo novo e importante*<sup>520</sup>, em particular para a construção de si próprio.

Assim, muitas vezes, o próprio conceito de criatividade não se distingue do processo criativo, como aconteceu por exemplo com Rogers<sup>521</sup>. A sua teoria reflecte a sua posição como terapeuta, ao acreditar que a criatividade construtiva ocorre apenas em pessoas saudáveis psicologicamente, pois apresentavam três características:

- 1- Abertura à experiência, a qual implica uma ausência de rigidez, uma tolerância à ambiguidade e uma permeabilidade maior aos conceitos, opiniões, percepções e hipóteses.
- 2- Uma capacidade para viver o momento presente com o máximo de adaptabilidade e uma organização contínua do *self* e da personalidade.
- 3- Quando existe confiança no organismo como um meio de alcançar um comportamento mais satisfatório em cada momento existencial.

Em suma, na sua teoria da criatividade, este psicólogo dá ênfase a novas construções. Define o processo criativo como a emergência de um novo produto

---

<sup>519</sup> Kneller, G. F. (1978). *Arte e ciência da criatividade*. S. Paulo: Ibrasa.

<sup>520</sup> Martinez, A. M. M. (1997). *Criatividade, personalidade e educação*. Campinas: Papirus.

<sup>521</sup> Rogers, C. (1977). *A Pessoa como Centro*. S. Paulo: EPU.

relacional que surge da singularidade do indivíduo, por um lado, e dos materiais, acontecimentos ou circunstâncias da vida, por outro. O que constitui a essência da criatividade é a originalidade ou singularidade. Rogers distingue ainda a criatividade construtiva (presente na pessoa que é aberta a todas as suas experiências) das formas patológicas de criatividade, presentes na pessoa que nega áreas das suas experiências.

Também Maslow<sup>522</sup> dá relevância ao factor 'abertura à experiência' como uma característica da criatividade auto-realizadora e a tendência do homem para se auto-realizar. Esta tendência, que Rogers considera como a fonte ou motivação da criatividade, é considerada por Maslow como o próprio processo criativo, o qual tem ainda uma visão optimista da natureza humana, já que toda a pessoa possui um potencial a ser orientado e expresso pela auto-realização.

Este psicólogo de orientação humanista distinguiu criatividade primária, da secundária e da integrativa:

1. A criatividade primária corresponderia à fase de inspiração, que se deve diferenciar das etapas de elaboração e implementação. Procedendo e fazendo uso dos processos primários de pensamento, os quais constituem um modo de pensar mais primitivo, este tipo de criatividade ocorre espontaneamente, como nas criações de crianças ou nos 'lampejos' de inspiração que têm sido registados nos indivíduos mais criativos. Nesta fase de inspiração da criatividade, o indivíduo perde a noção de tempo, esquece o passado e o futuro, vivendo somente o presente, com uma integração do self e do não-self.

2. A criatividade secundária baseia-se essencialmente nos processos secundários de pensamento e, posteriormente, na disciplina, trabalho sistemático e conhecimento acumulado durante muitos anos. É o tipo de criatividade apresentada pelos cientistas.

3. A criatividade integrativa corresponde à coordenação dos dois tipos referidos.

Numa perspectiva essencialmente social da psicologia cognitiva, podemos encontrar definições consonantes, como a de Stein: "*criatividade é um processo que resulta em*

---

<sup>522</sup> Maslow, A. (1972). *Vers une psychologie de l'être*. Paris: Fayard.

novidade e que é considerada útil, convincente ou satisfatória por um significativo grupo de pessoas num determinado período"<sup>523</sup>. Esta abordagem enfatiza o carácter social ou cultural da criatividade e não tanto os aspectos individuais e psicológicos deste conceito.

Estas noções podem assumir dois aspectos, um mais individual, e um outro mais social ou colectivo. Foi tendo-os em linha de conta que, Margaret Boden<sup>524</sup> numa vertente essencialmente cognitiva, na qual o estudo da criatividade assenta as suas raízes nas representações, distingue a criatividade psicológica (*P-creativity*) da criatividade histórica (*H-creativity*). A primeira tem a ver sobretudo com o facto do que é inventado ser novo para o indivíduo, mas não para a humanidade. É própria das crianças, porque estas 'repetem' descobertas que são comuns a qualquer desenvolvimento 'normal'. A criatividade histórica refere-se a criações inéditas a nível universal, algo que ninguém ainda fez ou descobriu na história humana.

Vários estudiosos ligados às neurociências também abordaram o conceito de criatividade ligado à actividade cerebral e neurológica<sup>525</sup>; nomeadamente Damásio, para quem "a criatividade em si mesma – a capacidade de criar novas ideias e novas coisas – exige mais do que a consciência alguma vez nos pode dar"<sup>526</sup>.

E se, na criatividade, ou num funcionamento criativo, uma coisa é a reestruturação de velhas ideias a partir da percepção do problema, ou seja, há uma reelaboração intuitiva, quase imediata, de tipo 'insight', alcançando-se uma nova síntese; outra etapa corresponde à da elaboração, confirmação e visualização ou comunicação da ideia original. Estes dois aspectos do funcionamento criativo foram estudados por Katz<sup>527</sup>, e implicam processos de pensamento bem diferentes, e segundo alguns autores, como

<sup>523</sup> Stein, M. I. (1974). *Stimulating creativity*. New York: Academic Press. pp. 8.

<sup>524</sup> Boden, Margaret A. (1994) What is Creativity?. In Boden, M. A. (ed.). *Dimensions of Creativity*. USA: MIT Press.

<sup>525</sup> Ver referências e discussão no capítulo 1. 2. *O processo criativo como processo cognitivo*, da II Parte, desta dissertação.

<sup>526</sup> Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América. pp. 359.

<sup>527</sup> Katz, A. (1978). Creativity and the right cerebral hemisphere: Towards physiologically based theory of creativity. *Journal of Creative Behavior*, 12, pp. 254-264.

Blakeslee, Torrance e Mourad<sup>528</sup>, ocorreriam em locais distintos do cérebro. O primeiro teria lugar no hemisfério cerebral direito, que como vimos, poderá ser mais eficiente nos processos de percepção de problemas habituais sob um novo ângulo e no rearranjo das ideias; o segundo poderá depender do hemisfério cerebral esquerdo, o qual teria a sua especialidade nos processos de pensamento utilizados para confirmar, elaborar e comunicar.

As propostas que já discutimos vão no sentido de haver alguma especialidade em cada hemisfério: o esquerdo mais activo nos processos de pensamento descritos como verbais, lógicos e analíticos, enquanto o hemisfério cerebral direito seria especialmente relevante para a criatividade musical e artística, facilitando o uso de metáforas, intuição e outros processos geralmente associados com a criatividade. No entanto, serão necessários novos estudos antes de se estabelecer conclusões seguras sobre a relação entre criatividade e actividade dos hemisférios cerebrais.

Abordando a criatividade na perspectiva do indivíduo e das características de 'personalidade' que fazem dele uma pessoa criativa, vários foram os estudos e os factores considerados.

- As *capacidades intelectuais ou cognitivas*, são talvez, a mais importante componente da criatividade, na descoberta do problema, na definição do problema, na estratégia de selecção; usando, como refere por exemplo Sternberg, sapiente e estrategicamente o pensamento divergente e o convergente. Muitos trabalhos empíricos e teóricos, como os de Barron & Harrington<sup>529</sup> e Sternberg<sup>530</sup>, apontam para um conjunto de elevados e básicos níveis de habilidades intelectuais criativas, existindo sob formas gerais ou específicas.

---

<sup>528</sup> Cit. por Sternberg, R. J. (Ed.), *The nature of creativity*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

<sup>529</sup> Barron, F. & Harrington, D. M. (1981). Creativity intelligence and personality. *Annual Review of Psychology*. 32. pp.439-476.

<sup>530</sup> Sternberg, R. J. (1995). *Handbook of Creativity*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.

- O *conhecimento*, porque sem ele é difícil reconhecer os problemas ou entender a natureza desses mesmos problemas; porque impede a redescoberta de ideias antigas; sabendo o percurso das ideias, o conhecimento contribui para que se avance e se tente introduzir algo de novo e de qualidade; finalmente, com o conhecimento, o indivíduo pode concentrar as suas reservas cognitivas no processamento de novas ideias, pois já conhece as ideias básicas. Podemos exemplificar com os estudos de Hayes<sup>531</sup> que concluiu que são necessários vários anos de aquisição de conhecimento para se produzir obras-primas criativas<sup>532</sup>.

- Na discussão dos *fatores de personalidade* como componente *sine qua non* da criatividade, devemos considerar o alerta de Sternberg & Lubart: por um lado, "*há investigadores que se concentram tão fortemente na personalidade como vertente essencial da criatividade, que quase excluem a vertente cognitiva*"; por outro, há "*investigadores que se concentraram demasiado na vertente cognitiva, que basicamente ignoraram a vertente da personalidade*"<sup>533</sup>. Assim enquanto crêem que a vertente cognitiva na criatividade pode ser auto-suficiente em determinadas alturas, noutras, a personalidade parece determinar o processo criativo.

Pensando nos traços de personalidade que caracterizam as pessoas criativas, Gombrich<sup>534</sup> referiu a dedicação, o zelo, a persistência e a produtividade. Mas a nível de estudos psicológicos, muitos foram as características pessoais associadas à criatividade: a autonomia de atitudes e de comportamentos em que o pensamento e a acção são direccionados por convicções pessoais, há uma maior auto-suficiência e auto-confiança; a tolerância à ambiguidade, em que há uma maior capacidade de considerar, simultaneamente, opostos ou contradições, ou ainda dados sem aparente relação,

---

<sup>531</sup> Hayes, J. R. (1989). *The complete problem solver*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

<sup>532</sup> De cerca de 500 notáveis composições musicais produzidas por 76 grandes compositores, apenas 3 peças foram compostas antes de trinta anos de carreira dos compositores. Um padrão similar foi encontrado com 131 pintores, mais de 6 anos de período de preparação foi a média entre estes.

<sup>533</sup> Sternberg, R. J. & Lubart, T. I. (1995). *Defying the crowd*. New York: Free Press. pp. 206. (t. m.)

<sup>534</sup> Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

resolvendo não impulsivamente o conflito cognitivo provocado pela vivência do problema em aberto<sup>535</sup>; uma certa aversão à normatividade<sup>536</sup>, uma forte curiosidade, uma vastidão de interesses e abertura a novas experiências<sup>537</sup>, com interesses para domínios e experiências diversos; o sentido de humor<sup>538</sup>; a sensibilidade estética, pois os indivíduos criativos procuram uma profunda satisfação estética nas suas produções; e finalmente, a perseverança e a capacidade de concentração prolongada e intensa sobre a tarefa que realiza. Uma conclusão se pode tirar: ser um indivíduo criativo parece implicar algumas destas características, mas pode não ocorrer o contrário.

- A *motivação* pode ser considerada um factor que entra nos traços de personalidade, mas muitos autores tratam-na autonomamente. A motivação fornece a força impulsionadora para usar os componentes cognitivos, tendo em vista objectivos criativos. Fazendo uma divisão em motivação intrínseca e em motivação extrínseca, a primeira tem sido vista como benéfica para a criatividade porque gera aspirações que são satisfeitas pela realização de uma tarefa, ao passo que as motivações extrínsecas poderão ser prejudiciais para a mesma, já que há um interesse pelas recompensas externas. Sternberg e Lubart<sup>539</sup> sugerem que o aspecto crucial da motivação para a criatividade é o modo como os efeitos da motivação afectam a atenção de uma pessoa para uma tarefa, mais do que a natureza intrínseca ou extrínseca da mesma. Também Amabile<sup>540</sup> refere que se houver predomínio da motivação extrínseca, pode haver prejuízos no trabalho criativo. Outros autores mencionam a importância da coexistência de motivos intrínsecos e extrínsecos.

---

<sup>535</sup> Contudo, o desafio e a tensão intrínsecos à condição de problema também atraem o sujeito criativo.

<sup>536</sup> Sternberg, R. J. (Ed.), *The nature of creativity*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

<sup>537</sup> Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*. New York: BasicBooks.

<sup>538</sup> Porque havendo a percepção de uma situação em função de duas perspectivas simultâneas e que, poderão ser incompatíveis, a compreensão dessa incompatibilidade, provocará a comicidade. Koestler, K. (1989). *The act of creation*. London: Arkaya.

<sup>539</sup> Sternberg, R. J. & Lubart, T. I. (1995). *Defying the crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. New York: Free Press.

<sup>540</sup> Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Boulder, CO: Westview.

- Os *estilos de pensamento criativo* foram teorizados por alguns autores como Steinberg & Lubart<sup>541</sup>; alguns atributos parecem coexistir através desses estudos que propõem um conjunto de 'estilos criativos' capazes de promover a criatividade. Categorizando as características inerentes a cada estilo criativo: 1) os estilos são encarados como propensões ou tendências, e não aptidões; 2) o gosto ou a motivação para criar ou apresentar ideias criativas não garante que essas criações ou ideias traduzam produtos criativos; 3) as pessoas nem sempre mostram os mesmos estilos ao longo de todas as tarefas e situações, nalgumas tarefas podem apresentar um estilo, noutras um outro; 4) a flexibilidade cognitiva e o pensamento pluralista ou divergente implicam que o indivíduo aja diferentemente de acordo com a intensidade das suas preferências; 5) reconhece-se o papel da hereditariedade nos estilos, embora se desconheça qual o seu peso; 6) os estilos criativos poderão variar ao longo dos vários momentos da vida, não se podendo dizer que o processo criativo é algo estável em todos os momentos vivenciais.

Por último há que considerar os aspectos sociais, culturais e educacionais<sup>542</sup> que poderão influenciar ou determinar a criatividade, porque todo o indivíduo é fruto do espírito do seu tempo. Foram estudadas variáveis que relacionam o contexto social e político com este comportamento aparentemente individual, como a ocorrência de guerras ou conturbações políticas, o estilo de governação e o autoritarismo, a influência de líderes ou de personagens prezados socialmente. Ou ainda as condições ou factores externos que favorecem a expressão do comportamento criativo como a economia ou as preocupações culturais e religiosas, o reconhecimento e a valorização pública das criações.

Segundo Csikszentmihalyi, a "*criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interacção entre os pensamentos do indivíduo e o contexto sociocultural. A*

---

<sup>541</sup> Sternberg, R. J. & Lubart, T. I. (1995). *Defying the crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. New York: Free Press. pp. 176-178.

<sup>542</sup> Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Boulder, CO: Westview; Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*. New York: BasicBooks.

*criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico". Neste sentido, é essencial considerar a influência não apenas do ambiente familiar e escolar, como também do ambiente social e cultural e do momento histórico. E, por vezes pode-se pensar, como este autor que "é mais fácil desenvolver a criatividade das pessoas mudando as condições do ambiente, do que tentando fazê-las pensar de modo criativo"*<sup>543</sup>.

Assim como Gombrich afirmava que o criador só cria aquilo que a sua técnica lhe permite criar, também poderemos afirmar que os criadores só realizam quando e o que o contexto sócio-histórico lhes permite. Contudo, há uma faceta de inevitabilidade, de necessidade interior criativa, em particular nas artes, que não pode ser menosprezada.

Na complexidade deste processo mental e/ou produtivo que transporta intencionalidades e finalidades, que é em si mesmo recombinação, reconstrutivo e resolutivo, citamos Ostrower<sup>544</sup> para quem a "*criatividade é um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial é uma de suas necessidades*", continuando a arte a ser uma necessidade para o ser humano, caminho essencial de conhecimento e realização de vida.

---

<sup>543</sup> Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity*. New York: Harper Collins. pp. 23, 1.

<sup>544</sup> Ostrower, F. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes.

## 1. 5. Processos de criação

*No meu caso, toda a pintura (...) é um acidente.  
Assim eu prevejo-a na minha mente, prevejo-a e  
no entanto raramente a executo tal como a prevejo.  
Ela transforma-se a si própria através da tinta. (...)  
muitas vezes não sei de facto o que a tinta irá fazer e  
ela faz muitas coisas que são melhores  
do que aquelas que eu poderia pô-la a fazer.*

Francis Bacon<sup>545</sup>

Quando se fala de processo criativo, em termos de criatividade é frequente ver-se citado o nome de Wallas por diversos autores<sup>546</sup>. De facto, Graham Wallas (1926) apresentou uma análise inovadora do fenómeno da criação, salientando quatro fases absolutamente necessárias à operacionalização da criatividade:

1 - A etapa de *preparação* consiste em tomar contacto e aprofundar o conhecimento sobre o problema, adquirindo e armazenando informações sobre o mesmo, familiarizando-se com a sua realidade, e iniciando assim o processo criativo. Este é considerado um processo racional e consciente, apesar de fornecer a informação que será usada de um modo subconsciente nas etapas subsequentes.

2 - A etapa de *incubação* envolve mecanismos da mente tradicionalmente ligados ao processo criativo; situa-se o funcionamento deste processo a nível sub- ou inconsciente, uma vez que pouco se sabe sobre a sua acção, e a designação desta etapa pode provir exactamente da protecção, ou para 'além', da percepção consciente. Pode ocorrer em intervalos de tempo muito longos, ou extremamente curtos, e pode consistir num processo de combinação ao acaso, abaixo do limite da consciência.

---

<sup>545</sup> *In* wallpaper na Exposição em Serralves, 2003

<sup>546</sup> Taylor, C.W. (1976). *Criatividade: progresso e potencial*, S. Paulo: Ibrasa; Kindersley, D. (1994). *Desenvolva a sua criatividade*. Lisboa: Editorial Verbo.

3 – É justamente no momento em que este processo disponibiliza a informação para a consciência que ocorre a etapa de *iluminação* ou *insight*. Esta consiste no próprio produto do acto criativo – se se considerar a ideia como de certa forma o culminar ou a sua síntese. É o momento em que se toma conhecimento da ideia que o processo criativo gerou, e que conduzirá naturalmente à quarta etapa. Segundo Bresciani Filho<sup>547</sup>, a etapa de *insight* ocorre quando o subconsciente combina ou selecciona uma ideia (de um modo invulgar) e leva à sua emersão de uma forma consciente.

4 - A etapa de *verificação* consiste num processo que examina e analisa a qualidade do resultado, observando-se uma (auto-)avaliação gerada pelo indivíduo que teve a ideia, no primeiro momento.

Outras abordagens propõem uma quinta etapa, a da *implementação* ou a da *comunicação*, na qual a ideia é implementada ou tornada pública, e em que as pessoas inerentes ou exteriores ao processo avaliam a sua adequação ou o seu resultado final.

Há ainda outros autores que acrescentam duas outras etapas, uma inicial – que na nossa opinião se pode estender por todas as etapas, particularmente nas duas primeiras definidas por Taylor -, e esta última já referida:

- a fase da *motivação*, etapa primordial que permite todas as outras. O ser humano normalmente cria pelo impulso que provém da necessidade, ou seja, quando é compelido a resolver um problema; mas a motivação também pode surgir da vontade.

As fases da incubação e iluminação são aquelas que normalmente se associam ao processo criativo, talvez por serem as mais inacessíveis, e por serem constituem o cerne deste processo.

Dois outros estudiosos da questão da criatividade, Alencar & Virgolim<sup>548</sup> ao dissertarem sobre o processo criativo e as suas fases, referem que o acto criativo decorre

---

<sup>547</sup> Bresciani Filho, E., Gonzalez, M. E. Q. (2001). Um enfoque informacional do processo de criação. In Gonzalez, M. E. Q., Del-Masso, M. C. S., Piqueira, J. R. C. *III Encontro com as Ciências Cognitivas, 1998*. S. Paulo : Unesp -Marília Publicações.

<sup>548</sup> Alencar E. M. L. S. & Virgolim A. M. R. (1994). *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes.

durante um período de tempo, onde participam processos complexos que se intercalam e interligam. Este período pode ser dividido em sete estádios:

1. *Identificação* - É o estádio onde se coloca a questão: "Qual é o problema?" Nesta fase são exigidos os conhecimentos básicos de modo que se avalie a situação que constitui o problema.

2. *Preparação* - Neste segundo estádio procuram-se as informações que possam viabilizar a solução. A preparação pode ser directa se são procurados dados relativos apenas ao problema, ou indirecta se se procuram informações sobre tudo o que possa colaborar para a solução.

3. *Incubação* - Após o estádio de preparação, quando o indivíduo sente uma certa saturação da sua concentração no problema, terminando a acção do consciente, como se a mente humana se tivesse desligado da situação, no entanto, continua activa a nível de subconsciente. É como se fosse necessário parar de pensar concentrada e insistentemente no problema durante algum tempo para depois retomar a busca de soluções.

4. *Aquecimento* - Conhecido por *warm-up*, é o estádio em que se sente que a solução está próxima. Pode haver retornos, conscientes ou inconscientes, ao problema, intercalados com fases curtas de incubação e de preparação, e/ou procurando activa e conscientemente outros meios que acelerem a descoberta da solução – pode-se usar por exemplo o *brainstorming*<sup>549</sup>, para evitar o retorno à etapa anterior.

5. *Iluminação* - É o estádio em que o indivíduo encontra a ideia para solução do problema. É de certo modo o culminar dos estádios anteriores, porque acaba a ansiedade e a angústia sentida na procura da compreensão e da solução.

6. *Elaboração* - Nesta etapa há um entrecruzar entre a ideia encontrada e os dados conhecidos e técnicas específicas, vinculadas ao problema.

---

<sup>549</sup> Foi Osborne, A. F. (1957) que apresentou uma técnica criativa, o *brainstorming* (tumulto ou turbilhão da mente), que visa a promoção de ideias livres das inibições mentais, preconceitos e tabus; a mente deve estar descontraída para que haja espontaneidade e liberdade interior para deixar as ideias fluírem.

7. *Verificação* – No último estágio, verifica-se se a ideia encontrada é de facto a solução do problema. O processo termina quando a capacidade de verificação está, em grande parte, esgotada.

Estes são modelos que podem ser aplicados a diversas áreas, científica, artística, ou outra, que requeiram a resolução de problemas de um modo criativo.

Outros investigadores mais recentes como Csikszentmihalyi<sup>550</sup> propõem esquemas de explicação unificados para o modelo de multi-etapas, procurando uma maior integração entre os aspectos intra-psíquicos e inter-psíquicos, argumentando que o processo criativo envolve um círculo sistémico e recorrente de relações da pessoa com o tema e com o domínio material.

Gardner<sup>551</sup>, na área artística, afirma que o processo criativo pode ser considerado um processo de resolução de problemas (*problem solving*) que requer uma capacidade para captar num meio simbólico, modos, afectos e pensamentos (*insights*) subjectivos. Apesar de não equiparar inteligência<sup>552</sup> à criatividade, descreve um indivíduo criativo como aquele que habitualmente resolve problemas, elabora produtos ou obras, ou define novas questões ou problemas, de um modo considerado original, e como tal, é aceite e valorizado num contexto cultural específico e concreto. Face às diferentes inteligências<sup>553</sup>, os criadores diferem não apenas quanto à inteligência dominante, mas também à amplitude e combinação das suas restantes inteligências.

Este processo de resolução de problemas compreende dois tipos de fases:

1. Após a definição do problema – que no caso artístico não se aplica de uma forma cabal -, observa-se a conceptualização dos factores relevantes que envolvem a determinação dos elementos do problema, nomeadamente aqueles que se prendem com

---

<sup>550</sup> Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity*. New York: Harper Collins.

<sup>551</sup> Gardner, H. (1996). *Mentes que criam*. Porto Alegre: Artes Médicas; Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*. New York: BasicBooks.

<sup>552</sup> Inteligência é sobretudo a habilidade em resolver problemas; este conceito não é algo de singular e unidimensional, não há uma, mas múltiplas inteligências.

<sup>553</sup> E Gardner refere sete tipos de inteligências: a linguística, a musical, a lógico-matemática, a espacial, a cinestésica, a interpessoal.

a antecipação do desfecho desejado, ou realizando a reestruturação ou integração dos factores essenciais que levem à solução pretendida. Esta fase apela à concepção, à percepção e discriminação, ao raciocínio e ao pensamento; é uma etapa eminentemente mental, interna.

2. A fase de execução num material ou *médium*, é aquela em que o artista define e estabelece as ideias que deseja comunicar através da técnica. Esta é a fase da execução, do fazer que ocorre de um modo visível, externo.

Estas duas fases correspondem, grosso modo, às da preparação/incubação e da elaboração/verificação mencionadas anteriormente.

Para Gardner, o processo criativo não é unimodal; refere três níveis (elementos ou nós) de análise, que não devem ser menosprezados quando se fala de processo artístico<sup>554</sup>: a pessoa com o seu próprio perfil de capacidades e valores, o campo ou matéria em que trabalha com seus sistemas simbólicos característicos, e o meio circundante, com seus especialistas, mestres, competidores e discípulos que emitem juízos sobre a validade e qualidade do próprio indivíduo e das suas obras.

Nesta perspectiva a criatividade não pode ser interpretada apenas num destes níveis. O processo criativo pode ocorrer em todos os momentos, como um processo que resulta de uma interacção, por vezes assincrónica, em que participam os três elementos. Não interessa o talento, nem se pode avaliar o seu grau de criatividade, se não se tiver analisado o modo como se apropria do campo ou matéria, transformando-o ou criando um novo; nem se conhecerá as relações com o meio, com as suas pressões e conflitos. Toda a interpretação do processo criativo deve mover-se, segundo Gardner, nestes três vértices: pessoa – matéria – meio.

A insatisfação de Vigoroux<sup>555</sup>, face às descrições do processo criativo no âmbito da criação artística, levou-o a propor modificações nos tradicionais modelos que

---

<sup>554</sup> E relembramos aqui o que Gardner refere sobre os três sistemas que participam no processo artístico (vide capítulo 1. 3. O processo artístico em termos cognitivo-desenvolvimentista, II parte).

<sup>555</sup> Vigoroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro. cap. 9.

compreendem as fases de incubação, iluminação e verificação, salientando contudo que estas operações se confundem de um modo complexo ao longo de toda a génese da obra. Na nossa opinião constitui o mais completo e exemplar paradigma, como tal tendo-o por base, traçamo-lo da seguinte forma:

1 - *Incubação* – Neste primeiro momento há um trabalho preparatório, com uma acumulação de dados e materiais necessários à pesquisa. Não apenas o conhecimento técnico armazenado ao longo dos anos, indispensável ao fazer artístico, mas a informação necessária ao seu objectivo imediato: a imagem que será representada, os materiais e suportes que lhe darão visibilidade. Por ensaios sucessivos, combinando formas, estruturas, linhas, cores e volumes, que comportam ‘erros’, vai delineando as suas estratégias à medida que vai avançando, em função das escolhas consecutivas. Os esboços podem ter um papel esclarecedor, outras vezes não o terão; porém, uma imagem exprimida é sempre uma imagem percebida, percepcionada. Um confronto com o real, mas ao mesmo tempo com a sua intencionalidade, que o ajuda na persecução da experimentação, através de novos e mais ideias, gestos e/ou técnicas. Este experimentar, esta recorrente combinação, consciente ou inconsciente, é também uma fonte de novos dados que serão tidos em conta ao longo do processo, e da qual brotará o desenlace.

2. *Intuição (ou iluminação)* – No momento em que o pensamento se liberta do esforço dispendido e se distancia aparentemente do foco da sua preocupação, ou então, no decorrer de um período de reflexão e meditação, surge por vezes repentina e quase inopinadamente uma nova ideia. Das ‘imagens’, dos dados guardados na memória, nas representações sensoriais, conceptuais, abstractas ou afectivo-emocionais, ou das ‘imagens’ ou representações que se constroem, de súbito destaca-se uma. A focalização em outros assuntos que não o problema, pode cooperar para este encontro ‘feliz’. A atenção no problema passa a um estado de vigília que é receptivo a muitos outros dados que ocorrem no meio ambiente; geram-se combinações, associações inconscientes, supostamente incongruentes, mas que podem dar frutos.

A revelação da ideia é um momento-chave e, na sua apreensão, global, entra a intuição. Intuição que também serve para avaliar da coerência, da consonância com aquilo que se procurava. Dá-se então um momento de libertação da ansiedade e da

angústia que se tinham gerado até então, com conseqüente satisfação e prazer pelo sucesso (parcialmente) atingido. Esta é uma fase de forte carga emocional.

A fase de iluminação pode não ser tão definida, e a inspiração dar-se de uma forma gradual, a poucos e pouco, na interacção progressiva com cada 'pequena' ideia que se alcance e que se materialize; a inspiração pode decorrer do fazer – e do refazer -.

3. *Fabricação* – É o momento em que a ideia assume uma materialização. Nesta fase, surgem dois condicionantes: um que se refere às próprias exigências e constrangimentos internos do artista, ao pretender realizar uma obra com equilíbrio e coerência; outro que tem a ver com as regras estilísticas ou com as normas que convencionalmente regem aquele tipo de produções. O criador recorre então às múltiplas aprendizagens efectuadas até então, à destreza, perícia e às habilidades manual e motora, apela a todo o sistema psicomotor. Intervém igualmente os automatismos e rotinas adquiridas na memória processual e o raciocínio, sob a supervisão e coordenação da consciência que gere também o repertório de conhecimentos estéticos e, mesmo de gosto.

A obra vai ganhando corpo e, eventualmente há necessidade de voltar pontualmente à fase anterior de inspiração ou de intuição para a resolução de problemas, para a rectificação do caminho, quando a avaliação não corresponde às estruturas antecipadoras ou à intencionalidade.

E se não existirem bloqueios emocionais (medo de errar, de falhar, de se arriscar; incapacidade em tolerar a ambigüidade; desejos intensos por segurança, ordem; preferência por julgar ideias, em vez de gerá-las; inaptidão em relaxar, incubar e 'dormir sobre a ideia'; escassez de desafio ou zelo excessivo; incapacidade em distinguir a realidade da fantasia, negativismo; desconhecimento dos seus próprios recursos internos, potenciais e capacidades; medo do ridículo e da crítica; desejo de sucesso imediato, falta de auto-estima, de autoconfiança; sentimentos de inferioridade e a ansiedade), ou bloqueios de ordem perceptiva (esterotípias, dificuldade em isolar o problema, tendência a restringir demasiado a área do problema, incapacidade em ver o problema de vários pontos de vista; saturação; etc.) ou a nível socio-cultural-ambiental (tempo, julgamento externo, etc.), este processo complexo chega ao seu término, quando de um modo consciente o artista afirma que a obra está acabada.

Ou segundo outros autores como Gardner, este processo continua, tendo por intervenientes, ainda o próprio criador, o receptor ou elemento da audiência, o crítico ou o conhecedor, no caso das artes plásticas e em especial da pintura.

Não esquecer que por detrás destas operações está um cérebro e um sistema neurofisiológico que participam em todo este acto de criação.

“*Criar é, basicamente, formar*”<sup>556</sup>. Criar é dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão e a matéria em forma.

---

<sup>556</sup> Ostrower, F. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes. pp. 9.

## 2. Um estudo exploratório do processo criativo

### 2. 1. Enquadramento e fundamentos teóricos da investigação

*That what we see of forms and images  
Which float along our minds & what we feel  
Of active or recognizable thought  
Prospectiveness or intellect or will  
Not only is not worthy to be deemed  
Our being, to be prized as what we are  
But is the very littleness of life  
Wordsworth<sup>557</sup>*

A criatividade e o processo criativo têm sido concebidos segundo uma variedade de teorias que se podem agrupar esquematicamente em:

1. Teorias inatistas, na quais a criatividade é vista como uma qualidade inata, um atributo potencial dos indivíduos. O processo criativo é resultado de uma energia mental e vital, encontrando-se associado a mecanismos inconscientes, irracionais e impulsivos.

2. Teorias sócio-culturais, em que a criatividade é perspectivada apenas como uma construção social, com fortes influências históricas. Aquela qualidade apenas se define em função, e na relação com a sociedade, com a cultura, com um sistema referencial exterior ao próprio indivíduo criador, não como pessoal ou idiossincrática. A criatividade depende de outras construções sociais como a arte, a política, a religião, não do inverso nem da sua interação.

3. Teorias construtivistas, segundo a qual a criatividade é considerada um processo mental e operativo dos sujeitos que, passando por uma intencionalidade e finalidade, produz subsidiariamente algo, por exemplo, arte. À semelhança de outras faculdades mentais, e em conjunto com essas mesmas operações mentais e cognitivas, possui

---

<sup>557</sup> *Que aquilo que vemos de formas e imagens/ que flutuam em nossas mentes e o que sentimos/ do pensamento activo ou reconhecível/ antecipação ou intelecto ou vontade/ não apenas não é digno de ser chamado/ de nosso ser, de ser valorizado como aquilo que somos/ como é a própria pequenez da vida*

características de reconstrução, de reordenação e de resolução. Este processo desenvolve-se em diversas fases sistémicas utilizando várias estratégias, e de acordo com uma série de condições internas e externas ao indivíduo que o podem condicionar.

A tendência actual expande-se no sentido de um maior eclectismo e de uma fusão de elementos de cada uma das posições teóricas, numa abrangência de pontos de vista que consigam explicar e sobretudo ser compreensivas em matérias tão complexas como a do entendimento do ser humano e, neste caso, das questões da arte e da criação.

### **2. 1. 1. Acesso ao processo criativo através da psicologia narrativa e da ‘consciência’**

A psicologia cultural<sup>558</sup> que retoma uma via de psicologia humanista e compreensiva de Dilthey, que se alicerça na psicologia cognitiva, mas também na sócio-construtivista, tem como objecto os ‘mundos intencionais’, ou seja, o estudo da interacção e o funcionamento da relação entre as pessoas e os objectos, entre o próprio (*self*) e o outro, entre a mente e a cultura, entre a pessoa e o contexto; em suma, como se constituem e se constroem de modo dialéctico e dinâmico. Todo o ser humano constrói significados a partir destas relações, formando uma identidade pessoal e social baseada na ‘construção intencional de mundos constituídos’.

Esta psicologia pretende descobrir e desvendar os significados que os indivíduos criam a partir dos suas relações e encontros com o mundo, propondo hipóteses sobre os processos de construção de significados em que se fundamentam. Os indivíduos não existem isolados, encontram-se em determinado contexto cultural, num mundo de interacções simbólicas, e é através destes processos que os seus actos adquirem significado, dando sentido a si próprios e aos mundos que o envolvem.

---

<sup>558</sup> Bruner, J. (2002). *Actos de Significado. Para uma psicologia cultural*. Lisboa: Edições 70.

A arte, como modo de pensamento, reflecte a variedade de concepções que os indivíduos têm sobre as coisas, o significado que atribuem ao mundo. O fazer é sempre um dizer, pois não se pode separar a construção discursiva da construção mental/reflexiva e da experiencial. A linguagem, através da reflexividade compreensiva, possibilita a emancipação da experiência e, ao mesmo tempo, dá-lhe a possibilidade de encontrar os múltiplos sentidos para esta, o que por sua vez permite o acesso a novas experiências potenciadoras de novo conhecimento.

Sendo a linguagem um fenómeno psicológico de primeira ordem, elemento basilar da experiência, do desenvolvimento e do conhecimento, é também possibilitador de actos criativos, então a narrativa possui características que a colocam em um lugar relevante na investigação da mente.

A narrativa, nas suas características<sup>559</sup> de sequencialidade de acontecimentos, de 'indiferença factual' e envolvimento de estados mentais ou dramatismo, é uma forma de estruturação, de organização de significados, que através do distanciamento da própria experiência, abre caminho a múltiplas significações. Isto é possibilitado dada a natureza analógica, temporal, contextual, gestáltica, significadora, criativa e cultural da narrativa.

A narrativa é de certo modo uma autobiografia espontânea, uma "*versão longitudinal do si-mesmo*"<sup>560</sup>, além de serem, ao mesmo tempo, expressões de forças sociais e históricas.

A matriz narrativa constitui modos de comunicação da experiência subjectiva, organizando significados, através de três dimensões: estrutura, processo e conteúdo narrativos. Assim, considera-se que os aspectos estruturais, processuais e de conteúdo da narrativa exprimem respectivamente a coerência, a complexidade e a multiplicidade das construções de significados, e logo de conhecimento dos indivíduos.

Através da narrativa damos à nossa vida um sentido de 'autoria', como projecto sempre em construção, da realidade e de nós mesmos, porque ela é em si própria um acto criativo de mundos. "*Os seres humanos são autores de auto-narrativas e actores*

---

<sup>559</sup> Bruner, J. (2002). *Actos de Significado. Para uma psicologia cultural*. Lisboa: Edições 70. pp. 56.

<sup>560</sup> *idem*, pp. 119.

em auto-narrativas<sup>561</sup>.

Tendo presente o enquadramento teórico exposto atrás e com base nos pressupostos da psicologia cognitiva, e numa linha de uma psicologia interpretativa, empenhada na produção e no uso de significados em contextos culturais nos quais os indivíduos estão inseridos – e a arte pode ser considerada o paradigma da interligação entre o individual e o social –, e considerando uma psicologia interessada no que as pessoas dizem sobre o que elas e os outros fazem, como a psicologia narrativa, delineamos um estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: *Graça Morais* e *Leonel Moura*.

---

<sup>561</sup> Sarbin, (1986) cit. por Gonçalves, M. M. (1995). *Auto-conhecimento e Acesso introspectivo*. Braga: IEP- Universidade do Minho. pp. 122.

## 2. 2. Métodos e procedimentos

### 2. 2. 1. Sujeitos, situação e procedimentos

Os dois sujeitos da investigação são adultos com 56 anos (ambos nasceram em 1948), um do sexo feminino, outro do sexo masculino.

Ambos têm o 'estatuto socio-cultural' de artista plástico, e é essa a sua principal e actual ocupação profissional, como se pode constatar pelas suas biografias. (Ver **Anexo A** – Biografia de Graça Morais; e **Anexo B** – Biografia de Leonel Moura).

O pedido que efectuámos aos sujeitos para serem entrevistados no âmbito desta dissertação, foi acolhido de um modo célere (de acordo com as disponibilidades de ambas as partes) e satisfatório. Foi dito que se tratava de uma pesquisa sobre a Criação Artística e o Processo Criativo, no âmbito de uma tese de dissertação de mestrado, e que pretendíamos uma entrevista/conversa sobre este assunto, e especificamente, sobre os seus próprios processos e criação.

As entrevistas foram realizadas, nos meses de Outubro e Novembro de 2004, nos ateliers dos artistas, ambos em Lisboa; espaços amplos e funcionais que possuíam as condições de conforto, de sossego, necessárias à realização de uma conversa/entrevista.

A entrevista com a artista Graça Morais teve um tempo útil de cerca de 1 hora. (ver **Anexo C e E. 1.**)

A entrevista com o artista Leonel Moura teve um tempo útil de cerca de 1 hora e quarenta e cinco minutos. (ver **Anexo D e E. 2**)<sup>562</sup>.

---

<sup>562</sup> Na desgravação das entrevistas, dado que o som por vezes tornava algumas palavras incompreensíveis, optámos no entanto por manter o resto da frase, por julgarmos ser importante. Estas palavras foram contudo assinaladas no respectivo local (Ver anexos) com a sinalética: (???)

No decurso da entrevista e porque considerávamos importante para esta investigação, solicitámos a ambos os artistas uma filmagem do processo de realização de uma obra.

Esse pedido foi negado por Graça Morais, alegando que preferia sempre estar isolada quando criava, e além disso estava numa fase em que tinha acabado uma série de trabalhos e ainda não tinha iniciado outra.

Leonel Moura aceitou de imediato, dando-nos a oportunidade de uns dias mais tarde ir filmá-lo à 'Arte Lisboa – 2004', na FIL, local onde seriam criadas obras da 'sua' autoria. Deste modo, efectuámos filmagens em vários períodos ao longo de 3 horas, obtendo um filme com um tempo total de cerca de 30 minutos. Esse filme foi produzido e montado, resultando numa versão condensada e que apresentamos no **Anexo E. 3**.

Não escolhemos métodos de investigação (inventários, questionários, ou outros), de análise e de tratamento mais sistematizados, específicos e pré-elaborados, não só porque não temos conhecimento da sua existência para este tipo de estudos, mas também não tivemos a pretensão de os construir, neste momento do estudo. Considerámos importante haver, nesta primeira etapa, algum entendimento mais compreensivo do que classificatório ou explicativo do processo criativo.

### **2. 2. 2. Narrativas do processo criativo – breve análise**

Os dados de que dispomos para tentar perceber o processo criativo e a concepção de criação de cada um dos artistas em causa, baseiam-se essencialmente nas entrevistas. Recorremos também a alguns outros meios disponíveis, como monografias sobre ou do autor – no caso de Graça Morais e no caso de Leonel Moura, respectivamente. Sobre a artista também visionámos um documentário realizado pela filha Joana Morais, em 1999. Com isto não pretendemos ir buscar material para esta análise, mas fundamentalmente conhecer um pouco do percurso dos artistas.

Numa breve observação e análise da obra de cada um destes artistas podemos constatar a diferença que existe entre elas, ao nível formal, ao nível da linguagem plástica utilizada, ao nível do conteúdo, e ao nível das ideias artísticas que lhes subjazem.

Também a narrativa que cada um dos artistas fez da sua concepção de criação e do seu processo criativo denotou uma diferença substancial entre eles, embora com muitos paralelismos, e até pontos comuns.

#### **O processo criativo e suas influências**

Se cada um dos artistas constrói uma realidade artística única, resultado de uma síntese pessoal, de uma reelaboração própria, progressiva, de acordo com a sua visão do mundo, do seu universo individual, cultural, é natural que essa construção reflecta, e simultaneamente, se projecte na sua narrativa sobre essa mesma elaboração. O artista, numa apropriação em termos artísticos, do que vê, do que sente, dos seus próprios pensamentos e cognições, desenvolve representações mais ou menos coerentes que partilha socialmente.

É neste sentido que podemos entender as afirmações de Graça Morais: *“E eu acho que esses sinais, esses sinais da vida vão despertando em mim vários sinais e, se bem que não apeteça pegar num bloco e estar a desenhar, que nem isso faço muitas vezes, quando chego aqui ao atelier, depois venho com muita vontade de trabalhar”*<sup>563</sup>, ou mais à frente, quando diz: *“Eu acho que a pintura reflecte sempre, não de uma forma realística, mas há sempre uma série de sensações e de sentimentos (...). Eu acho que esse drama é o drama que eu sinto, mas também observo, porque não é propriamente uma autobiografia (...). De facto, ando a juntar qualquer coisa que não sei bem descrever.”*<sup>564</sup>

De um modo explícito e sucinto, Graça Morais alude a esse processo que consiste na recepção pela observação, pela vivência de experiências que se vão transformando em si própria e que depois se reflectem na sua pintura, partilhando posteriormente com os outros: *“comecei a pintar aquilo que eu conhecia e que sentia e que me sentia identificada”*<sup>565</sup>.

É evidente na narrativa da artista o que Gombrich designou por ‘fórmula e experiência’. De facto, G. M. baseia-se numa tradição artística - fruto da sua aprendizagem académica, mas também pela actividade que tem vindo a desenvolver -, mas reformula-a internamente com base na sua experiência passada e actual, e através de uma reconceptualização, imprime-lhe no fazer, um traço próprio: *“a minha experiência de vida é diferente das outras. Todos nós somos diferentes, mas depois transformar essa experiência de vida em arte e transformá-la numa arte que possa espantar as pessoas”*<sup>566</sup>.

Sobre as influências ou intervenções mais ou menos directas no seu processo criativo, Graça Morais menciona, ao longo da entrevista, factores ou elementos como: as leituras de livros e jornais, as viagens, as exposições que visita, o estudo da obra de

---

<sup>563</sup> Ver Anexos, pp. XX.

<sup>564</sup> *idem*, pp. XXI-XXII, XXIII.

<sup>565</sup> *idem*, pp. XXVI.

<sup>566</sup> *idem*, pp. XXVI.

outros pintores e da sua vida: *ao observar aquilo que eles fazem, eu estou a estudar a obra deles e estou a aproveitar sempre elementos para a minha pintura*<sup>567</sup>, e ainda acontecimentos diários vividos directamente ou mediados, como programas de televisão que podem ter a ver com a actualidade sócio-política ou com questões culturais e artísticas. É consciente a sua atenção a estes acontecimentos e à influência que têm na sua pintura: *“Muitas coisas que surgem, surgem porque é o resultado desse estar atento”*<sup>568</sup>. A aprendizagem, ou a aquisição de conhecimento, se o considerarmos como um conceito abrangente, aquilo que recebeu quer por uma via mais erudita, quer por uma via mais experiencial, parece ter uma influência marcante na sua obra e nas escolhas a nível da sua prática artística.

O universo de Leonel Moura é distinto do de Graça Morais, talvez por provir de um meio essencialmente urbano, com contactos sobretudo com um meio dito ‘intelectual’, e com uma vivência no estrangeiro, nomeadamente na Holanda, tendo sido isso eventualmente que lhe terá dado uma visão e uma atitude que ele próprio designa por conceptual, querendo *“ser contemporâneo hoje”*<sup>569</sup>.

Leonel Moura *“encara a criação, a criatividade, não tanto do ponto de vista emocional, mas do racional, do ponto de vista das ideias”*<sup>570</sup>. E, como tal, na sua narrativa recorreu sobretudo às ideias que provém da história e da teoria da arte, e não tanto numa perspectiva emocional ou íntima. O seu ponto de vista pessoal da criação não se refere sobretudo ao (seu) individual, mas a uma óptica mais global, abstracta e geral que se integra numa visão cultural e artística. Porque *“a arte é essencialmente uma ideia sobre o que é a arte. E não é tanto a expressão de um sentimento ou de uma emoção”*<sup>571</sup>. E podemos considerar que esta afirmação sintetiza de algum modo, a sua abordagem criativa: o que lhe importa, *“o fundamental é a própria ideia que está por*

---

<sup>567</sup> *idem*, pp. XXIV.

<sup>568</sup> *idem*, pp. XXIV.

<sup>569</sup> *idem*, pp. XLV.

<sup>570</sup> *idem*, pp. XL.

<sup>571</sup> *idem*, pp. XL.

*de trás do espectáculo ou da obra de arte, ou do livro, ou do filme*<sup>572</sup>, pois “o fazer para mim é o menos importante<sup>573</sup>”.

É sob esta ideia que constrói a sua criação, as suas obras, através daquilo que designa por ‘arte simbiótica’, resultado de uma interacção entre o próprio artista e os robots que ele mesmo programou. Uma arte que “*abra fronteiras*”, que seja ruptura relativamente ao que já se fez. Para isso é necessário “*quando uma pessoa quer ser artista a sério, a primeira coisa que tem de perceber é que já se fez e porquê. (...) Porquê que o artista tal fez aquilo; aquilo tinha a ver com o quê, estava ligado a quê, e perceber os movimentos intelectuais, morais, políticos, culturais que haviam que levaram a que produzisse aquela obra. Temos de perceber.*”<sup>574</sup> É esta a atitude que Leonel Moura afirma ter face à criação, são estas as influências que diz trazer para a sua prática artística: conhecer o que foi feito até à sua contemporaneidade, para poder romper. Na sua narrativa menciona casos de ruptura, recorrendo a modelos conceptuais artísticos, essencialmente o de Duchamp, mas também o de Pollock ou Picasso, que enquadra nas suas reflexões sobre a história da arte e da cultura.

### *Condições e condicionantes do processo criativo*

Dos vários factores que podem facilitar ou condicionar a prática artística, alguns são mencionados como importantes, no decurso das entrevistas.

Deste modo, Graça Morais refere, em diversos momentos, a necessidade de sossego: “*quando estou a pintar, preciso muito de estar sozinha, preciso muito de... de estar concentrada, de ter muito tempo. Quanto mais tempo melhor.*”<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> *idem*, pp. XL.

<sup>573</sup> *idem* pp. XLIII

<sup>574</sup> *idem*, pp. XLV.

<sup>575</sup> *idem*, pp. XXII.

Talvez por precisar de uma certa tranquilidade e sensação de segurança que a luz do dia acarreta, “*Gost[a] mais de trabalhar de dia do que de noite,*”<sup>576</sup>, até porque pode olhar a cidade ou as plantas do seu quintal. Essa tranquilidade e sossego parecem propiciar a criação: “*Tinha de acabar aqueles quadros, tive mesmo que desligar*”<sup>577</sup> “*preciso muito de sossego... e preciso de muito tempo*”<sup>578</sup>.

O sentimento que desenvolve sobre o tempo, seja aquele de que dispõe para pintar propriamente, seja o que necessita ou julga que precisa para preparar as obras ou o seu iniciar, é, pelas suas afirmações, um elemento importante no seu processo criativo, assim como a necessidade de concentração: gostaria de ter “*muito tempo [par]a pensar neles e a pintá-los*”<sup>579</sup>, ou então: “*tenho é muitas pausas para pensar*”<sup>580</sup>

Quando por motivos diversos não pode pintar, ou fica algum tempo sem poder exercer a actividade de um modo mais intenso, narra sentimentos e emoções como: “*fico furiosa*”<sup>581</sup>, ou então: começa “*a ficar ansiosa para voltar a pintar*”<sup>582</sup>.

O factor ‘tempo’ ou a disponibilidade para pintar constitui por vezes um dos bloqueios que sente: “*só estar a pensar que tenho de sair, cria-me uma limitação de tempo que me bloqueia um bocado*”<sup>583</sup>. Por estar associado àquele factor limitador, não gosta de se ocupar da realização de exposições ou do trabalho relacionado com o acompanhamento de catálogos ou montagem. Prefere que sejam outros, com competência, a fazê-lo, porque isso lhe retira tempo para pintar.

Nem sempre, o resultado final, ou os resultados intermédios, do processo criativo são sentidos como bem sucedidos. Mas o sentimento de insucesso parece não a fazer desistir, não provocando uma sensação de bloqueio. Antes, parece incentivar Graça

---

<sup>576</sup> *idem*, pp. XXII

<sup>577</sup> *idem*, pp. XXI.

<sup>578</sup> *idem*, pp. XXII.

<sup>579</sup> *idem*, pp. XXXIII.

<sup>580</sup> *idem*, pp. XXXIII.

<sup>581</sup> *idem*, pp. XXXII.

<sup>582</sup> *idem*, pp. XXXII.

<sup>583</sup> *idem*, pp. XXII.

Morais a fazer mais, a insistir, a persistir: *“às vezes fico muito contente quando consigo fazer um quadro bom. Sou capaz de ficar mesmo eufórica, ficar satisfeítissima, parece que me arrebeta o peito, mas outros dias saio daqui... arrasto-me, porque acho que correu mal”*<sup>584</sup>. Mas de imediato refere uma auto-verbalização que costuma proferir: *“amanhã tenho de vir mais cedo para trabalhar mais horas”*<sup>585</sup>.

Se a pressão de tempo pode por vezes constituir um bloqueio, noutras pelo contrário, pode ser um estímulo para trabalhar e criar. Por exemplo, quando tem exposições marcadas e necessita de acabar uma série de obras, instiga-se a disciplinar-se e a organizar-se, de modo a distanciar-se do ‘mundo exterior’, para se concentrar no trabalho artístico: *“quando nós sabemos que temos uma data, também cria... também é bom, sabe? porque eu aí, que não sou muito disciplinada, disciplino-me mesmo.”*<sup>586</sup>

De acordo com as narrativas dos dois artistas, parecem ser pessoas que sabem lidar com o conflito cognitivo provocado pelo ‘problema em aberto’, e com a tensão e o desafio que uma situação por resolver, comporta.

As expectativas sobre a própria obra podem constituir um condicionante ao processo criativo, e Graça Morais mostra ter consciência disso: *“essa noção de mau ou de bom tem a ver realmente com os meus... os meus limites e com as minhas ambições e com toda a história que eu tenho na cabeça... conhecimentos”*<sup>587</sup>. Daí a necessidade sentida como importante de *“ver e estudar para a pessoa distinguir o que é muito bom, o que é mau, o que não está bem”*<sup>588</sup>.

A originalidade, o criar de novo e diferente, são referidos como um objectivo a atingir e, simultaneamente, um desafio para si mesma: *“Tento criar sempre coisas*

---

<sup>584</sup> *idem*, pp. XXXII.

<sup>585</sup> *idem*, pp. XXXII.

<sup>586</sup> *idem*, pp. XXXIV.

<sup>587</sup> *idem*, pp. XXV.

<sup>588</sup> *idem*, pp. XXV.

diferentes. *Essa é a grande dificuldade.*<sup>589</sup>. E relativamente às diversas fases do processo criativo, refere: *“é difícil começar e é difícil acabar e é difícil fazer (... ) boas coisas, é muito difícil. Mas... eu penso que ando muito tempo até encontrar mesmo aquilo que eu quero pintar.”*<sup>590</sup> Além disso, *“não se está sempre no máximo das nossas capacidades”*<sup>591</sup>, o que dificulta por vezes, o alcançar das metas a que se propõe.

Como atitude global face à pintura e à sua criação, Graça Morais afirma que provém de uma necessidade de reflexão: *“estava a fazer uma reflexão, e continuo a fazer, sobre aquele universo”*<sup>592</sup>, reflexão que pode ser *a priori*, enquanto impulsionador para a criação, *durante* o processo, permitindo-lhe incorporá-las ou materializá-las no espaço pictórico, ou *a posteriori*, com reflexos nas suas próximas obras, ou mesmo na sua vivência pessoal.

Talvez por isso, menciona alguns valores que podem ser considerados de ordem ético-moral, e que entram na sua pintura, mas necessária e igualmente numa atitude geral perante a vida: a *“autenticidade (...), a verdade (...), a sinceridade”*<sup>593</sup>.

Na génese desta atitude, ou o seu corolário, convém realçar a importância de uma relação afectiva com os assuntos que pinta, com o mundo rural e os transmontanos: *“como sempre gostaram de mim, e eu gosto delas, eu não sou um corpo estranho. Eu sou... faço parte delas...”*<sup>594</sup>, assim como com o seu próprio processo e fazer criativo.

Sobre as condições e condicionantes próprias e pessoais Leonel Moura teceu poucas considerações, preferindo dissertar sobre os factores culturais e sociais gerais que marcaram a criação artística em termos históricos e evolutivos. Mais uma vez, a ideia sobre a importância das ideias imperou na sua narrativa.

---

<sup>589</sup> *idem*, pp. XXVI.

<sup>590</sup> *idem*, pp. XXXV.

<sup>591</sup> *idem*, pp. XXXVIII.

<sup>592</sup> *idem*, pp. XXVII.

<sup>593</sup> *idem*, pp. XXVII.

<sup>594</sup> *idem*, pp. XXVIX.

A sua atitude perante a criação pode ser considerada como um misto de científica e artística, se nos basearmos nas suas afirmações: “*Uma das coisas que eu me questiono como cientista*”<sup>595</sup>, ou ainda “*Eu vejo a arte numa perspectiva muito mais próxima com a ciência.*”<sup>596</sup>. Mas, ao mesmo tempo, afirma ter uma atitude de cariz artístico, “*É lúdico e é experimental. É puro experimentalismo. Não está com o... a ver... não tem um target, não tem uma função qualquer de fitness, de conseguir o melhor, ou fazer assim*”<sup>597</sup>. Ou ainda: “*Mas depois na prática artística propriamente dita, funciono como um verdadeiro artista. Ou seja, não estou cá... a... Sou muito experimental. Não quero resolver nenhum problema, sou experimental.*”<sup>598</sup>

Dada uma certa atitude perante a arte, Leonel Moura situa as suas questões e limitações, sobretudo, em termos teóricos: “*é a partir de um bocado desta ideia que eu me questiono... como é que eu consigo produzir qualquer coisa neste novo paradigma. E isso sempre foi a minha preocupação.*”<sup>599</sup>

A sua principal questão, mas simultaneamente o seu primordial obstáculo é a própria ideia de arte: “*Mas sempre andei à procura e continuo à procura de como é que eu respondo a este paradigma, quer dizer, como é que eu... ultrapasso este paradigma, como é que eu faço mais do que isto. Esta ideia dos robots vem muito nessa linha porque... o que é que os robots trazem de novo? Trazem de novo, de facto, uma coisa que é uma coisa que é a tentativa de superação do paradigma de Duchamp*”<sup>600</sup>

---

<sup>595</sup> *idem*, pp. LXI.

<sup>596</sup> *idem*, pp. LXIII.

<sup>597</sup> *idem*, pp. LXIII.

<sup>598</sup> *idem*, pp. LXIII.

<sup>599</sup> *idem*, pp. XLVII.

<sup>600</sup> *idem*, pp. XLVII.

### *Motivação intrínseca e motivação extrínseca*

A variável motivação que alguns autores trataram autonomamente no quadro de investigações sobre a criatividade, mas que outros psicólogos consideram intimamente relacionado como processo criativo, surge como um elemento visível nas narrativas destes artistas sobre a criação plástica. A motivação como força impulsionadora para, usando um conjunto de capacidades cognitivas, alcançar, ou pelo menos, visar objectivos. Se, em termos profissionais ou no desenvolvimento de qualquer actividade, podemos dizer que é um factor imprescindível, no caso dos artistas poderá ser tanto ou mais necessário, pois comporta muitas vezes, e maioritariamente, um processo individual e solitário. Mas esta componente de individualismo não significa necessariamente que a motivação intrínseca prevaleça.

No caso de Graça Morais, consideramos que, partindo das suas verbalizações, a motivação intrínseca parece assumir um maior peso, e que a motivação extrínseca poderá ser secundária.

Partindo de um universo familiar e afectivamente positivo, a pintora afirma: *“comecei a pintar aquilo que eu conhecia e que sentia e que me sentia identificada.”*<sup>601</sup> E ainda: *“comecei a ter necessidade de fazer uma pintura muito ligada ao universo rural, eu acho que não foi racional, foi mesmo porque para mim, a grande relação com aquele mundo, e porque também estou aqui.”*<sup>602</sup>

A procura da sua própria identidade, através da pintura e da criação, é um elemento que em si mesmo, constitui um factor motivacional intrínseco: *“tem tudo a ver com uma descoberta de uma identidade, das minhas raízes”*<sup>603</sup>. Pois assim, como Graça Morais acha que as pessoas de Trás-os-Montes que são ‘objecto’ na sua pintura, adquirem a sua identidade ao fazerem parte de uma comunidade, *“ao fazer parte daquela comunidade,*

---

<sup>601</sup> *idem*, pp. XXVI.

<sup>602</sup> *idem*, pp. XXVI.

<sup>603</sup> *idem*, pp. XXVII.

*elas sabem quem são*<sup>604</sup>, a pintora, ao fazer parte dessa mesma comunidade, e mais, ao retratá-la de um modo extremamente íntimo e até cúmplice, e pela procura das suas raízes, considera implicitamente que foi uma forma de encontrar, ou ir encontrando, a sua própria identidade, como pessoa e como artista.

O acto de criar, e especificamente de criar com base naquele mundo é sentido como *“um apelo quase”*<sup>605</sup>, que vem reforçar uma necessidade interior explícita: *“o que eu gosto e gostava de fazer todos os dias era pintar bastante. (...) ainda há tanta coisa que eu não consegui fazer e que só consigo saber até onde posso fazer, se pintar muita coisa, muitos quadros”*<sup>606</sup>. De certo modo, independentemente dos resultados que vai obtendo, *“fico contente porque consegui aqueles resultados, mas depois rapidamente chego à conclusão que aquilo ainda é muito pouco”*<sup>607</sup>, porque o que conta, o que importa realmente é o jogo, jogo que não é gratuito, mas que tem a ver com algo profundo, com um dar significado à sua actividade artística: *“isto é uma luta comigo própria, não é? (...) Nós estamos sempre a ver até onde conseguimos ir, até onde é que... (...) [a] pintura é um espaço onde não me escondo, onde eu estou muito... muito aberta e para ver até onde posso ir e dentro dos possíveis, o mais livre possível”*<sup>608</sup>.

Paralelamente, a uma motivação intrínseca, podemos encontrar em Graça Morais, outros factores motivacionais extrínsecos. Por exemplo, a procura de uma certa originalidade que marcasse a história da arte em Portugal: *“comecei a ter consciência de que aquilo até estava a tocar assuntos que eram novos na pintura portuguesa”*. Outro dos factores que detectamos a partir da sua narrativa é aquele que se prende com a sua relação com o público: *“quando as pessoas vão ver os meus quadros, emocionam-se, que eu já constatei isso muitas vezes. As pessoas vão e emocionam-se e aquilo vai ao*

---

<sup>604</sup> *idem*, pp. XXVIII.

<sup>605</sup> *idem*, pp. XXX.

<sup>606</sup> *idem*, pp. XXXIII.

<sup>607</sup> *idem*, pp. XXXIII.

<sup>608</sup> *idem*, pp. XXXV.

*encontro do imaginário que elas têm dentro delas*<sup>609</sup>. Ou seja, relativamente à satisfação que um feedback positivo por parte do espectador pode proporcionar ao criador.

Embora haja sempre um objectivo da recompensa exterior, inerente à motivação extrínseca, se esta compensação for interior, se depender do próprio sujeito e do próprio processo, pode ser considerada intrínseca. Se pelo contrário, advier de factores ou pessoas alheias ou exteriores ao indivíduo ou processo é vista como extrínseca.

Em Leonel Moura é manifesta a sua intenção artística quando afirma: *“Se me for dedicar à arte a sério... sempre tive vontade de perceber qual podia ser o meu contributo. Que contributo que vou dar à história da arte, nem que seja à história da arte relativamente local.”*<sup>610</sup> Ou seja, pode-se dizer que a sua actividade é motivada essencialmente pelo contributo que deseja dar à história da arte. Podemos desta forma entender como uma motivação essencialmente extrínseca, já que se este objectivo não estivesse no seu horizonte, provavelmente não criaria, ou não teria uma prática artística nestes moldes.

Num outro momento da entrevista, corrobora esta ideia: *“O lado interessante deste projecto, para mim, é nesse aspecto em que ele participa de um movimento ainda muito minoritário que existe no campo da cultura que basicamente tem a ver com as implicações de conhecimentos muito recentes na área da inteligência artificial ou da biologia”*<sup>611</sup>, e ainda, reforçando a sua postura em termos sócio-culturais: *“é uma coisa minoritária. Isso é muito pouca gente a trabalhar ainda. É muito recente também.”*<sup>612</sup>

Questionado se é a *“sua motivação, mais conceptual do que emocional?”*, responde *“Sempre foi. Sempre fui artista conceptual. Essas questões [emocionais] nunca me interessaram minimamente, embora possa ter utilizado circunstancialmente mensagens*

---

<sup>609</sup> *idem*, pp. XXVII.

<sup>610</sup> *idem*, pp. XLIII.

<sup>611</sup> *idem*, pp. LIII.

<sup>612</sup> *idem*, pp. LIV.

ou comunicação com alguma componente emocional, mas só para conseguir seduzir as pessoas.”<sup>613</sup> E nesta linha podemos enquadrar o seu objectivo: “*Eu tenho a ambição de fazer arte. Fazer arte da única maneira que se deve fazer arte, que é rebentar com as fronteiras daquilo que se considera arte.*”<sup>614</sup>

Por outro lado, poder-se-á afirmar que há subjacente uma motivação intrínseca, que tem a ver com a sua auto-imagem, com o modo como pretende situar-se e ver-se no mundo da arte: “*Eu sou pretensioso na medida em que digo que tento viver no século XXI, tento ser contemporâneo de mim mesmo. Quero ser contemporâneo hoje, não do século XIX.*”<sup>615</sup>

Mas sobretudo pensamos que a sua motivação mais forte poderá estar no impacto que a sua obra poderá ter, quer para o público em geral, quer para os especialistas da arte: “*ai é que está o click que dá na cabeça das pessoas: “Oh pá, o que é isto? Um robot a pintar telas?” Porque nós podemos no computador fazer programas para fazer desenhos deste tipo, só que é no computador, e depois imprimir. Não tem piada.*”<sup>616</sup>. É neste romper do convencional, no pensar de ideias que possam revolucionar o conceito de arte, e ao mesmo tempo, chocar as pessoas, que poderemos talvez encontrar aquilo que o faz criar.

Como alguns autores afirmam relativamente à motivação criativa, parecem coexistir ambas as motivações nestes dois artistas, embora na nossa opinião, talvez num caso predomine uma e no outro, a outra. E como podemos observar, são atitudes bastante distintas e diferenciadas que movem estes dois artistas.

---

<sup>613</sup> *idem*, pp. XLIII.

<sup>614</sup> *idem*, pp. LVI.

<sup>615</sup> *idem*, pp. XLV.

<sup>616</sup> *idem*, pp. LV.

### *Etapas do processo criativo*

Comentando as fases do processo criativo relativamente aos dois artistas, podemos afirmar que, de um modo geral, estas etapas constam nos dois processos criativos.

Graça Morais começa por afirmar que *“Não faço sempre da mesma maneira”*<sup>617</sup>, e que o trabalho criativo não se pode restringir ao período em que se está a fazer a obra propriamente dita. Este é de facto um processo que não pode, muitas vezes, ser delimitado num tempo e num espaço determinados: *“eu não sou uma pessoa que precise, todos os dias, de estar no atelier com horas certas”* (...) *“Mas ao mesmo tempo que vou organizando, estou sempre a pensar em pintura”*<sup>618</sup>

Para Leonel Moura, *“o que interessa é criar um projecto, uma ideia; depois, o fazer para mim é o menos importante – se não faço eu, faz outra pessoa qualquer que faça melhor, o que interessa é que saia bem.”*<sup>619</sup> Ou seja, podemos considerar que lhe importa sobretudo a primeira e a segunda etapas do processo criativo, sendo que a terceira é considerada menor.

Mais do que criar a partir de representações, interessa-lhe apresentar. É nisso que consiste a verdadeira criação, actual, contemporânea: *“É apresentação, é mais do que apresentar; é estar presente, passa a estar presente naquele sítio, naquele lugar, naquele momento. Ora o que é que isto faz? Isto faz precisamente que, quando eu já não estou a representar, mas estou de facto a criar. Aqui é que começo de facto a criar mesmo. Porque eu aí já estou... criar neste sentido de criar o absoluto, criar absolutamente, criar quase como do zero, porque eu deixo de representar qualquer coisa e passo a criar uma situação nova, a criar um mundo novo, uma coisa que eu apresento, que eu ponho ali e aquilo é absolutamente novo. Acho que esta mudança é*

---

<sup>617</sup> *idem*, pp. XXI.

<sup>618</sup> *idem*, pp. XXI.

<sup>619</sup> *idem*, pp. XLIII.

*muito importante. É extremamente importante. E é isso que continuo a dizer que a maioria das pessoas não se apercebeu que a arte agora é isso. A maioria dos casos ainda não chegou aí. Mas a arte de facto agora é isso.*"<sup>620</sup>

Numa 1ª etapa, designada de *Incubação*, há um trabalho preparatório, com uma acumulação de dados e materiais necessários à pesquisa, que não se resume ao conhecimento técnico armazenado ao longo dos anos, indispensável ao fazer artístico, mas a toda a informação necessária ao seu objectivo imediato: a imagem que será representar, os materiais e suportes que lhe darão visibilidade.

Sobre a recolha de dados e materiais que Graça Morais irá trabalhar em termos artísticos, a artista afirma: "*gosto muito de recolher lá o material (...). De estar lá. De sentir*"<sup>621</sup>. Porque é em Trás-os-Montes que recolhe primordialmente a 'inspiração' ou a base de trabalho para as obras que cria. "*Tiro sobretudo fotografias. Eu normalmente nunca peço para posarem porque precisamente a minha pintura não é um retrato fiel.*"<sup>622</sup> E adianta: "*vou observando. Sou capaz de estar bastante tempo com elas [com as pessoas, com as mulheres em particular], mas estou a observá-las e estou a fotografar.*"<sup>623</sup> Nessa observação, nesse contacto é importante a comunhão que sente, a relação afectivo-emocional com os temas que aborda: "*sempre tive uma relação muito afectiva, por isso elas com muita facilidade se abrem comigo, falam comigo. E eu preciso desse contacto familiarizado com as pessoas*"<sup>624</sup>.

O registo gráfico, base de trabalho de muitos artistas, é um método que utiliza: "*fazia um diário e andava no meio daquelas pessoas*"<sup>625</sup>. Assim, como que por ensaios sucessivos, combinando formas, estruturas, linhas, cores e volumes, vai delineando as estratégias à medida que vai avançando, em função das escolhas consecutivas, podendo

<sup>620</sup> *idem*, pp. XLVII.

<sup>621</sup> *idem*, pp. XXX.

<sup>622</sup> *idem*, pp. XXIX.

<sup>623</sup> *idem*, pp. XXIX.

<sup>624</sup> *idem*, pp. XXIX.

<sup>625</sup> *idem*, pp. XXIX.

os esboços ter um papel clarificador, ou não; contudo, uma imagem exprimida é sempre uma imagem percebida, percepcionada, um confronto intencional com um real a ser construído, criado. É, sobretudo, uma fonte de novos dados que serão tidos em conta ao longo do processo.

Esta primeira etapa por vezes inclui a *Preparação*, uma procura das informações que possam viabilizar a solução, que pode ser directa se são procurados dados relativos apenas ao problema, ou indirecta se se procuram informações sobre tudo o que possa colaborar para a solução. Nesta procura mais indirecta, Graça Morais refere, como atrás mencionámos, as leituras de livros e jornais, as viagens, as exposições que visita, o estudo da obra de outros pintores e da sua vida.

Porque, afirma: “*Eu quando pinto, não pinto à sorte*”<sup>626</sup>, “*ando a juntar qualquer coisa que não sei bem descrever, e depois começo a escolher os assuntos*”<sup>627</sup>.

Após este estágio de preparação, e se o artista sente uma certa saturação relativamente à sua concentração no problema, pode acontecer haver um desligar aparente face ao problema, é a etapa da *Intuição*, como se fosse necessário parar de pensar concentrada e insistentemente, para depois retomar conscientemente a busca de soluções. Ou em que o pensamento se liberta do esforço dispendido e se distancia aparentemente do foco da atenção, ou então, no decorrer de um período de reflexão e meditação, surge por vezes repentina e quase inopinadamente uma nova ideia.

Esta é uma fase narrada por Graça Morais: “*geralmente, fecho-me no atelier, depois de uns dias que ando de um lado para o outro aparentemente a não fazer nada, mas a pensar em muita coisa, depois fecho-me no atelier e aí durante vários dias, aqueles que eu precisar; de facto, faço um corte com esse lado mais palpável da vida exterior*”<sup>628</sup>.

Depois da recolha, muitas vezes, é necessário um distanciamento para ganhar outra perspectiva, menos emocional, para que possa começar a criar: “*estar completamente*

---

<sup>626</sup> *idem*, pp. XXIII.

<sup>627</sup> *idem*, pp. XXIII.

<sup>628</sup> *idem*, pp. XXII.

*afastada e ver as coisas com mais... com menos emoção, é bom ter aqui este atelier porque aí as coisas saem de outra maneira.*"<sup>629</sup>

Ocorre a fase da revelação que pode ser sentido como um momento de libertação da ansiedade e da angústia que se tinham gerado até então, com conseqüente satisfação e prazer pelo sucesso (parcialmente) atingido. Esta é uma fase de forte carga emocional. Esta ocorrência é manifesta na narrativa de Graça Morais, como uma fase particularmente difícil, ou pelo menos com um certo peso emocional: "*depois de ter tudo escolhido, aquilo depois começa tudo a engrenar e é fácil. Mas... o encontrar... porque eu não estou sempre a fazer a mesma coisa*"<sup>630</sup>

Embora a 2ª etapa de *Iluminação* possa não ser tão definida, e a inspiração dar-se de uma forma gradual, na interacção progressiva com cada 'pequena' ideia que se alcance e que se materialize; a inspiração pode decorrer do fazer – e do refazer -. Esta ideia é referida por Graça Morais: "*começo com uma ideia, mas muitas vezes essa ideia altera-se. (...) a maneira como a pintura vai sendo desenvolvida, ou o desenho, traz-nos muitas surpresas, isso é o que é muito interessante para mim, é fascinante, porque à medida que vou fazendo, às vezes, vou fazendo coisas que não sei porque é que elas aparecem*"<sup>631</sup>. E como que voltasse reiteradamente à etapa da *Incubação*, em que vai buscar os dados guardados na sua memória, na sua vivência, e em que há um 'jogo' entre o consciente e o inconsciente: "*é o meu inconsciente. Eu acho que há muita coisa que aparece porque está guardada dentro de mim, e porque eu guardei a observar a pintura de outros pintores e a observar o mundo.*"<sup>632</sup>

A 3ª etapa, a da *Fabricação*, a ideia começa a materializar-se. E podem surgir algumas das condições e condicionantes que já referimos. Por exemplo, as que se referem às próprias exigências e constrangimentos internos do artista, ao pretender

---

<sup>629</sup> *idem*, pp. XXX.

<sup>630</sup> *idem*, pp. XXXV.

<sup>631</sup> *idem*, pp. XXIV.

<sup>632</sup> *idem*, pp. XXIV.

realizar uma obra com equilíbrio e coerência; ou, outras que podem estar mais ligadas ao contexto sócio-cultural em que o artista se insere. Para as contornar, ou aplacar, o criador pode recorrer então às múltiplas aprendizagens efectuadas até então, à destreza, perícia e às habilidades manual e motora, ou então à atitude ético-comportamental que tem perante a sua actividade artística.

No início, Graça Morais refere que *“não tem muitas hesitações, exactamente porque é experimental, se não estiver muito bem faz outra.*

*G. M. – Faço outro, mas eu sou teimosa, quer dizer, eu faço outra, mas depois volto outra vez, porque não fico contente”*<sup>633</sup>.

As suas próprias exigências são visíveis: *“Eu nunca repito nenhum trabalho. Não sou capaz, nem quero. Há assuntos que se repetem, mas sempre de formas diferentes.”*<sup>634</sup>

E resume, assim esta fase de trabalho: *“aparentemente é à volta do mesmo assunto, mas sempre com perspectivas diferentes, com visões diferentes. Às vezes tenho muita dificuldade de escolher. Agora vou pintar uma série nova à volta disto ou daquilo, e... mas depois de escolher, começa-se a encadear, a encadear, a encadear, e depois quanto mais pinto, mais entusiasmada fico. E depois fico... Depois chego ao fim e fico aliviada. Acabei.”*<sup>635</sup>

Nesta fase em que a obra vai ganhando corpo, há, eventualmente, necessidade de voltar pontualmente à fase anterior de inspiração ou de intuição para a resolução de problemas, para a rectificação do caminho, quando a avaliação não corresponde às estruturas antecipadoras ou à intencionalidade. Ou mesmo é necessário interromper durante uns tempos, para que se gerem novas soluções, novos caminhos: *“ele [o quadro] é capaz de ficar... em descanso até um mês ou mais, às vezes até mais, mas eu depois tenho de voltar”*<sup>636</sup>. Ou então: *“Tenho ali quadros que são incompletos”*<sup>637</sup>, sem haver a

---

<sup>633</sup> *idem*, pp. XXIV.

<sup>634</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>635</sup> *idem*, pp. XXXV.

<sup>636</sup> *idem*, pp. XXIV.

<sup>637</sup> *idem*, pp. XXV.

preocupação da completude, do acabar só para os acabar, e sem ter associado, uma sensação de fracasso.

E não se pode considerar isto propriamente um bloqueio, antes uma estratégia de lidar com o problema. Nota-se igualmente o seu recurso ao experimentalismo quando afirma: *“Se eu não conseguir com o pastel, faço com o acrílico, se não conseguir fazer com o acrílico, faço com colagens. Não consigo com as colagens, prego uma tala na tela. Isso, depois... vão-se arrançando soluções. Até porque que acho que isso até é bom.”*<sup>638</sup>

Há um entrecruzar entre a ideia descoberta e os dados conhecidos e técnicas específicas, e os obstáculos próprios deste confronto fazem com que os tente superar através de uma maior criatividade, através da procura de novas soluções. Até que, sente que resolveu aquele ‘problema’, aquela obra: *“Aquilo é um jogo, vou fazendo, vou apagando, vou acrescentando, e há um momento em que não há mais nada a fazer. Ou a folha ou o espaço já não aguenta mais, ou aquilo que se quer dizer, já está dito naquilo, mas não sei... não sei explicar bem, é... é um conhecimento que se adquire.”*<sup>639</sup> No final desta etapa, o artista verifica se a ideia encontrada, é a solução do ‘problema’, daquela obra. O processo termina então, quando a capacidade de verificação está, em grande parte, esgotada.

Sobre esta etapa de Fabricação, em que é privilegiada a relação com a matéria e com a técnica, Graça Morais afirma que é muitas vezes nessa relação que encontra as soluções: *“a criação do espaço é outra, a forma como a figura ocupa o espaço da folha, do... da tela é outro”*<sup>640</sup>, *“o próprio espaço criou-me, cria soluções para esse espaço.”*<sup>641</sup> Ou ainda, *“Nunca me preocupou muito saber sobre as técnicas... Ou seja, eu gostava às vezes de saber mais técnicas do que sei...(...) aprendo um pouco sobre a*

---

<sup>638</sup> *idem*, pp. XXXVI.

<sup>639</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>640</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>641</sup> *idem*, pp. XXXVII.

*técnica, mas depois sirvo-me da técnica para fazer o que me apetece. Não fico presa à técnica. A técnica é que tem de estar ao meu serviço.*"<sup>642</sup>

Numa tentativa de explicação dos mecanismos da criação, e termos da imaginação, Graça Morais apela a expressões próximas do tipo de 'furor divino': "*a imaginação é assim uma coisa, que...?! Que quanto mais se desenvolve, mais coisas aparecem, estão cá guardadas, parecem caixinhas que se começa, a abrir e depois há uma dimensão qualquer que eu acho que é o mistério, é qualquer coisa de... eu penso que os artistas têm... quando nós estamos muito, muito... metidos no nosso trabalho, há forças que vêm ter connosco que não sabemos de onde vêm. E é que se dá a criação. São forças extraordinárias que tomam conta de nós e que... aparecem... e, por isso, o quadro começa a fazer-se sozinho.*"<sup>643</sup> É aqui que se joga a criação, entre o acidental e o intencional: "*Tem a ver com aquilo que ali está e com coisas que se adivinham e que vão trazendo e vão aparecendo.*"<sup>644</sup>

Sobre o dar por acabados os quadros, Graça Morais assegura que "*É uma coisa muito intuitiva.*"<sup>645</sup> E que muitas vezes continua a existir uma ligação com as obras passadas "*de longe a longe, olho para ver como é que naquela altura fazia aquilo, e já me tem acontecido, eu própria estar a estudar um quadro meu porque não percebo como é que fiz aquilo.*"<sup>646</sup> Parece ser ciclo que se reinicia: o conhecimento das suas próprias obras é incorporado em novas obras, no seu evoluir. "*É o acumular de experiências, é um acumular de conhecimentos*"<sup>647</sup>.

Por outro lado, são sentidos como marcos, sinais da sua vida artística, com os quais desenvolve uma relação afectiva: "*considero[-os] importantes no meu... no meu progresso, considero que foram momentos de... sei lá... conquista, quase... de... foram*

---

<sup>642</sup> *idem*, pp. XXXVI.

<sup>643</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>644</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>645</sup> *idem*, pp. XXXI.

<sup>646</sup> *idem*, pp. XXXVII.

<sup>647</sup> *idem*, pp. XXXVII.

*momentos marcantes na minha pintura. Por isso gostava de ficar com esses quadros para mim*<sup>648</sup> que revelam de um modo visível as suas capacidades como criadora.

As etapas do processo criativo de Leonel Moura parecem não ser tão claras, ou tão metodologicamente distinguíveis como as de Graça Morais.

No entanto, pode-se discernir na sua narrativa as primeiras etapas de *Incubação* e de *Iluminação*: “*Eu que sou da tendência mais racionalista, mais conceptual, tenho objectivos bastante mais definidos, mas são objectivos que tem a ver com o enquadramento da minha actividade, ou seja, sou artista, pretendo fazer arte, portanto, eu queria... Mas depois na prática artística propriamente dita, funciono como um verdadeiro artista. Ou seja, não estou cá... a... Sou muito experimental. Não quero resolver nenhum problema, sou experimental.*”<sup>649</sup>

O seu objectivo foi criar “*uma máquina que eu chamo robot-pintor, mas que no fundo, é uma máquina que demonstra no concreto como é que as coisas funcionam (...)* demonstra as teorias da complexidade.”<sup>650</sup>. Construiu, na essência, um objecto, uma obra que correspondia à sua ideia inicial.

Acerca da etapa de *Fabricação*, Leonel Moura afirma: “*tive uma primeira fase experimental, a ver se funcionava, depois quando consegui perceber que funcionava, e bem, como eu queria, fiz uma série de telas para poder ir a exposições e poder começar a divulgar o projecto.*”<sup>651</sup>.

Pode-se considerar que pelo seu discurso que houve duas fases de *Fabricação*: uma do próprio artista e outra em que o artista age criativamente com os robots que construiu: “*Fui fazendo experiências atrás de experiências que levaram a fazer robots,*

---

<sup>648</sup> *idem*, pp. XXXVII.

<sup>649</sup> *idem*, pp. LXIII.

<sup>650</sup> *idem*, pp. L.

<sup>651</sup> *idem*, pp. LVII.

*porque foi o meu processo experimental... peguei no computador... fiz de uma maneira, depois de outra maneira... é uma pesquisa que não tem propriamente um target.*<sup>652</sup>

Na sua fase experimental, de *“O que eu esperei foi que funcionasse da maneira que eu queria, que era não esperar nada. Trata-se de ... ou seja, aqui, o objectivo era não ter objectivo. Ou não resultar em nada que eu reconhecesse. Aliás, esse era, foi o primeiro teste.*”<sup>653</sup>

Relativamente à fase em que interage com o robot, explica: *“o início aleatório, por muita pequenina diferença que tenha com um outro, vai provocar grandes diferenças depois no final, no resultado final. Estes trabalhos foram todos feitos com o mesmo programa, algoritmo, e dá assim coisas tão diferentes. Embora no geral sejam bastante parecidas.*”<sup>654</sup>

Apesar de algumas vezes considerar que a terceira etapa é da exclusiva responsabilidade do robot e, portanto, sem a sua participação relevante, declara a sua intervenção quer no início: *“eu tenho aí uma influência muito grande, tenho aí influência em quantos robots é que ponho, as cores, etc. achei que o que resulta é uma colaboração entre mim e os robots. E, por isso, é que eu lhe chamei simbiótica.*”<sup>655</sup>, quer no fim do processo da fabricação das obras, das telas: *“Há um momento em que eu acho que já está bem e pronto, e páro. Essa é uma decisão minha, mas que tem a ver com o todo. Quando o todo me parece composto...”*<sup>656</sup>

Há, no entanto, um desligar no momento em que não fica a assistir ao processo *“Ponho a pintar e depois vou trabalhar ou outras coisas. Eles são autónomos.*”<sup>657</sup> Quando ainda está numa fase experimental ainda sente que: *“Eu tenho gozo no início. Agora já fiz várias vezes, já vi. Olhar e ver o que está a fazer, já não me interessa”*<sup>658</sup>.

---

<sup>652</sup> *idem*, pp. LXIV.

<sup>653</sup> *idem*, pp. LXV.

<sup>654</sup> *idem*, pp. L.

<sup>655</sup> *idem*, pp. L.

<sup>656</sup> *idem*, pp. LI.

<sup>657</sup> *idem*, pp. LIII.

<sup>658</sup> *idem*, pp. LIII.

Mais uma vez refere que o que o impressiona são as ideias: *“As ideias excitam-me, emocionam-me nesse aspecto. Fico entusiasmado com uma ideia. Agora com a coisa em si...”*<sup>659</sup>

As novas soluções que encontra, não são propriamente consideradas de sua autoria, antes do processo que desencadeou antes com a construção dos robots: *“a ideia é criar um robot que faz a pintura dele. Portanto, se eu conseguir criar um robot que faz aquilo... fico satisfeito, isso é que me emociona. A parte emocionante é essa, conseguir criar um robot que faz as pinturas dele. Depois se ligo ou desligo ou se naquele momento, não há propriamente... Eu, para mim, foi importante quando decidi que aquilo funcionava, como eu queria. Esse momento é importante.”*<sup>660</sup> É nisto que podemos descobrir a sua intencionalidade artística, porque o acidental é da esfera de actuação dos robots: *“Hoje fiz aquele e não estava nada à espera que resultasse daquela maneira. Porque nunca sei o que vai sair”*<sup>661</sup>

Sobre o papel da imaginação na criação, Leonel Moura sintetiza: *“A imaginação é o experimentalismo. Não é mais nada. A imaginação é se a gente conseguir por exemplo juntar coisas que ninguém juntou”*<sup>662</sup>. Como ele próprio teve a ideia de fazer arte em simbiose com a tecnologia, não apenas servindo-se desta, mas colocando-a a fazer arte.

Se atendermos ao que Gardner pensou sobre o processo criativo, podemos ver que já foram analisados, grosso modo, os dois primeiros níveis; a pessoa ou o criador, com o seu próprio perfil de capacidades e valores, e o campo ou matéria em que trabalha com seus sistemas simbólicos característicos. Remanesce o terceiro nível: o meio circundante.

---

<sup>659</sup> *idem*, pp. LVII.

<sup>660</sup> *idem*. pp. LVII.

<sup>661</sup> *idem*, pp. LIII.

<sup>662</sup> *Idem*. pp. LXV.

Sobre este elemento ou nó, realçamos a relação de Graça Morais com o público, uma relação que foi sendo mais próxima com o decorrer das exposições, chegando mesmo a um ponto, em que a própria artista se redescobriu através daqueles que viam as suas obras: “*eu ficava chocada com essa situação e, ao mesmo tempo, muito admirada como é que aquilo ia tão fundo nas pessoas*”<sup>663</sup>, num sentimento de partilha e de empatia que provavelmente vem das raízes comuns e se torna visível nas suas obras.

Pode-se dizer que a narrativa de Graça Morais foi, de um modo geral, uma narrativa emocional que, embora fazendo apelo a assuntos já pensados, são também muito vividos em termos emocionais. A relação com a sua própria obra tem muito a ver com a relação que tem com a sua própria vida, embora distinga as duas. Muitas das suas afirmações pareciam ser construídas, pensadas no decorrer da entrevista, talvez pela carga afectiva com que lida com este assunto, a sua própria criação. Ou pela sua própria forma de estar na vida, em que parece imperar uma relação emocional muito forte com tudo aquilo que a rodeia. No entanto, isto não significa que não use de vez em quando mecanismos racionalizadores que a distanciem dessa emocionalidade, e que lhe permitem compreender melhor quer a relação com a sua obra quer a relação com o mundo que a influencia.

Este elemento de relação com os outros é muito forte na criação artística de Leonel Moura, não parecesse ser a sua principal motivação, a extrínseca: “*nós temos de, do ponto de vista artístico, fazer isto para seduzir, cuja função é essa, não é outra*”<sup>664</sup>. Embora haja uma motivação de ordem conceptual: “*Eu não funciono com as emoções, nesta matéria. As emoções, guardo-as para outra coisa mais importante...*”<sup>665</sup>, Leonel Moura parece pretender desencadear emoções, ou usar a parte emocional para chegar às

---

<sup>663</sup> *idem*, pp. XXVII.

<sup>664</sup> *idem*, pp. LV.

<sup>665</sup> *idem*, pp. LVII.

peessoas, ao público: “*ai é que está o click que dá na cabeça das pessoas: “Oh pá, o que é isto? Um robot a pintar telas?”*”<sup>666</sup>.

É pela emoção, pela perturbação de uma ordem estabelecida, que o criador julga que as pessoas poderão atingir e julgar as suas ideias: “*A ruptura é muito forte, por isso é que é mais interessante e por isso é que as pessoas ficaram apavoradas com isto. Quando vêem robots a pintar é perigoso.*”<sup>667</sup>

---

<sup>666</sup> *idem*, pp. LV.

<sup>667</sup> *idem*, pp. LVIII.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que tirar conclusões deste estudo exploratório, pretendemos apontar caminhos de reflexão e de investigação futura. E não devemos extrair ilações conclusivas por algumas razões:

- uma amostra demasiado reduzida;
- o estudo não ter sido tão exaustivo quando previmos e desejávamos;
- ter sido o ponto de partida de um estudo mais aprofundado e alargado sobre o processo criativo;
- apenas a partir de uma revisão teórica extensiva que nos permita uma posterior síntese e uma mais elaborada reflexão, se pode desenvolver um quadro e uma metodologia de investigação mais adequada e adaptada aos objectivos que pretendemos investigar.

Parece haver, cada vez mais, um maior consenso que o processo criativo, no qual intervém o que se pode designar por criatividade, não é uma qualidade que surge num dado instante ou um resultado, mas uma operação ou uma série de operações de exploração e experimentação dos quais resulta, em princípio, uma obra 'acabada' – mas sempre em aberto.

O modo como este processo decorre pode variar consoante:

1. O tempo que é dedicado ou que dura o processo, que compreende toda uma fase de gestação, ou até mesmo, o tempo de 'aprendizagem' e de aquisição de *mastery*.
2. O papel ou a função que é desempenhada pelo *insight* (a penetração ou sagacidade compreensiva) ou intuição.
3. A relação que se vai observando entre o processo e os resultados (parciais e final) obtidos, e as variações nessa relação.

4. A variabilidade de recursos mentais e cognitivos que se usam ao longo do processo, em termos de (não-)linearidade, de (ir)regularidade, de (ins-)estabilidade, de tensões e conflitos.

Algumas questões, entre muitas outras, permanecem ou tornam-se mesmo, mais prementes:

Afinal quando se inicia o processo criativo?

Em que medida o resultado vai afectando o(s) processo(s)?

Como é que a criatividade se vai expressando no decurso do processo?

As etapas do processo são comuns, na sua definição e sequência, para todos os criadores?

Ou diferem, num mesmo criador, de trabalho para trabalho – porque uma obra é sempre única e irrepetível -?

E como se modifica num mesmo criador, ao longo dos anos, numa perspectiva longitudinal?

Haverá modos de criação distintos, um que privilegie a ‘ideia’ – as primeiras etapas do processo - e outro que saliente a ‘produção’, o ‘fazer’ – as últimas fases do processo –? Ou, invocando as duas concepções que estruturaram todo o pensamento estético e artístico do mundo ocidental, as ideias de Platão e Aristóteles, serão ambas as compreensões ‘válidas’ no entendimento da criação e do processo criativo?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2000). *Educação pela Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Alencar E. M. L. S. & Virgolim A. M. R. (1994). *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes.
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Boulder, CO: Westview.
- Angelo, P. (1998). *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa.
- Ardovin, I. (1997). *L' éducation artistique à l' école*. Paris: ESF.
- Arendt, H. (1999). *A Vida do Espírito*. 2 vols. Lisboa: Instituto Piaget.
- Aristóteles (1969). *Metafísica*. Coimbra: Atlântica.
- Aristóteles (1994). *Poética*. Lisboa: INCM.
- Arnaldo, J. et al. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor.
- Arnheim, R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. California: University of California Press.
- Arnheim, R. (1997). *Arte e Percepção Visual*. S. Paulo: Pioneira, EUSP.
- Arnheim, R. (1997). *La pensée visuelle*. Paris: Flammarion.
- Arnheim, R. (1997). *Para uma Psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.
- Bachelard, G. (1991). *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Baladi, N. (1970). *La pensée de Plotin*. Paris: PUF.
- Barbosa, P. (1996). *A Ciberliteratura, Criação literária e computador*. Lisboa: Cosmos.
- Bargados, A. L., Hernández, F., & Barragán, J. M. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle.
- Barilli, R. (1994). *Curso de Estética*. Lisboa: Estampa.
- Barron, F. & Harrington, D. M. (1981). Creativity intelligence and personality. *Annual Review of Psychology*. 32. 439-476.

- Barthes, R. et al. (1976). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes.
- Bateson, G. (1987). *Natureza e Espírito*. Lisboa: D. Quixote.
- Bayer, R. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa.
- Bergson, H. (1990). *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (2001). *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70.
- Bertrand, J. et al. (1972). *Art et science: de la créativité*. Paris: Union Général d'Éditions.
- Best, D. (1996). *A racionalidade do sentimento*. Porto: Asa.
- Bink, M. L., & Marsh, R. L. (2000). *Cognitive regularities in creative activity*. *Review of General Psychology*, 4, 59-78.
- Boden, M. A. (ed.). *Dimensions of Creativity*. USA: MIT Press.
- Bohm, D., & Peat, F. D. (1989). *Ciência, Ordem e Criatividade*. Lisboa: Gradiva.
- Brocchieri, F. B. (2003). *A estética da Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Bronowski, J. (1983). *Arte e Conhecimento - ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70.
- Brothwell, D. R. (Ed.). (1976). *Beyond Aesthetics Investigations into the Nature of Visual Arts*. London: Thames and Hudson.
- Bruce, V., & Greem, P. (1993). *Visual Perception*. UK: LEA.
- Brun, J. (1990). *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70.
- Bruner, J. (2002). *Actos de Significado. Para uma psicologia cultural*. Lisboa: Edições 70.
- Burke, E. (1999). A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. In Isacc Kramnick (Ed), *The Portable Edmund Burke*. USA: Penguin Books.
- Calabrese, O. (1986). *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença.
- Camus, A. (s. d.). *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Cassirer, E. (1995). *Ensaio sobre o Homem*. Lisboa: Guimarães.
- Cassirer, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*. Paris : Les editions de minuit.
- Castro, R., & Pereira, C. (1976). *A espiral do símbolo*. Petrópolis: Vozes.

- Cencillo, L. (2000). *Creatividad, Arte y Tiempo*. 1º vol. Madrid: Syntagma.
- Chalumeau, J. L. (1997). *As teorias da arte*. Lisboa: Piaget.
- Changeux, J.-P. (1995). *O Homem Neuronal*. Lisboa: D. Quixote.
- Changeux, J.-P. (1997). *Razão e Prazer. Do cérebro ao artista*. Lisboa: Piaget.
- Changeux, J.-P., & Connes, A. (1991). *Matéria Pensante*. Lisboa: Gradiva.
- Changeux, J.-P., & Ricœur, P. (2001). *O que nos faz pensar?* Lisboa: Edições 70.
- Chomsky, N. (1977). *Linguagem e Pensamento*. Petrópolis: Vozes.
- Cohen, D. J., & Bennett, S. (1997). Why can't most people draw what they see?  
*Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 23,  
609-621.
- Croce, B. (1914). *Breviário de Estética*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity*. New York: Harper Collins.
- Cusa, N. (1988). *A visão de Deus / De Visione Dei*. Lisboa: Fundação Calouste  
Gulbenkian.
- D' Orey, C. (1999). *A exemplificação na arte*. Lisboa: FCG/FCT.
- Damásio, A. R. (1994). *O Erro de Descartes, Emoção, Razão e Cérebro Humano*.  
Lisboa: Europa-América.
- Damásio, A. R. (2000). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Europa-América.
- Delacroix, E. (1979). *Diários*. Lisboa: Estampa.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Descartes, R. (2000). *As meditações metafísicas*. Lisboa: Didáctica.
- Diderot (1963). *Opinions et Paradoxes*. Paris: PUF.
- Dilthey, W. (s. d.). *A essência da filosofia*. Lisboa: Presença.
- Dilthey, W. (1992). *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70.
- Dilthey, W. (2002). *Psicologia e Compreensão*. Lisboa: Edições 70.
- Donald, M., & Johnston, R. (1985). *O computador criativo*. Lisboa: Presença.
- Dorfles, G. (1974). *Oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dorfles, G. (1988). *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70.
- Dorfles, G. (1999). *O devir das artes*. Lisboa: D. Quixote.
- Du Bos, J. B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris:  
Énsb-a.

- Dufrenne, M. (1982). *A estética e as ciências da arte*. 2 vols. Lisboa: Bertrand.
- Eccles, J. (1995). *A evolução do cérebro. A criação do eu*. Lisboa: Piaget.
- Eco, U. (1981). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença.
- Edelman, G. M. & Tononi, G. (2000). *A Universe of Consciousness*. New York: Basic Books.
- Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor.
- Eisner, E. W. (1972). *Educating Artistic Vision*. New York: Macmillan.
- Enciclopédia Einaudi (Eds.). (1984). *Artes - tonal / atonal*. nº 3. Lisboa: INCM.
- Enciclopédia Einaudi. (Eds.). (1992). *Criatividade e Visão*. nº 25. Lisboa: INCM.
- Eysenck, M. & Keane, M. (1990). *Cognitive Psychology*. Hove (UK): LEA.
- Ferreira, V. (1979). *Do Mundo Original*. Lisboa: Bertrand.
- Focillon, H. (2001). *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70.
- Fodor, J. A. (1984). *El lenguaje del pensamiento*. Madrid: Alianza.
- Formaggio, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Presença.
- Francastel, P. (1998). *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Francastel, P. (2000). *Arte e Técnica*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Francès, R. (1968). *Psychologie de l'esthetique*. Paris: PUF.
- Franklin, M. B. (2001). The artist speaks: Sigmund Kock on aesthetics and creative work. *American Psychologist*, 56, 445-452.
- Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa.
- Freitas, L. (1965). *Pintura incómoda*. Lisboa: D. Quixote.
- Freitas, L. (1977). *As imaginações da imagem*. Lisboa: Arcádia.
- Freud, S. (1997). *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância; O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Frijda, N. H. (1989). Aesthetic emotions and reality. *American Psychologist*, 44, 1546-1547.
- Fromm, E. (1964). *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fuller, P. (1983). *Arte e Psicanálise*. Lisboa: D. Quixote.
- Gabora, L. (2002). Cognitive mechanisms underlying the creative process. In T. Hewett & T. Kavanagh (Eds.), *Proceedings of the Fourth International*

- Conference on Creativity and Cognition*, Loughborough University, UK, 126-133.
- Galeffi, R. (1977). *Fundamentos da Criação Artística*. S. Paulo: Melhoramentos, EUSP.
- Gardner, H. (1982). *Art, Mind and Brain - a cognitive approach to creativity*. USA: BasicBooks.
- Gardner, H. (1993). *Frames of Mind: the theory of multiple intelligences*. London: Fontana Press.
- Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*. New York: BasicBooks.
- Gardner, H. (1996). *Mentes que criam*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Gardner, H. (2000). The giftedness matrix: A developmental perspective. In R. C. Friedman & B. M. Shore (Eds.), *Talents unfolding: Cognition and development*. Washington, DC: APA Press.
- Gardner, H. et al. (1998). *Inteligência: Múltiplas Perspectivas*. Porto Alegre: Artmed.
- Gedo, J. E. (1996). *The Artist and the Emocional World*. New York: Columbia University Press.
- George, J. M., & Zoug, J. (2001). When openness to experience and conscientiousness are related to creative behavior: an interactional approach. *Journal of Applied Psychology*, 86, 513-524.
- Gibson, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Westport (Conn.): Greenwood Press.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Goguen, J. A. (Ed.). (1999). *Journal of Consciousness Studies*. Vol. 6, Nº. 6/7, June/July.
- Goguen, J. A. & Myin, E. (Eds.). (2000). *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 7, Nº. 8-9, August/September.
- Goleman, D., Kaufman, P., & Ray, M. (2000). *O Espírito Criativo*. S. Paulo: Cultrix.
- Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*.

- São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- Gombrich, E. H. (1985). *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1994). *The Image and the Eye*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H., Hocherberg, J., & Black, M. (1994). *Art, Perception and Reality*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gonçalves, M. M. (1995). *Auto-conhecimento e Acesso introspectivo*. Braga: IEP-Universidade do Minho.
- Gonzalez, M. E. Q., Del-Masso, M. C. S., Piqueira, J. R. C. *III Encontro com as Ciências Cognitivas, 1998*. S. Paulo : Unesp -Marília Publicações.
- Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa.
- Graham, G. (2001). *Filosofia das Artes*. Lisboa: Edições 70.
- Gregory, R. L. (1979). *Olho e cérebro, psicologia da visão*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Guillaume, P. (1979). *La Psychologie de la forme*. Paris: Flammarion.
- Harrison, C., Wood, P. (Eds.). (1998). *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. U. K.: Blackwell Publishers.
- Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J.(Eds.). (1992). *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*. U. K.: Blackwell Publishers.
- Hauser, A. (1984). *A arte e a sociedade*. Lisboa: Presença.
- Hauser, A. (1998). *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença.
- Hauser, A. (2000). *História social da arte e da literatura*. S.Paulo: Martins Fontes.
- Hayes, J. R. (1989). *The complete problem solver*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Hegel (1972). *Estética*. 7 vols. Lisboa: Guimarães.
- Heisenberg, W. (s. d.) *A imagem da Natureza*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Hess, W. (s. d.). *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Hobbes, T. (1983). *A natureza humana*. Lisboa: INCM.
- Hobbes, T. (1999). *Leviatã*. Lisboa: INCM
- Holanda, F. (1984). *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Housen, A. (1999). *The Eye of Beholder: Iterative Research, Theory and Practice*.

- Comunicação apresentada na Conferencia – Educação Estética e Artística – Abordagens Transdisciplinares. F.C.G., Lisboa.
- Huisman, D. (2000). *A Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Hulse, S., Egeth, H., & Deese, J. (1982). *Psicología del Aprendizaje*. Madrid: McGraw-Hill.
- Hume, D. (1973/4). *Les Essais Esthétiques*. 2 vols. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin.
- Huygue, R. (1965). *Les puissances l' image*. Paris: Flammarion.
- Huyghe, R. (1986). *Sentido e destino da arte*. 2 vols. Lisboa: Edições 70.
- Huyghe, R. (1994). *Diálogo com o visível*. Lisboa: Bertrand.
- Jansen, H. W. (1979). *História da Arte*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jung, C. G. (1985). *Fundamentos de Psicologia Analítica*. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1987). *O espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes.
- Kandinsky, W. (1998). *Do Espiritual na arte*. Lisboa: D. Quixote.
- Kandinsky, W. (1998). *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, I. (1969). *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin.
- Kant, I. (1998). *A Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM.
- Katz, A. (1978). Creativity and the right cerebral hemisphere: Towards physiologically based theory of creativity. *Journal of Creative Behavior*, 12, 254-264.
- Kindersley, D. (1994). *Desenvolva a sua criatividade*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Klee, P. (s. d.). *Theorie de l'art moderne*. Genève: Gonthier.
- Knapp, R., Wesleyan, U., Green, S. (1960). Preferences for styles of abstract art and their personality correlates. *Journal of Projective Techniques*, 24, 396-402.
- Kneller, G. F. (1978). *Arte e ciência da criatividade*. S. Paulo: Ibrasa.
- Koestler, K. (1989). *The act of creation*. London: Arkaya.
- Kohler, W., Koffka, K., & Sander, F. (1963). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Kris, E., & Kurz, O. (1988). *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*. Lisboa: Presença.
- Kubler, G. (1990). *A forma do tempo*. Lisboa: Vega.

- Langer, S. K. (1980). *Sentimento e forma*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- Leroi-Gourhan, A. (1964, orig.). *O gesto e a palavra. I – Técnica e Linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Lewestein, O. (1966). *The senses*. England: Penguin Books.
- Lombardo, G. (2003). *A estética da antiguidade clássica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Macmurray, J. (1995). *Reason and Emotion*. England: Faber and Faber.
- Malraux, A. (s. d.). *As vozes do silêncio*. 2 vols. Lisboa: Livros do Brasil.
- Marcelino, A. (2002). Representação e Realismo. Um estudo sobre a Natureza da Imagem na obra de Nelson Goodman. *Tese de Mestrado*. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.
- Martinez, A. M. M. (1997). *Criatividade, personalidade e educação*. Campinas: Papirus.
- Matos-Dias, I. (1999). *Uma ontologia do sensível*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Galimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l' invisible*. Paris: Galimard.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.
- Moles, A. (1990). *Arte e Computador*. Porto: Afrontamento.
- Morais, M. F., Almeida, L. S., & Maia, J. (2002). Criatividade e cognição. Diferenciação de desempenhos criativos extremos. *Revista Galego-Portuguesa de Psicologia e Educación*, 8, 153-170.
- Morin, E. (s. d.; 1973, orig.). *O Paradigma Perdido. A natureza humana*. Mem Martins: Publ. Europa-América.
- Morris, C. (1978). *Signos e Valores*. Lisboa: Via.
- Moura, L. (2003). *Formigas, vagabundos e anarquia. Ensaio sobre vida artificial, arte e sociedade*. Lisboa: AALL.
- Moura, L. & Pereira, H. G. (2004). *Man + Robots. Symbiotic Art*. Villeurbanne, France: IAC.
- Mueller, F.-L. (1963). *La Psychologie Contemporaine*. Paris: Payot.
- Mukarövsy, J. (1988). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.

- Nadir, A. (1999). *O sentido da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Neimeyer, R.A., & Mahoney, M. J. (Eds.). (1995). *Constructivism in Psychotherapy*. Washington, DC: APA Press.
- Nietzsche, F. (1974). *Assim falava Zarathustra*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia; Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Nietzsche, F. (1998). *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio d' Água.
- O'Neill, A. (1995). *Poesias Completas 1951/1981*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Obermaier, H. & Bellido, A. G. (1947). *El hombre prehistorico y los origenes de la humanidad*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ogden, C. K., & Richards, I. A. (1976). *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Oraison, M. (1973). *O acaso e a vida*. Lisboa: Moraes.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Optima.
- Osborne, H. (1993). *Estética e Teoria da Arte*. S. Paulo: Clutrix.
- Osgood, C. E. (1973). *Método e Teoria na Psicologia Experimental*. Lisboa: F.C.G.
- Ostrower, F. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes.
- Païn, S., & Jarreau, G. (1996). *Teoria e Técnica da Arte-Terapia - compreensão do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Panofsky, E. (1989). *Idea*. Paris: Gallimard.
- Panofsky, E. (1981). *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença.
- Pappas (1995). *A República de Platão*. Lisboa: Edições 70.
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Parsons, M. J. (1992). *Compreender a Arte*. Lisboa: Presença.
- Pereira, J. C. F. (2002). Neotomismo e Arte Moderna. *Tese de Mestrado*. Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa.
- Pereira, M. H. R. (1980). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

- Pereira, M. H. R. (selec., trad.) (2003). *Sete Odes de Píndaro*. Porto: Porto Editora.
- Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. Lisboa: Presença.
- Perniola, M. (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Estampa.
- Peters, F. E. (1977). *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peirce, C. S. (1990). *Semiótica*. S. Paulo: Perspectiva.
- Pigeaud J. (1988). (trad., présentation). *Aristote: 'L'Homme de Génie et la Mélancolie'*. Paris: Edition Rivages.
- Piaget, J. (1973). *Biologia e Conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- Piaget, J. (1975). *L' équilibration des structures cognitives*. Paris: P.U.F.
- Pico della Mirandola, G. (1989). *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70.
- Pio-Abreu, J. L. (2000). *O Tempo Aprisionado - ensaios não espiritualistas sobre o espírito humano*. Coimbra: Quarteto.
- Platão (1945). *Hípias Menor*. Lisboa: Seara Nova.
- Platão (1976). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (1984). *Protágoras ou os sofistas*. Lisboa: Inquérito.
- Platão (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70.
- Platão (1994). *Crátilo: diálogo sobre a justeza dos nomes*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Platão (1997). *Apologia de Sócrates; Criton*. Lisboa: Edições 70.
- Platão (1997). *Fedro*. Lisboa: Edições 70.
- Platão (1997). *Górgias*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Platão (1998). *Fédon*. Coimbra: Minerva.
- Platão (1999). *Íon*. Lisboa: Inquérito.
- Platão (2000). *Hípias Maior*. Lisboa: Edições 70.
- Platão (s. d.). *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Publ. Europa-América.
- Platão (s. d.). *Parménides ou das Ideias*. Lisboa: Inquérito.
- Platon (1997). *Les Lois*. Paris: Gallimard.
- Poincaré, H. (1988). *Ciência e Hipótese*. Alfragide: Galeria Panorama.

- Pomar, J. (1986). *Da cegueira dos pintores*. Lisboa: INCM.
- Pöppel, E. (1989). *Fronteiras da Consciência*. Lisboa: Edições 70.
- Popper, K. (1992). *Em busca de um mundo melhor*. Lisboa: Fragmentos.
- Popper, K. (2002). *O conhecimento e o problema corpo-mente*. Lisboa: Edições 70.
- Popper, K., & Eccles, J. C. (1983). *The self and its brain*. London: Routledge, & Kegan Paul.
- Read, H. (1968, orig.). *O significado da arte*. Lisboa: Ulisseia.
- Read, H. (1981). *As origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ricouer, P. (1983). *A metáfora viva*. Porto: Rés.
- Rock, I. (1990). *The perceptual world*. New York: W. H. Freeman and Company.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2000). *O Desenho. Ordem do pensamento arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Rogers, C. (1977). *A Pessoa como Centro*. S. Paulo: EPU.
- Romo, M. (2001). Los procesos del pensamiento creador. *Psicologia: Teoria, Investigação e Prática*, 1.
- Ross, D. (1987). *Aristóteles*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Ross, M. (1978). *The Creativs Arts*. London: Heinemann Educational Books.
- Rouquette, M.-L. (s. d). *A Criatividade*. Lisboa: Livros do Brasil (Edição original de 1973).
- Rubinstein, S. L. *Princípios de psicologia geral*. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.
- Sartre, J.-P. (s.d.). *Esboço de uma teoria das emoções*. Lisboa: Presença.
- Schopenhauer, A. (s. d.). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés.
- Schuhl, P.-M. (1952). *Platon et l'art de son temps*. Paris: P.U.F.
- Schuster, M., & Beisl, H. (1982). *Psicologia del Arte*. Barcelona: Blume.
- Searle, J. (1987). *Mente, Cérebro e Ciência*. Lisboa: Edições 70.
- Shelley, P. B. (1972). *A defesa da Poesia*. Lisboa: Guimarães.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: cognitive, personal, developmental, and social aspects. *American Psychologist*, 55, 151-158.
- Sourriau, E. (1999). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF.
- St. Agostinho (1988). *Diálogo sobre a Felicidade/ De Beata Vita*. Lisboa: Edições 70.

- St. Agostinho (1991). *A cidade de Deus*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- St. Agostinho (1977). *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado de Imprensa.
- Stein, M. I. (1974). *Stimulating creativity*. New York: Academic Press.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Stern, W. (1971). *Psicologia Geral*. Lisboa: F.C.G.
- Sternberg, R. J. (Ed.)(1988). *The nature of creativity*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.
- Sternberg, R.J. (1995). *Handbook of Creativity*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.
- Sternberg, R.J., Grigorenko, E.L. & Singer, J.L. (Eds.). (2004). *Creativity: From potential to realization*. Washington DC: American Psychological Association.
- Tatarkiewicz, W. (1987, 1990, 1991). *Historia de la estética*. 3 vols. Madrid: Akal.
- Taylor, C.W. (1976). *Criatividade: progresso e potencial*, S. Paulo: Ibrasa.
- Thomas, N. J. T. (1998, August). *The Study of Imagination as an Approach to Consciousness*. Comunicação apresentada na Inaugural Conference of the Society for the Multidisciplinary Study of Consciousness, San Francisco, USA.
- Thomas, N. J. T. (1999). Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content. *Cognitive Science*. Vol. 23 (2), 207-245. USA, California State University: Fullerton
- Thomas, N. J. T. (2003). Imagining Minds. *Journal of Consciousness Studies*, 10 (nº 11), 79-84. In <http://www.imprint.co.uk/jcs.html>.
- Thompson, R. F. (1984). *Introdução à Psicofisiologia*. Lisboa: L.T.C.
- Todorov, T. (1979). *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70.
- Torga, M. & Morais, G. (2002). *Um reino maravilhoso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Townsend, D. (2002). *Introdução à estética*. Lisboa: Edições 70.
- Tweney, R. D., Doherty, M. E., & Mynatt, C. (Eds.). (1981). *On Scientific Thinking*. New York: Columbia University Press.
- Vasconcellos, M. S. (org) (2001). *Criatividade: Psicologia, Educação e Conhecimento do Novo*. São Paulo: Moderna.

- Venturi, L. (1984). *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Estampa.
- Vigotsky, I. S. (1979). *Pensamento e Linguagem*. Lisboa: Antídoto.
- Vigotsky, L. S. (1999). *Psicologia da Arte*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Vigouroux, R. (1999). *A Fábrica do Belo*. Lisboa: Dinalivro.
- Weber, J.-P. (1961). *La Psychologie de l'art*. Paris: PUF.
- Wittgenstein, L. (1970). *Estética, Psicologia e Religião*. S. Paulo: Cultrix.
- Woodfield, R. (Ed.).(1996). *Gombrich on the art and psychology*. UK: Manchester University Press.

### **Catálogos**

- Graça Morais. Deusas da montanha* (2003). Catálogo da Exposição. Árvore (org.), C. M. de Carrazeda de Ansiães & C. M. de Vila Flor: Amândio Secca, Manuela de Abreu Lima et al.
- Exposição Antológica de Graça Morais. Memórias da terra / Retrato de mulher*. (1997). Catálogo da Exposição. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto: Fernando Pernes (comissário).
- Graça Morais. A terra e o tempo 1987/2003* (2003). Catálogo da Exposição. C. M. de Aveiro: Fernando Pernes (comissário).

### **Internet – Web sites consultados:**

- [http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Peinture--Francisco\\_Pacheco\\_et\\_lArt\\_de\\_la\\_peinture\\_par\\_Jules\\_Dumesnil](http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Peinture--Francisco_Pacheco_et_lArt_de_la_peinture_par_Jules_Dumesnil)
- <http://antroposmoderno.com/textos/Entre.shtml>
- [http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma\\_1048\\_p0.html](http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_1048_p0.html)
- <http://artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/I.html>. - Tomas, Nigel J. T. *in Dictionary of Philosophy of Mind*.
- <http://members.tripod.com/folhetim/literaturatermo.html>
- [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/ART.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/ART.HTM)

- [http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/BAROQUE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/BAROQUE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/BEAUTE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/BEAUTE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/CLASSIQUE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/CLASSIQUE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/DISEGNO.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/DISEGNO.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/EIDOLON.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/EIDOLON.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/ESTHETIQUE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/ESTHETIQUE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/FANCY.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/FANCY.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/IMAGINATION.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/IMAGINATION.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/INGENIUM.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/INGENIUM.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/MANIERE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/MANIERE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/MIMESIS.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/MIMESIS.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/PHANTASIA.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/PHANTASIA.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/ROMANTIQUE.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/ROMANTIQUE.HTM)  
[http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages\\_HTML/SUBLIME.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/SUBLIME.HTM)  
<http://www.ex.ac.uk/sell/subjects/art/documents/gompaper.rtf> - *Gombrich on art - a social constructivist interpretation of his work and its relevance for art education*  
[http://www.exteril.com/textos/vitor\\_silva/1.html](http://www.exteril.com/textos/vitor_silva/1.html)  
<http://www.indiana.edu/%7Eintell/wundt.shtml>  
<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia/ren5.html>  
<http://www.phil.uu.nl/%7Erob/glossary.entries/imagination.shtml> - Gerwen, R. (1996). *Art and Experience*. Utrecht University.  
<http://www.secondaryenglish.com/using%20art%20criticism.htm>

*ANEXOS*

## *ÍNDICE DOS ANEXOS*

ANEXO A	
Biografia de Graça Morais .....	III
ANEXO B	
Biografia de Leonel Moura .....	XI
ANEXO C	
Entrevista a Graça Morais .....	XX
ANEXO D	
Entrevista a Leonel Moura .....	XXXIX
ANEXO E	
DVD com as entrevistas e filmagem .....	LXVI

ANEXO A

*Biografia de* **GRAÇA MORAIS**

- 1948 - Nasceu em Vieiro, Trás-os-Montes
- 1962 - No liceu começa a distinguir-se pelos seus desenhos
- 1966 - Ingressa na Escola Superior de Belas Artes do Porto
- 1971 - Conclui o Curso de Pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto
- 1974 - Expõe individualmente pela primeira vez, em Guimarães
- 1975 - Começa a participar em exposições colectivas
- 1976 - Conjuntamente com 8 artistas e um crítico de arte funda o Grupo Puzzle, com o qual durante dois anos apresentou inúmeras exposições de performances, destacando-se a exposição no Salon de la Jeune Peinture, em Paris
- 1976/1979 - Estadia em Paris como Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian
- 1978 - Publicou no nº 19 da *Revista Canal*, Paris, um texto intitulado *Portugal. Retrouver et dire sa propre vie*
- 1981 - Durante dois anos vive em Vieiro, pequena aldeia de Trás-os-Montes, onde realiza uma série de desenhos e pinturas
- 1985 - Publicada a monografia *Graça Moraes: linhas da terra*, com autoria de António Mega Ferreira, pela Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- 1986 - Realiza o cartaz comemorativo dos vinte e cinco anos da Amnistia Internacional
- 1987 - Ilustra o livro de poesia *O Ano de 1993* de José Saramago
- 1988/1989 - Permanece alguns meses nas ilhas de Cabo Verde, onde realiza uma série de desenhos e pinturas. Foi sócia-fundadora da primeira editora independente cabo-verdiana, a *Ilhéu Editora*
- 1992 - Recebe o prémio Scotip-Artista do Ano 1991 e foi publicado o Álbum-monografia *Graça Moraes*
- 1993 - Executou os cenários para a peça *Os Biombos* de Jean Genet, com encenação de Carlos Avilez, para o Teatro Experimental de Cascais  
Conclui quatro painéis em azulejo para um dos átrios da nova sede da Caixa Geral de Depósitos
- 1995 - Criou figurinos e cenários para a peça *Ricardo II* de Shakespeare, com encenação de Carlos Avilez, para o Teatro D. Maria II
- 1996 - Concepção plástica do espaço renovado da estação de Metropolitano do Intendente, em Lisboa

Deslocação a Moscovo a fim de estudar o espaço da estação Bielorrússia do Metropolitano de Moscovo onde serão colocados os painéis de azulejo.

1997 - Publicado o livro *Graça Moraes* pela Quetzal/Galeria 111

Margarida Gil realizou o filme *As Escolhidas*, baseado na vida e obra da pintora

1999 - Joana Moraes realiza o documentário *Na cabeça de uma mulher está a história de uma aldeia*, sobre a artista

2001 - É incluída por José Augusto França no livro *100 Quadros Portugueses do Século XX*

### *Exposições Individuais*

1974 - Museu Alberto Sampaio, Guimarães

1976 - Galeria Dois, Porto

Museu Alberto Sampaio, Guimarães

1978 - Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, França

1980 - Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa

Cooperativa Árvore, Porto

Galeria Convívio, Guimarães

1981 - Galeria Roma e Pavia, Porto

1983 - Galeria 111, Lisboa

Museu do Abade de Baçal, Bragança

Câmara Municipal, Macedo de Cavaleiros

1984 - Galeria Zen, Porto

Museu da Casa Nogueira da Silva, Braga

*Mapas e Espírito das Oliveiras*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, e

MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil

1985 - *Mapas e Espírito das Oliveiras*, MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil

Palácio Hospital Real, Universidade de Granada, Espanha

Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa

1986 - Centro de Artes Plásticas, Coimbra

- 1987 - Museu do Abade de Baçal, Bragança  
Galeria 111, Lisboa
- 1988 - Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, França  
Galeria de Arte Vilamoura
- 1989 - Centro Cultural Português, Praia e Mindelo, Cabo Verde  
A5 Galeria de Arte, Santo Tirso
- 1990 - Galeria 111, Lisboa  
Pavilhão do Jardim Lou Lim Ioc, Macau
- 1991 - *A Idade de Ouro*, Galeria 111, Lisboa  
Galeria Zen, Porto  
Museu do Abade de Baçal, Bragança  
Museu Municipal Armindo Teixeira Lopes, Mirandela
- 1992 - *Exposição Antológica*, Prémio Soctip Artista do Ano 1991, Centro de Arte  
Soctip, Lisboa  
*A Idade de Ouro*, Galeria Zen, Porto  
Kimberly Gallery, Washington, EUA  
Scott Allan Gallery, New York, EUA
- 1993 - *10 Anos de Pintura 1982-1992*, Paço dos Duques de Bragança, Guimarães  
*Pintura-Desenho*, Centro de Estudos Judiciários, Lisboa  
*Japão-Diário de Viagem*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa  
*Japão-Diário de Viagem*, Galeria 111, Lisboa
- 1994 - *Pintura 1982-1992*, Cooperativa Árvore, Porto  
*Biombos*, Central Tejo-Museu da Electricidade, Lisboa  
*Graça Morais na Coleção da Fundação Paço D'Arcos*, Museu da Água,  
Lisboa  
*Pinturas 1982-1992*, Galeria Municipal da Mitra, Lisboa  
*Graça Morais nas Coleções de Guimarães 1970-1981*, Museu Alberto  
Sampaio, Guimarães
- 1995 - *Biombos*, Espaço Capela da Gandarinha, Cascais  
*As Escolhidas*, Galeria 111, Lisboa
- 1996 - *Antologia 1982-1995*, Casa do Corpo Santo, Casa de Bocage e Museu do  
Trabalho Michel Giacometti, Setúbal

- As Escolhidas*, Biblioteca Municipal Gulbenkian Ponte de Sor  
*As Escolhidas*, Galeria 111, Porto
- 1997 - *Memória da Terra/Retrato de Mulher*, Culturgest, Lisboa  
*Memória da Terra/Retrato de Mulher*, Museu Soares dos Reis, Porto  
*Cães, Azulejos*, Galeria Ratton Cerâmicas, Lisboa  
*Desenho-Pintura 1982-1997*, Instituto Açoriano de Cultura, Palácio dos Capitães-Generais, Angra do Heroísmo e Academia das Artes dos Açores, Ponta Delgada
- 1998 - *Cabo Verde – O Espírito do Lugar*, Museu Alberto Sampaio, Guimarães  
*Rostos da Terra*, Alfândega de Fé, Mirandela, Vila – Flor, Carrazeda de Ansiães e Macedo de Cavaleiros  
*Pintura e Desenho 1982 – 1997*, Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines  
*Geografias do Sagrado*, Galeria 111, Porto  
*Caretos*, Galeria de Arte J. Gomes Alves, Guimarães
- 1999 - *Pallazo Geremia e Pallazo Trentini*, Trento, Itália  
*Tapeçaria de Graça Morais*, Galeria Tapeçarias de Portalegre, Lisboa  
*Anjos da Montanha*, azulejos, Galeria Ratton, Lisboa  
*Exposição Antológica*, Palácio Foz, Lisboa
- 2002 - *A Idade da Terra*, Galeria 111, Lisboa  
Galeria Municipal Lagar de Azeite, Oeiras  
*Terra Quente – Peinture et Dessin 1999-2001*, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris, França  
*Les Déesses de la Montagne*, Instituto Camões, Paris, França  
*Anjos da Montanha*, azulejos, Biblioteca Municipal de Carrazeda de Ansiães  
*Terra Quente – O Fim do Milénio*, Galeria 111, Lisboa
- 2003 - *Deusas da Montanha*, Biblioteca Municipal de Carrazeda de Ansiães e Centro Cultural de Vila Flor  
*Pintura e Desenho 1999-2003*, Fundação da Casa de Mateus  
*A Terra e o Tempo*, Museu da República Arlindo Vicente, Aveiro

## Exposições Colectivas Recentes

Expõe desde 1974

1993 - *Os Biombos Portugueses*, Museu Azabe, Japão

Museu de Arte de São Paulo, Brasil

S. N. B. A., Lisboa

1994 - *Colecção Manuel de Brito-Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, Museu do Chiado, Lisboa

*Waves of Influence, Cinco Séculos do Azulejo Português*, Snug Harbour Cultural Center, E.U.A.

1995 - *Colecção Manuel de Brito-Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, Leal Senado, Forum, Macau

*Artistas Portugueses do Século XX*, Casa do Povo, Cidade Proibida, Pequim, China

*Colecção Manuel de Brito-Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil

*Colecção Manuel de Brito-Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil

*Waves of Influence, Cinco Séculos do Azulejo Português*, Everson Museum of Art, E.U.A.

FIAC, Galeria 111, Paris, França

FAC'95, Galeria 111, FIL, Lisboa

1996 - *Waves of Influence, Cinco Séculos do Azulejo Português*, Museum of Art, Rhode Island School of Design, E.U.A.

Galeria 111, Porto

FAC'96, FORUM 96, Galeria 111, Exponor, Matosinhos

1997 - FAC'97, Galeria 111, FIL, Lisboa

1998 - ARCO' 98, Galeria 111, Madrid, Espanha

*Imaginário, Seduções, Universos*, Galeria Municipal Gymnásio, Lisboa

*O que há de Português na Arte Portuguesa do Século XX*, Palácio Foz, Lisboa

*Arte Contemporânea Anos 60/90*, Galeria 111, Porto

- Arte Portuguesa Anos 60/90*, Galeria 111, Lisboa
- 8 Artistas da Galeria 111*, Galeria da Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Funchal
- Figures from a Collection, F.C.G.*, Galeria de Arte da China, Pequim, China
- 1999 - ARCO'99, Galeria 111, Madrid, Espanha
- Five Portuguese Painters*, Guinness Hopstore, Dublin, Irlanda
- Percepções perante a Doença de Alzheimer*, Centro Cultural de Belém, Lisboa
- Artistas com Timor*, Armazém 7, Santos, Lisboa
- Desenho Contemporâneo*, Galeria 111, Porto
- Auto do Nascimento - Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha e Outros Tesouros*, Palácio de Belém, Lisboa
- 2000 - *Auto do Nascimento-Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha e Outros Tesouros*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa; Museu dos Transportes e Comunicações, Alfândega do Porto
- ARCO'00, Galeria 111, Madrid Feira de Arte Contemporânea, Espanha
- Galeria 111, FIL, Lisboa
- Diez Artistas Portugueses Contemporâneos, Colección Manuel de Brito*, Museo de la Ciudad, Madrid, Espanha
- 2001 - *8 Pintoras Portuguesas*, Fundação Bissaya Barreto, Coimbra
- Feira de Arte Contemporânea, Galeria 111, FIL, Lisboa
- Portugal: la mirada cercana*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, Córdoba, Espanha
- 2003 - ARCO'03, Galeria 111, Madrid, Espanha
- FAL'03, Galeria 111, Lisboa
- Galeria 111, Lisboa
- Galeria 111, Porto
- Colección de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos*, Museo Extremeño de Arte Contemporâneo, Badajoz, Espanha
- ARCO'02, Galeria 111, Madrid, Espanha
- 100 Anos, 100 Artistas*, S.N.B.A., Lisboa
- Azulejos - 12 Artistas Portugueses Contemporâneos*, Galeria da Livraria Portuguesa, Macau

8 Artistas da Região, Rui Alberto Espaço de Arte, Vila Real

**Coleções onde se encontra representada:**

- Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal
- Fundação Casa de Serralves, Porto, Portugal
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil
- Museu Municipal de Vila Flor, Portugal
- Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa, Portugal
- Museu do Abade de Baçal, Bragança, Portugal
- Culturgest - Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, Portugal
- Ministério das Finanças, Lisboa, Portugal
- Assembleia da República, Lisboa, Portugal
- Banco Português do Atlântico, Lisboa, Portugal
- Banco Comercial Português, Lisboa, Portugal
- Banco Europeu de Investimento, Luxemburgo
- Banco Espírito Santo, Lisboa, Portugal
- Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa, Portugal

**ANEXO B**

*Biografia de Leonel Moura*

- Nasceu em Lisboa em 1948, onde reside actualmente
- Viveu na Holanda e na Argélia
- Artista multifacetado, para além da pintura e escultura, desenvolveu projectos de arquitectura
- Tem várias obras editadas em Portugal, Espanha e França:

*Formigas, Vagabundos e Anarquia*

*Os homens lixo*

*Anarquista com motorista*

*Peintures d'Essaim Art non-humain* (em francês)

*Les hommes poubelles* (em francês)

*Impossibilidade / Impossibilité* (em francês)

*Los hombres basura* (em espanhol)

*Fogo em Lisboa* (romance)

- Tem mantido uma intervenção cívica colaborando regularmente em vários periódicos e publicando vários artigos de opinião no *Jornal de Negócios*  
Editor de uma Revista Electrónica, *Babel*

- Dedicar-se também à relação da arte com a ciência. Recentemente, desenvolveu uma pesquisa ligando a arte e ciência – *ArtSBot* – para a qual foi financiado pela Fundação Ciência e Tecnologia, sob a coordenação científica de Henrique Garcia Pereira. Deste projecto resultou o *Manifesto da Arte Simbiótica* e a construção de robots que pintam e desenharam aleatoriamente através de mecanismos sensoriais. *A arte, tal como a conhecemos, morreu*. Assim começa o texto do manifesto escrito pelo artista e onde se desenvolvem as premissas do projecto.

- A relação de Leonel de Moura com as questões da autoria e identidade em arte haviam já sido expressas por outros trabalhos, nomeadamente de pintura e tratamento de imagem digital, aproximando-se do compromisso reiterado pela *Pop Art* americana. Com este novo projecto, afasta-se de algumas dessas características, mantendo no entanto um espírito inquiritivo e reflexivo sobre a arte e seus agentes.

## Exposições individuais

1988 - Meyers/Bloom Gallery, Los Angeles, EUA

*North Territory*, Galeria Cómicos, Lisboa

*Europa*, Biblioteca Nacional, Lisboa

*Territory, Project for Artforum*, November, Nova Iorque, EUA

1989 - Galeria Graça Fonseca, Lisboa

*La Navalla D'ockham*, Galeria Benet Costa, Barcelona, Espanha

Galerie Bébert, Rotterdam, Holanda

*España*, Galeria Montenegro, Madrid, Espanha

1990 - *Identidade*, Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa

*News of Discordance*, Galeria Oliva Arauna, Madrid, Espanha

Museu de Arqueologia, Silves

*Philosophers And Buildings*, Diane Brown Gallery, New York, EUA

Galleria Acta, Milano, Itália

1991 - Galeria Graça Fonseca, Lisboa

*A Sartre*, Galerie D'art Contemporain Du Centre Saint-Vincent, Herblay,  
França

*Urban Times*, Diane Brown Gallery, New York, EUA

Galeria Fluxus, Porto

1992 - *Time Machines*, Galeria Graça Fonseca, Lisboa

*Desejem-Me Sorte*, Galeria Oliva Arauna, Madrid, Espanha

*Alma Moderna*, Galeria Diferença, Lisboa

1993 - *More Erasmus*, Ram Galerie, Rotterdam, Holanda

Galerie Claude Fain, Paris, França

1994 - *A Revolta do Porto*, Árvore, Porto

*Superacionismo & Utopia*, Galeria Graça Fonseca, Lisboa

1995 - *Melancolia*, Galeria Oliva Arauna, Madrid, Espanha

*Art As Critic Of Architecture*, Ram Galerie, Rotterdam, Holanda

Apresentação da peça sonora *Thopos*, realizada em colaboração com

- Carlos Zingaro, Kunstlerhaus, Dortmund, Alemanha  
 Galerie Verney-Carron, Villeurbanne, França  
*Works, Retrospective 1985/1995*, Nouveau Musée/Institut, Villeurbanne,  
 França
- 1996 - *Diálogos: Leonel Moura e Andrés Serrano*, Meiac (Museo Extremeño e  
 Iberoamericano de Arte Contemporáneo), Badajoz, Espanha  
 Galeria Dv, San Sebastian, Espanha
- 1997- *Anos 70*, Galeria Visor, Valência, Espanha  
 Edifícios & Nus", Galerie Quadrado Azul, Porto
- 1998 - *Torsos e Lenines*, Galerie Quadrado Azul, Porto
- 1999 - *Trans-Ports 2001*, With Kas Oosterhuis, Institute Of Contemporary Art,  
 Villeurbanne, França
- 2000 - *Propostas Para Uma Meta Arquitectura*, Galerias Trem e Arco, Faro
- 2001- *What's New In Architecture?*, Ram Galerie, Rotterdam, Holanda  
*Mundo*, Galeria António Prates, Lisboa
- 2002 - *Melancolia*, Hall Des Humanités, Insa, Lyon
- 2003- *Voronoi*, Sala Do Veado, Museu De História Natural, Lisboa  
*Voronoi*, Proyecto Galeria, Vitoria, Espanha  
*Rgb Collages*, Atelier, Lisboa
- 2004- *Symbiotic Art*, António Prates Arte Contemporânea, Lisboa

#### **Exposições colectivas recentes**

- 1996 -*Ecos de la Materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo,  
 Badajoz, Espanha  
*Dez Anos Depois*, Galeria Quadrado Azul, Porto  
*El Ruido Del Tiempo*, Sala Canal de Isabel II, Madrid, Espanha  
*Die Schrift Des Raumes*, Kunsthalle Wien, Viena, Austria  
*Galerija Gabrijel*, Sarajevo, Jugoslávia  
*Artistes/Architectes*, Nouveau Musée/Institut D'art Contemporain, Villeurbanne,  
 França

- 1997 - *Interior/Exterior*, Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo, Loulé  
*Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, Porto  
*L' Espace Construit*, Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre, Orléans, França  
*Ecos de la Materia*, Sala da las Atarazanas, Valência, Espanha  
*El Ruido Del Tiempo*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, Espanha  
*El Ruido Del Tiempo*, Sala América, Alava, Espanha
- 1998 - *Alternativa Zero*, Galleria Bianca, Cantieri Cultural Alla Zisa, Palermo, Itália  
*Arte Portuguesa dos Anos 80*, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães  
*Ex-Mater*, Centro Cultural de Belém, Lisboa
- 1999 - *Pleasure or Terror*, Ram Foundation, Rotterdam  
*Vanguardias del Arte Portugués Años 60 y 70*, Fundacion I.C.O., Madrid, Espanha  
*Quelques Unes*, Institut D'art Contemporain Nouveau Musée, Villeurbanne, França  
*Obras Da Coleção De Serralves - Anos 80*, Museu Abade de Baçal, Bragança
- 2000 - *Arte Non Stop*, Teatro Taborda, Lisboa  
*Collection Meiac*, Centro Cultural de Cascais, Cascais  
*Artistes-Architectes, Une Histoire de l'Utopie Au XXe Siècle*, Tours, França
- 2001 - *Arte Portugués: Argumentos De Futuro*, Fundación del Instituto de Crédito Oficial, Madrid, Espanha  
"Campus Europe Art", Université De Nanterre, Nanterre, França
- 2002 - *Œil Pour Œil*, Le Rectangle, Lyon, França
- 2003 - *Máscaras, Camuflaje Y Exhibición*, Palacio de la Merced, Cordoba, Espanha  
*Microutopias*, Valencia Biennial, Valência, Espanha  
*Campus Europe Art*, L'atelier Culture, Dunkerque, França
- 2004 - *Campus Europe Art*, Université Pierre et Marie Curie, Paris, França  
*Le Corps En Perspective*, Galerie Frédéric Giroux, Paris, França  
*Máscaras, Camuflaje Y Exhibición*, Fundación El Monte, Sevilla, França

## Projectos em que esteve envolvido:

### Arte & Ciência

- 2002 - Jul. - Bolsa concedida pela FCT  
Set./Dez. - Desenvolvimento do projecto
- 2003 - Jan./Dez. - Desenvolvimento do projecto  
Mar. - Definição do projecto e solicitação de fundos  
Out. - Primeira referência à Arte Simbiótica, Trayecto Gallery, Vitoria, Espanha
- 2004 - Jan. - Primeira experiência com 3 Mourabots  
Fev. - Primeira experiência com 12 Mourabots  
Mar. - Referência a Mourabots: Projectos Avançados em Media Interactiva  
Mar. - Primeira conferência pública: Arte & Complexidade: Os Mourabots, Universidade de Évora, Évora  
Abr. - Referência a Mourabots: Curso *Arte Algorítmica & I.A.*  
Mai. - Semana da Arquitectura, IST, Lisboa  
Mar. - Livro: *Man + Robots: Symbiotic Art*, Ed. Institut d'Art Contemporain, Collection Écrits D'artistes, Lyon/Villeurbanne, França  
Mai. - Primeira Exposição de Arte Simbiótica, Galeria António Prates, Lisboa  
Mai. - Manifesto da Arte Simbiótica, apresentado no CNC, Lisboa  
Jul. - Projecto *Gesamtkunstbotwerk*, Casa d' Os Dias da Água, Lisboa  
Jul. - Artech, Faculdade de Ciências, Lisboa  
Jul. - Ler Devagar, Lisboa  
Set. - Artbots - The Robot Talent Show, New York, EUA  
Set. - ICHIM SARLE 04, Berlim, Alemanha  
Nov. - Consciousness Reframed 6: QI and COMPLEXITY, Pequim, China  
Dez. - GA2004, Milão, Itália

### Arte & Arquitectura

- 1999/2004 - *Aheta*, Albufeira, Algarve  
Equipa de Design: Leonel Moura, com Angelino Gomes, Rui Oliveira e Proman

Programa: Head-Office For The Association Of Hotels And Tourist  
Development

Conclusão: 2004

2002/2004 - Portable Gardens

Equipa de Design: Leonel Moura, com Rui Oliveira e Guliver

Programa: Portable Garden para o Centro de Arte Contemporânea / Fundação  
António Prates

Conclusão: 2003

2002/2004 - Jardim, Ponte de Sor

Equipa de Design: Leonel Moura, com Jorge Moura

Programa: Jardim para o Centro de Arte Contemporânea / Fundação António  
Prates

Conclusão: 2004

Design de Interiores, Ponte de Sor

Equipa de Design: Leonel Moura, com Jorge Moura

Programa: Design de Interior do Centro de Arte Contemporânea / Fundação  
António Prates

Conclusão: 2004

### **Conferências**

2004 - A Ciência Como Super-Utopia, Ler Devagar, Lisboa

Semana da Arquitectura, IST, Lisboa

Manifesto da Arte Simbiótica, CNC, Lisboa

Art & Complexity, The Mourabots, Universidade de Évora, Évora

2003 - Arte e Formigas, Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira

Arte e Formigas, Galeria Zdb, Lisboa

2002 - *Vida Artificial, Ideias para a Arte, A Arquitectura e a Democracia*, Institut Franco-Portugais, Lisboa  
Hormigas, Caminos Y Anarquia, Centro Atlântico de Arte Moderno, Canárias  
Nuevas Ideas para el Arte, La Arquitectura, La Ciudad y la Democracia, Real Fundación de Toledo, Toledo, Espanha  
Coordenação do Encontro *A Vida: O Que é a Vida Artificial, Ler Devagar*, Lisboa

1998/2001- *City And Democracy*, International Art Meeting, Valência, Espanha  
Trans-Ports, Web-Event, Conference On-Line With Kas Oosterhuis (NI), Marcos Novak (Usa), Makoto Sei Watanabe (J), Ted Krueger (Usa), University Of Amsterdam, Holanda  
Leçon d'Artiste, Lyon Art School, Lyon, França  
*Identidade*, Conferência, Festival Atlântico, Lisboa  
Arte e Cidade, Conferência, Winter Lectures, Caja Murcia, Múrcia, Espanha  
Communauté, Conferência, Institute Of Contemporary Art, Villeurbanne, França

### Monografias

2004 - *Man+Robots: Symbiotic Art*. Lyon/ Villeurbanne, França : Institut D'art Contemporain.  
2003 - *Morte da Arte* (Livrofone, Primeiro livro escrito para telemóvel). Lisboa: Bode Espiatório.  
*Fogo Em Lisboa*. Porto: Campo das Letras  
*Formigas, Vagabundos e Anarquia*. Lisboa: Edição AAAL  
2002 - *Architopia / Art Architecture Science* com Jean Louis Maubant, Vitorino Ramos, Mark Goulthorpe e Mark Burry, Decosterd & Rahm, Ian+, Kas Oosterhuis, Kolatan/Mac Donald Studio, Makoto Sei Watanabe, R&Sie... e Ted Krueger  
*10 Milhões de Razões, with Others*. Lisboa: Editorial Notícias,

- 2001 - *Camera Lucida*: Christian Boltanski, Connie Hatch, Alfredo Jaar, Liz Magor,  
Leonel Moura, Banff: Edition Walter Phillips Gallery,
- 2000 - *Novo Ciclo, With Others*. Lisboa: Editorial Notícias.  
*Les Hommes Poubelles*. Paris, França: Grasset/Moulat.  
*No Futuro Deitaremos Fogo a Tudo*, Lisboa: Lxxl.
- 1999 - *Terceira Via, With Others*. Lisboa: Fenda.  
*Anarquista com Motorista*. Lisboa: Fenda.  
*Anos 70*. Lisboa: Fenda.  
*Los Hombres Basura*, Irún: Iralka.
- 1997 - *Os Homens-Lixo*. Lisboa: Fenda.
- 1995 - *Impossibilité/Impossibilidade*. 60 Illustrations. Villeurbanne, France: Nouveau  
Musée/Institut

**Outros projectos e cargos:**

- 1995- Director, Utopia Biennial 1995
- 1996 - Comissário, Artistas Arquitectos, CCB, Lisboa
- 1997 / 1998 - Director, Pavilhão do Território, Expo 98
- 1998 / 2000 - Director, Colecção Fenda Aberta, Editora Fenda, Lisboa
- 2000 - Consultor, Museu dos Transportes e Comunicações, Porto
- 2000 / 2001 - Director, Utopia Biennial 2001
- 2001 To 2003- Alife Art Architecture Lab (AAAL), com Vitorino Ramos
- 2003 / 2004 - O Projecto *Artsbot*, com Henrique Garcia Pereira

**Colecções onde está representado:**

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fundação Casa de Serralves, Porto

As suas *Robot Paintings* estão representadas em:

Diane Brown, New York, EUA

Galeria António Prates, Lisboa

Galerie Odeon5, Paris, França

Galerie Georges Verney-Carron, Lyon, França

RAM Galerie, Rotterdam, Holanda

ANEXO C

Entrevista a Graça Morais

**Graça Morais** – Há ocasiões em que é reuniões, é colaborações para livros. E como agora andei bastante doente, as manhãs também as gasto muito a descansar. Levanto-me às 10. E por isso praticamente as manhãs não servem para nada. Só a parte da tarde. Mas daqui a uns tempos, vou ficar outra vez boa e já aproveito as manhãs todas.

**Luisa Santos** – Lá em cima [em Trás-os-Montes] tem mais...

**G. M.** – Lá em cima rende-me mais o tempo, sabe? Não tenho tantas... Escondo-me. Se não as pessoas iam-me lá visitar, a toda a hora. Aqui... E aqui também consigo estar. Ainda aqui há tempos estive estes 15 dias só a pintar... telefone, não atendia as chamadas... Tinha de acabar aqueles quadros, tive mesmo que desligar. Mas depois não pode ser, há casos que tenho de tratar. Tenho de ser só eu a tratá-los.

(...)

**L. S.** - Queria que falássemos um pouco do seu processo criativo, actual e passado, no modo como vê a sua criação ou a criação artística em geral, mas a sua em específico. Por exemplo, costuma... quando faz uma obra, faz uma, faz um conjunto, por exemplo, quando aqui dizia... quando acha que dizia aqui que...

**G. M.** – Não é assim tão linear. Não faço sempre da mesma maneira. Mas, por exemplo, eu não sou uma pessoa que precise, todos os dias, de estar no atelier com horas certas. Há pessoas que são muito disciplinadas e até precisam dessa disciplina para criar; faz falta, faz parte da vida delas. Eu sou capaz de estar dias que vou viajar ou porque também não... acho que nesses dias não me sai nada, e então aproveito para estar a ler, aproveito para estar a arrumar coisas que quando estou a pintar, sou incapaz de fazer, e vou organizando outras coisas relacionadas com a minha vida. Mas ao mesmo que vou organizando, estou sempre a pensar em pintura. Por exemplo, na semana passada estive em Paris, e visitei muitas exposições e comprei livros, e em casa lia bastantes livros, e havia uma grande ligação entre as exposições, os livros que eu lia, as histórias que os pintores contavam sobre a sua própria arte, a relação entre os pintores e os pintores que naquele momento eu estava a ler, observava. Ao mesmo tempo, a ligação com acontecimentos que a própria televisão também me dava, porque à noite há programas culturais na televisão francesa que também via. E eu acho que esses sinais, esses sinais da vida vão despertando em mim vários sinais e, se bem que não apeteça

pegar num bloco e estar a desenhar, que nem isso faço muitas vezes, quando chego aqui ao atelier, depois venho com muita vontade de trabalhar. E geralmente, fecho-me no atelier, depois de uns dias que ando de um lado para o outro aparentemente a não fazer nada, mas a pensar em muita coisa, depois fecho-me no atelier e aí durante vários dias, aqueles que eu precisar; de facto, faço um corte com esse lado mais palpável da vida exterior e com as chamadas telefónicas e com essa relação, até muitas vezes, com o quotidiano e então começo a pintar. Porque eu quando estou a pintar, preciso muito de estar sozinha, preciso muito de... de estar concentrada, de ter muito tempo. Quanto mais tempo melhor.

L. S. – Não sentir a pressão de...

G. M. – Não, não posso...

L. S. – ... ter algum compromisso, alguma coisa que...

G. M. – Não, se tiver... quantas vezes me apetece ir a inaugurações de exposições... [interrupção]

L. S. – Estávamos a falar do sossego...

G. M. – Precisamente, preciso muito de sossego... e preciso de muito tempo. Não estar realmente com horas contadas. Muitas vezes quero ir a inaugurações ao fim do dia porque são pessoas amigas e resolvo não ir porque para ir a uma inauguração ao fim do dia, tenho de sair daqui às 5, e então a tarde fica toda cortada. E só aquela... só estar a pensar que tenho de sair, cria-me uma limitação de tempo que me bloqueia um bocado. Por isso, prefiro estar a trabalhar e muitas vezes saio daqui às 9 da noite. Gosto mais de trabalhar de dia do que de noite, também.

L. S. – Por causa da luz?

G. M. – Isto nem tem muito boa luz, é um bocado psicológico, porque trabalho sempre com luz eléctrica.

L. S. – Artificial...

G. M. – Luz artificial, só que de dia, eu olho lá para fora, vejo as plantas, vejo a cidade e tenho a sensação que estou mais acompanhada. À noite isto fica muito mais...

L. S. – isolado?!

G. M. – Isolado.

L. S. – (...) de noite há mais silêncio, não é? Aquele silêncio da noite...

G. M. – Pois, mas isto aqui é uma zona sossegada, basta fechar as portas e quase nem se sente a cidade. A cidade está lá ao fundo, eu acho que é um lugar privilegiado porque apesar de nós estarmos no centro da cidade, e com as portas abertas ouve-se o coração da cidade que é ali o Rossio, fecha-se e, de facto, olhe, estamos no sossego, não é?

L. S. – Claro. E estava a dizer, referiu-se aquelas coisas que ‘bebe’ no quotidiano... em Paris, aqui, ou noutro lado qualquer, depois em que medida é que acha que se transferem para o quadro, ou o quadro reflecte em parte, isso? Ou será mais inspiração difusa?

G. M. – Eu acho que a pintura reflecte sempre, não de uma forma realística, mas há sempre uma série de sensações e de sentimentos que eu tenho quando, por exemplo, nos últimos tempos, sempre que se abre a televisão, nós deparamo-nos com essas cenas horríveis do Iraque, com... agora é no... mas é sempre, nunca deixou de haver guerras. Estamos sempre em contacto, felizmente não aqui em Portugal, mas noutros países, em África, no Oriente, nós... parece que uma pessoa não pode ficar insensível aquelas situações, sobretudo dos civis que são vítimas de uma guerra que eles não têm culpa e quando... Eu gosto muito de ler jornais e gosto de ler vários pensadores sobre estas alterações sociais e políticas, sobretudo sociais, e quando pinto, muitas vezes pinto cenas e imagens que não são alegres, são imagens com um certo drama, dramatismo. Eu acho que esse drama é o drama que eu sinto, mas também observo, porque não é propriamente uma autobiografia, uma (...) momento dramático, mas porque percebo que a humanidade passa por momentos dramáticos, e acho que neste momento, estamos a sofrer bastante com todos a sentirmo-nos assim, não é? Mas não é uma transposição realista, é uma transposição de uma forma em que as imagens ficam sujeitas mais à própria pintura do que à imagem realista como se fosse uma fotografia.

L. S. – Mas ao pintar, quando pinta tem a consciência que, de algum modo, isso se passa?

G. M. – Ah, pois, isso certamente com uma certa consciência. Há sempre um lado que é feito com muita consciência. Eu quando pinto, não pinto à sorte, não vou para ali, pego numa tela e digo, vamos lá ver o que sai. Não, nunca acontece isso. De facto, ando a juntar qualquer coisa que não sei bem descrever, e depois começo a escolher os assuntos. Podem ser retratos de figuras femininas, podem ser desenhos ligados à

natureza, mas depois quando eu começo, começo com uma ideia, mas muitas vezes essa ideia altera-se. Altera-se. E a maneira como a pintura vai sendo desenvolvida, ou o desenho, traz-nos muitas surpresas, isso é o que é muito interessante para mim, é fascinante, porque à medida que vou fazendo, às vezes, vou fazendo coisas que não sei porque é que elas aparecem.

L. S. – É o acaso?

G. M. – Eu acho que é o meu inconsciente. Eu acho que há muita coisa que aparece porque está guardada dentro de mim, e porque eu guardei a observar a pintura de outros pintores e a observar o mundo. Muitas coisas que surgem, surgem porque é o resultado desse estar atento. Como sabe, a pintura... eu não invento nada, ninguém inventa nada, aparentemente; alguns inventam mais, mas todos nós nos alimentamos uns dos outros, e quando... e conforme as épocas, vou-me interessando mais por uns pintores do que por outros. Mas há sempre um pintor que é constante no meu interesse que é Picasso. Gosto muito do desenho dele e daquela força que ele passa, pela inovação e pelo trabalho constante que ele tem ao longo da sua vida. Trabalho? Não sei se era trabalho, mas tinha normalmente, pintava muito. E há uma certa familiaridade com alguns pintores e com outros, não sinto familiaridade nenhuma. Com alguns sou capaz de me deslocar para visitar as exposições deles porque preciso deles, porque ao visitar, ao observar aquilo que eles fazem, eu estou a estudar a obra deles e estou a aproveitar sempre elementos para a minha pintura.

L. S. – E começa logo na tela, ou na obra definitiva, vá lá...?

[*fim da primeira cassete – Interrupção*]

G. M. – (...) Não podendo ter a pintura junto de mim, na maior parte das vezes, então sirvo-me das reproduções, mas não é a mesma coisa, é muito difícil, normalmente são sempre más; mesmo que sejam muito bem produzidas, nunca se sente a matéria, falta aquela profundidade da pincelada. Já não sei o que é que estava a...

L. S. – Estava a falar da tela que fazia, que faz logo, que não tem muitas hesitações, exactamente porque é experimental, se não estiver muito bem faz outra.

G. M. – Faço outro, mas eu sou teimosa, quer dizer, eu faço outra, mas depois volto outra vez, porque não fico contente, quando sinto que um desenho está mais (???) ele é capaz de ficar... em descanso até um mês ou mais, às vezes até mais, mas eu depois tenho de voltar. Não fica muito tempo porque eu passo a uma nova fase, os assuntos são

diferentes e já não volto a resolver esse quadro. Tenho ali quadros que são incompletos, e que comecei a fazê-los há uns 10 anos e ficam assim, porque eu acho que mexer-lhes hoje... os assuntos eram outros, as preocupações com o espaço eram outras e eu acho que hoje a mexer-lhes, corro o risco de mexer tanto que fica outro quadro. Então para não ficar outro quadro, fica assim.

L. S. – Claro.

G. M. – Mas quando são mesmo maus, eu tenho, enfim... essa noção de mau ou de bom tem a ver realmente com os meus... os meus limites e com as minhas ambições e com toda a história que eu tenho na cabeça... conhecimentos.

L. S. – Em parte apoiada na história da arte, não é? E na cultura do gosto?! No juízo que mesmo que não queiramos, sempre se reflectem, quanto mais não seja nos conceitos do belo, da harmonia ou algo assim parecido, não é? Que jogam sempre, quer se queira ou não?!

G. M. – Pois, são essas influências e não é só a intenção, são sobretudo os conhecimentos que vão adquirindo (???) as boas pinturas. Eu, que sou casada com um músico, muitas vezes quando estamos a ouvir música, ele apercebe-se dos defeitos de quem toca, quando eles se enganam, quando a cantora não está afinada, e eu não percebo nada. E não percebo porque eu não sei nada de música. Se eu estudasse música, se eu tivesse ouvido muita música e, ao mesmo tempo, não chega ouvir, nem chega ver pintura, porque há pessoas que encham os museus e nunca percebem nada daquilo. Infelizmente os museus estão cheios de gente que até é demais... sobretudo nas cidades muito importantes da Europa. Mas aí é que eu acho que é importante ver e estudar para a pessoa distinguir o que é muito bom, o que é mau, o que não está bem. E na música, a mesma coisa. E como a minha educação musical é muito deficiente, eu não me apercebo, concerteza que eu compro os discos dos grandes autores e dos grandes músicos e interpretes, e esses eu sei que são bons porque também são gravados e já distingo quando são bons e quando não são. Mas como digo, quando eles se enganam, quando a cantora 'não sei das quantas' naquele dia, não estava bem e até desafinou, eu isso não me apercebo.

L. S. – Mas aqui está...

G. M. – Isso eu não me apercebo...

L. S. - ... está um modelo, não é? Há que interpretar algo que está feito; neste caso a G. M. cria, ou não? Cria algo de novo?

G. M. - Tento criar sempre coisas diferentes. Essa é a grande dificuldade. O mais fácil será copiar, mas cada um, cada autor quer ser diferente, diferente e trazer sempre qualquer coisa de novo. Que eu acho que é extremamente difícil, mas... novo nos assuntos, novo na maneira como se olha, porque a minha experiência de vida é diferente das outras. Todos nós somos diferentes, mas depois transformar essa experiência de vida em arte e transformá-la numa arte que possa espantar as pessoas e que possa levá-las a pensar algo: "há aqui qualquer coisa de novo"; isso é o mais difícil que há. Eu tenho tentado, porque preciso também de ser diferente, preciso de me pôr à prova e porque... preciso. Preciso de fazer aquilo que tenho feito.

L. S. - E essa intenção é algo de racional, no momento, a pintar, ou quando está a pintar abstrai-se dessa... racionalização?

G. M. - Eu acho que quando a ter... Eu quando comecei a ter necessidade de fazer uma pintura muito ligada ao universo rural, eu acho que não foi racional, foi mesmo porque para mim, a grande relação com aquele mundo, e porque também estou aqui. Então em vez de falar de coisas que não conhecia, comecei a pintar aquilo que eu conhecia e que sentia e que me sentia identificada. E, por isso, comecei a entrar... depois comecei a ter consciência de que aquilo até estava a tocar assuntos que eram novos na pintura portuguesa, na medida em que a pintura portuguesa no nosso século, no século XX, e agora no século XXI, se afastou completamente do mundo rural, até porque o consideravam atrasado, não trazia nada de interessante, e... Na literatura não se passou isso, mas na pintura, completamente. Porque a pintura começou a ser sobretudo urbana, influenciada pelas grandes cidades como Nova Iorque, Paris e Londres, e por aquelas imagens que não têm nada a ver...

L. S. - Um bocadinho talvez, no século XIX, ligada à...

G. M. - XIX, completamente...

L. S. - ... ruralidade, depois os neo-realistas...

G. M. - ... com as paisagens. Os neo-realistas, de outra maneira. Os neo-realistas ligados mais aos camponeses, a uma actividade política. Mas a minha não pretendia ser... a bandeira não era política, apesar de que eu penso que tudo o que nós fazemos acaba por ser ou ter uma leitura política, mas não era com essa intenção do neo-

realismo. Era como qualquer coisa que pudesse ter a ver, que tem tudo a ver com uma descoberta de uma identidade, das minhas raízes e com a grande... eu não posso dizer que era como se fosse para chamar a atenção, não é isso. Eu acho que eu, eu é que sou assim, e nasci lá e preciso daquilo e geralmente quando... quando aquelas pessoas que sobretudo têm sido figuras, imagens femininas, que masculinas, quando aqueles rituais ligados a... acontecimentos profanos, religiosos, começaram a entrar na minha pintura, entraram porque eu tinha vivido e continuava a viver, e ao mesmo tempo, estava a fazer uma reflexão, e continuo a fazer, sobre aquele universo.

L. S. – Sobre o estilo de vida, de ser, das pessoas... sobre aquele ambiente da terra, dos...

G. M. – Agora, as pessoas sentem isso, mas ao mesmo tempo, não está lá nada disso, não é? Porque eu às vezes olho para as minhas pinturas e, de facto, de realidade têm muito pouco, porque tudo aquilo depois é transfigurado e... concerteza quando as pessoas reconhecem que há ali Trás-os-Montes, que há ali pessoas assim e assado, reconhecem porque a autenticidade que eu pus naquilo tudo, a verdade que eu pus naqueles trabalhos, que é a minha sinceridade em relação à minha maneira de ver as coisas e de as viver, passa para a pintura e passa de tal maneira que quando as pessoas vão ver os meus quadros, emocionam-se, que eu já constatei isso muitas vezes. As pessoas vão e emocionam-se e aquilo vai ao encontro do imaginário que elas têm dentro delas. Eu tive consciência disso na exposição da Culturgest que fiz há uns anos, não sei se chegou a ver?...

L. S. – Sim...

G. M. - ... e que nos primeiros dias, havia poucas pessoas a visitar a exposição e passado uns dias, aquilo ao domingo havia bicha para comprar bilhete para ir ver a exposição. E eu encontrei lá muita gente do campo, transmontanos, que vinham falar comigo. Diziam que eram transmontanos, e alguns, pessoas que hoje têm uma vida muito confortável e estão instruídos, conversavam que os pais eram cavadores, que eram lavradores, que a mãe que era igual aquela que eu tinha ali, na parede. E eu comecei... e emocionavam-se, e havia homens que até... caíam-lhes as lágrimas e eu ficava chocada com essa situação e, ao mesmo tempo, muito admirada como é que aquilo ia tão fundo nas pessoas. E depois comecei a perceber que, pela primeira vez, havia alguém que colocava nas paredes de um museu, figuras muito simples, anónimas,

geralmente humildes e que lhe dava uma importância que outras pessoas só dariam a figuras conhecidas, a escritores, a pessoas famosas, ou a reis, noutras alturas. Normalmente, quando se fazem retratos, fazem-se sempre retratos a pessoas importantes, que vão para as paredes de um gabinete, que vão para as paredes de um museu, e aí estava a dar grande importância aquelas pessoas que eram pessoas muito simples e que...

L. S. – (???) a importância dos espectadores, não é? Eram pessoas com ligações...

G. M. – Com ligações a essas pessoas...

L. S. – ... que tiveram de cortar, para vir...

G. M. - ... que os pais deles eram aquelas pessoas; eles encontraram ali, os avós e os pais e, ao mesmo tempo, ficaram recompensados porque muitas dessas pessoas, durante anos, tinham vergonha de dizerem que eram netos e filhos de gente tão humilde. E quando eu colocava aquelas pessoas ali, quando eu lhes dava importância, eles começaram a ter orgulho de pertencer aquele meio. Era um meio que não... de gente que eu considero ainda hoje, a maior parte daquela gente são pessoas que sabem quem são. Porque nós aqui na cidade, a maior parte destas pessoas que vivem na marginalidade, não sendo marginais, eles são pobres. Muitos deles já se esqueceram de quem são, porque as dificuldades da vida têm sido tantas que eles perderam...

L. S. – as raízes

G. M. – as raízes e perderam a noção do ser pessoas. Eles vivem abaixo do limiar da dignidade. Enquanto que no campo, aconteceu o contrário, as pessoas começaram a viver melhor. Apesar da grande desertificação nessas aldeias de Trás-os-Montes, que eu não quero falar de outros lados que não conheço, como as pessoas vivem em núcleos muito fechados, ainda continua a haver uma grande entreajuda. Se alguém precisa, essa pessoa não passa fome, ninguém passa fome, ninguém. É uma coisa que não acontece, não se pode deixar ninguém passar fome. E as pessoas que vivem melhor, ajudam as outras e essas pessoas sabem que fazem parte daquela comunidade. E ao fazer parte daquela comunidade, elas sabem quem são. E sabem que nasceram ali, e quando morrer, vão para aquele cemitério que já tem ali a campa de família e isso tudo é muito importante, sabe?! Porque as pessoas não entenderam que têm um nome, por detrás do nome delas, está outro nome de outras... do pai, da avó, e mesmo que não tenham muitos bens, têm um nome. E muitas vezes têm a honestidade, e a seriedade de ter um

nome. E as pessoas quando vêm aqui para estas terras e ficam completamente mudas, sozinhas, completamente sozinhas, e acabam por perder essa identificação e, por vezes, vivem uma grande vergonha, já da forma como vivem. São seres muito infelizes.

L. S. – Como é que acha que as pessoas de lá a encaram quando está a trabalhar no atelier? Conhecem-na? Reconhecem-na?

G. M. – Reconhecem...

L. S. – Tentam participar de alguma forma? É porque vi ali no vídeo que tira algumas fotografias?

G. M. – Tiro sobretudo fotografias. Eu normalmente nunca peço para posarem porque precisamente a minha pintura não é um retrato fiel. Eu, ao pedir para posarem, se elas depois vissem o resultado, podiam ficar aborrecidas, chocadas. Até porque elas não conhecem, conhecem retratos, mas não conhecem pinturas. Por isso não entenderiam aquela minha passagem. Até podiam ficar magoadas. (???) até inibe a presença da pessoa... que no fundo são próximas, mas não pertencem ao meu núcleo familiar, não é?! Inibe meter essas pessoas à minha frente a posar, até porque são pessoas muito ocupadas que nunca param, e isso ia afectar muito a vida delas. Por isso, eu faço o meu trabalho sem interferir na vida dessas pessoas e, de vez em quando, estou junto delas, elas vão fazendo o seu trabalho e eu vou observando. Sou capaz de estar bastante tempo com elas, mas estou a observá-las e estou a fotografar. Mas sem estar a pedir para elas estarem a posar. E elas acham aquilo natural, porque há muitos anos que se habituaram a sentir-me como uma pessoa que não faz aquilo que elas fazem, como uma pessoa que estudou, que... agora até já sabem que eu sou pintora e sou conhecida, que até me vêem na televisão, mas naquela fase, quando eu comecei a ir para lá e a fazer esta minha observação e estudo, das estações do ano, dos trabalhos agrícolas, eu ia-me documentando, estive lá pela primeira vez em 82, um ano inteiro, em que eu fazia um diário e andava no meio daquelas pessoas, e elas como sempre gostaram de mim, e eu gosto delas, eu sou um corpo estranho. Eu sou... faço parte delas... sempre diferente porque elas sabem que eu nunca trabalhei no campo, nunca fiz... nunca tive... nunca fiz esses trabalhos, mas como nunca fui uma pessoas presunçosa, sempre uma pessoa muito afável, sempre tive uma relação muito afectiva, por isso elas com muita facilidade se abrem comigo, falam comigo. E eu preciso desse contacto familiarizado com as pessoas e de... e ao mesmo tempo, observo as casas delas, vou vendo, vou

vendo, vou vendo e, ao fim de 20 anos, porque eu estou a observá-las a... 1982... à 20 anos... e claro que as mulheres que na altura tinham 50 e tal, agora têm 70 e tal, algumas até já morreram. Mas é muito curioso ver a transformação do corpo humano, da cabeça, da... ao mesmo tempo, ler através dos olhos, as doenças que elas têm, porque se sente isso e... é um mundo, é um mundo e é uma vida.

L. S. – Um tema inesgotável?

G. M. – É inesgotável. É como a vida.

L. S. – E pretende continuar a...?

G. M. – Sim, é um apelo quase. Eu agora estou aqui e gosto muito de estar neste atelier porque depois também preciso deste distanciamento quando estou a pintar. Eu gosto muito de recolher lá o material, digamos. De estar lá. De sentir, de...

L. S. – E da natureza em si, também?

G. M. – A natureza faz-me bem, não ter de andar com estas canseiras dos automóveis. E tenho a minha mãe de quem gosto muito e que me faz muita companhia. E que também é das minhas heroínas; de vez em quando, também a pinto, não é sempre, mas pinto-a muitas vezes. Mas depois para eu estar completamente afastada e ver as coisas com mais... com menos emoção, é bom ter aqui este atelier porque aí as coisas saem de outra maneira.

L. S. – Costuma começar lá as coisas e trazê-las para cá? Ou aquilo que faz lá, ficam lá e é...

G. M. – O que faço lá, fica lá.

L. S. – ... diferente do que está...

G. M. – Eu agora tenho um atelier novo e comecei a trabalhar neste verão e até estou com curiosidade de ver o que fiz. Porque comecei a pintar e não trouxe nada para aqui. Aqui comecei outras coisas. E vou fazer sempre isso, lá faço umas pinturas, cá faço outras.

L. S. – E nota alguma diferença substancial das de lá em relação às de cá?

G. M. – Vamos ver. Este é um atelier novo, é mais espaçoso, tem outras condições de trabalho. Estou com curiosidade de ver como vai ser daqui para o futuro.

L. S. – E quando é que sente que, por exemplo, um trabalho ou uma série está acabado? Assim... Já me tinha dito que de vez em quando, sente: já não há mais nada a explorar. Mas como é que se desliga, como é que...?

G. M. – Isso é... É uma coisa muito intuitiva. Aí é que é mesmo... é... estabelece-se uma conversa entre mim e aquilo que estou a fazer, a pintura ou o desenho. Aquilo é um jogo, vou fazendo, vou apagando, vou acrescentando, e há um momento em que não há mais nada a fazer. Ou a folha ou o espaço já não aguenta mais, ou aquilo que se quer dizer, já está dito naquilo, mas não sei... não sei explicar bem, é... é um conhecimento que se adquire.

L. S. – Mas sempre renovado? Cada trabalho?

G. M. – É. Todos são diferentes. Eu nunca repito nenhum trabalho. Não sou capaz, nem quero. Há assuntos que se repetem, mas sempre de formas diferentes.

L. S. – Nunca usa como base um trabalho que achou... se calhar podia explorar mais um bocadinho ali, ficar ligeiramente diferente e retomar quase por completo? Podia agarrar nele, e digamos, pôr noutro? Não? É sempre novo?

G. M. – É sempre novo. Posso pegar na mesma figura, na mesma figura e tratá-la de outra maneira, com outras cores, com outras... com tratamento... a criação do espaço é outra, a forma como a figura ocupa o espaço da folha, do... da tela é outro. E depois a partir daí, vem... vem... começa a fugir... Sabe que a imaginação é assim uma coisa, que...?! Que quanto mais se desenvolve, mais coisas aparecem, estão cá guardadas, parecem caixinhas que se começa, a abrir e depois há uma dimensão qualquer que eu acho que é o mistério, é qualquer coisa de... eu penso que os artistas têm... quando nós estamos muito, muito... metidos no nosso trabalho, há forças que vêm ter connosco que não sabemos de onde vêm. E é que se dá a criação. São forças extraordinárias que tomam conta de nós e que... aparecem... e, por isso, o quadro começa a fazer-se sozinho.

L. S. – Mas nesse diálogo, dessa comunicação com o quadro, se pudesse dizer, diria que é assim... uma linguagem puramente visual? Com pensamento? Ou há muito...

G. M. – Não, não...

L. S. - ... ou há muito de verbal, também?

G. M. – Não há verbal, há só pensamento, é só pensamento. Mas não tem só a ver com aquilo que ali está. Tem a ver com aquilo que ali está e com coisas que se adivinham e que vão trazendo e vão aparecendo.

L. S. – Mas tudo muito visual, sempre? Tem a ver com a cor, tem a ver com a forma, com o traço, com a linha...?

G. M. – Com imagens, com... não sei explicar bem.

L. S. – Não costuma ‘falar’ com o quadro?

G. M. – Não, às vezes fico muito contente quando consigo fazer um quadro bom. Sou capaz de ficar mesmo eufórica, ficar satisfeítíssima, parece que me arrebeta o peito, mas outros dias saio daqui... arrasto-me, porque acho que correu mal, “amanhã tenho de vir mais cedo para trabalhar mais horas”. Porque eu tenho sempre consciência de que quanto mais pinto, melhor as coisas saem. Quanto menos pinto, pior saem.

L. S. – Porque custa a ‘arrancar’?

G. M. – É, é. É muito importante estar... às vezes até me aborrece ter de ir para qualquer lado, quando estou um mês seguido a trabalhar e depois tenho de arrumar o atelier porque está um caos, porque tenho de fazer uma exposição não sei aonde e tenho de reunir material. Isso aí fico furiosa porque corta-me... corta-me a...

L. S. – E quando fica assim, muito tempo sem pintar, fica com aquela... em ‘pulgas’ para...

G. M. – Claro. Agora já estou a começar a ficar ansiosa para voltar a pintar.

L. S. – Há pessoas que até, segundo dizem, que ficam mal dispostas, irritadas com o mundo porque não...

G. M. – Eu com o mundo não fico, fico...

L. S. – fica...?

G. M. – Não consigo organizar-me de maneira a todos os dias pintar. Realmente devia todos os dias pintar, mas não consigo. Não consigo porque às vezes há tantas outras... há coisas que aparecem e eu ou não sou suficientemente egoísta para dizer ‘não’, mas acho que tenho também obrigações com o marido, com a filha, com a família, preocupo-me muito com as pessoas de quem gosto, que estejam bem e preocupar é dar tempo.

L. S. – É claro.

G. M. – É preciso. Porque há pessoas que são profundamente egoístas, de facto, e põem só o trabalho à frente de tudo. E sobretudo eu penso que os homens têm mais essa facilidade e não sei se é só por egoísmo, mas porque a vida também lhes facilita esse programa de trabalho. Porque normalmente têm sempre uma mulher ao lado que lhes resolve estas coisas todas.

L. S. – E se calhar não é só com pintores-homens, é com homens?

G. M. – É com homens. As mulheres nunca têm muita essa sorte porque os homens com quem se ligam são também pessoas muito ocupadas, há muita coisa para resolver. Eu acho que é por isso que as mulheres...

L. S. – Há outra disponibilidade mental para os outros, outra...?!

G. M. – E faz parte da nossa maneira de ser. Eu era incapaz de abandonar a filha minha quando ela precisa. Os homens não abandonam, mas tratam as coisas de outra maneira, com... eu vejo, às vezes, nas biografias dos pintores, como é mais fácil distanciarem-se dos filhos do que as mulheres. E por isso... Mas pronto, estou em paz comigo. São formas de viver.

L. S. – Apesar de tudo, consegue conciliar as coisas?

G. M. – Consigo, às vezes com muito esforço. Às vezes, com... Por isso é que eu agora estive dois meses completamente esgotada, porque durante o ano tentei fazer muita coisa ao mesmo tempo e não aguentei. Fui-me abaixo, depois tive de castigo dois meses que tremia por todo o lado, e fiquei... Ainda não estou completamente bem. O que quer dizer que daqui para o futuro, tenho de saber... coordenar as coisas. Arranjar alguém que me ajude nesse lado mais chato da vida. Mas de facto, o que eu gosto e gostava de fazer todos os dias era pintar bastante. No dia... Porque eu acho que ainda há tanta coisa que eu não consegui fazer e que só consigo saber até onde posso fazer, se pintar muita coisa, muitos quadros. Só pintando. Ou muita coisa ou poucos, mas muito tempo a pensar neles e a pintá-los.

L. S. – Nunca teve nenhuma fase de .... Questionamento: “Eu já fiz isto, não sei se conseguirei fazer mais”? Algum bloqueio, vá lá? De...

G. M. – Eu bloqueio, bloqueio, nunca tive. Agora tenho é muitas pausas para pensar, isso tenho. Tenho e digo “agora tenho que... isto já está feito”. Muitas vezes acabo de fazer quadros ou são séries ou são mesmo... séries de pinturas que vão para uma exposição e, aparentemente, fico contente porque consegui aqueles resultados, mas depois rapidamente chego à conclusão que aquilo ainda é muito pouco. Tenho de voltar a fazer melhor. E aí, começo nova série, começo outra vez a exigir o melhor, o máximo de mim.

L. S. – Hum... hum...

G. M. – Estou sempre em...

L. S. – A questão de ter de fazer uma exposição não é bloqueante, um bocadinho...?

G. M. – Não tem sido.

L. S. - ... ou é angustiante por causa do prazo?

G. M. – Olhe, o que me aborrece muito nas exposições não é pintar os quadros porque eu acabo muitos e se for preciso, fecho-me durante um certo período e dou prioridade só mesmo à pintura. Essa fase de pintar, sei que tenho uma exposição no dia tal, muitas vezes adio as exposições, chega o momento, não tenho e adio. E acabou. Ponho... Sou um bocado irresponsável nisso. Mas acho que não tenho quadros suficientes e de qualidade, e adio. Tenho feito isso e tenho perdido algumas boas oportunidades, porque quando eu acho que não tenho os quadros que eu quero que as pessoas vejam, não os exponho. Mas ao mesmo tempo... Agora pergunto-me isso do bloqueio das exposições... Ao mesmo tempo, quando nós sabemos que temos uma data, também cria... também é bom, sabe? porque eu aí, que não sou muito disciplinada, disciplino-me mesmo. E tenho mesmo que fazer tantas horas por dia e o máximo de tempo.

L. S. – E a partir daí?

G. M. – E aí vem tudo... estou mesmo...

L. S. – A trabalhar concentrada?

G. M. – Tenho as condições de trabalho. O que me aborrece nas exposições que é... quando são exposições grandes, em museus ou em centros culturais, não as exposições em galerias que normalmente têm... são... pouco espaço, nas galerias que eu trabalho, exponho muitas vezes na Galeria 111; eles têm a máquina organizada para fazer o catálogo, para fazer a montagem, para fazer... vêm buscar os quadros, não tenho de me maçar. Mas quando são exposições com organismos pouco experientes, eu tenho sempre imenso trabalho, porque vêm sempre pessoas muito inexperientes tratar das coisas. Porque depois o catálogo não está como eu quero, porque eu fico furiosa porque se gastam milhares de contos a fazer um catálogo e o catálogo é uma porcaria. E aí começo eu a meter-me no assunto e sou capaz de perder um mês ou dois meses do meu trabalho a fazer isso. E então cada vez eu aceito menos exposições, estou sempre a aceitar uma, duas no máximo. Não aceito mais, tenho imensos convites, sobretudo cá no nosso país, porque agora há muitos centros culturais pela província fora, e quem me dera a mim que eles trabalhassem bem, que eu dizia pronto, tenho aqui 20 quadros, vocês agora pegam nisto e vocês fazem tudo. Mas depois não sabem fazer. E então para

evitar eu perder muito tempo, acabo por não fazer. Faço o mínimo de exposições possível.

L. S. – Voltando um bocadinho atrás... Se pudesse dizer, ou não, normalmente diz-se, os pintores ou têm mais dificuldade em começar ou acabar. Alguns que têm mais dificuldade em iniciar um quadro, outros em dar o quadro como acabado. Como é...?

G. M. – Eu acho que é difícil começar e é difícil acabar e é difícil fazer. A pintura para ser boa é sempre muito difícil, muito difícil; fácil é fazer más coisas, agora boas coisas, é muito difícil. Mas... eu penso que ando muito tempo até encontrar mesmo aquilo que eu quero pintar. É como fazer um romance. Agora vou fazer um romance e esse romance é sobre este assunto e vou escolher as personagens. Mas depois de ter tudo escolhido, aquilo depois começa tudo a engrenar e é fácil. Mas... o encontrar... porque eu não estou sempre a fazer a mesma coisa, não é? Se fizesse naturezas-mortas, passava o dia a fazer naturezas-mortas, se fizesse sempre um quadrado com várias cores... Mas... isto tão... são... aparentemente é à volta do mesmo assunto, mas sempre com perspectivas diferentes, com visões diferentes. Às vezes tenho muita dificuldade de escolher. Agora vou pintar uma série nova à volta disto ou daquilo, e... mas depois de escolher, começa-se a encadear, a encadear, a encadear, e depois quanto mais pinto, mais entusiasmada fico. E depois fico... Depois chego ao fim e fico aliviada. Acabei.

L. S. – Até começar outro?!

G. M. – Até começar outro, pois. Aliviada porque quero começar novos quadros. Acabei isto, agora começo novos quadros. Já satisfiz a minha curiosidade, até em relação a mim própria. Porque acho que isto é uma luta comigo própria, não é? Como concerteza, deve ter em relação a muita coisa consigo?! Nós estamos sempre a ver até onde conseguimos ir, até onde é que... Ao lado da nossa personalidade, está sempre meio escondida, e nós como pessoas, escondemo-nos muito, de nós, dos outros. E na pintura é um espaço onde não me escondo, onde eu estou muito... muito aberta e para ver até onde posso ir e dentro dos possíveis, o mais livre possível.

L. S. – E descobre coisas acerca de si, quando...?

G. M. – Sobretudo as minhas capacidades como pintora, não é propriamente como mulher. Mas como pintora, as minhas capacidades. Como criadora.

[*fim da segunda cassette – Interrupção*]

L. S. – Estava a dizer-me da técnica...

G. M. – Nunca me preocupou muito saber sobre as técnicas... Ou seja, eu gostava às vezes de saber mais técnicas do que sei... Há escolas em que se aprende muito bem, como se registam os movimentos, como é que aquilo funciona para não fazer *craquelé*, para não fazer isto, não fazer aquilo. Mas eu tenho uma forma... aprendo um pouco sobre a técnica, mas depois sirvo-me da técnica para fazer o que me apetece. Não fico presa à técnica. A técnica é que tem de estar ao meu serviço. E isto foi desde sempre, mesmo na escola, acontecia isso.

L. S. – Mas às vezes pode-se ter alguma ideia de fazer de determinada forma e, por causa da técnica, não conseguirmos lá chegar, não é?

G. M. – Muda-se. Se eu não conseguir com o pastel, faço com o acrílico, se não conseguir fazer com o acrílico, faço com colagens. Não consigo com as colagens, prego uma tala na tela. Isso, depois... vão-se arrançando soluções. Até porque acho que isso até é bom. Eu, uma ocasião, tive um atelier, porque eu já tive vários, mas improvisados, numa sala pequena, e eu agrafei lonas, daquela lona mesmo grossa, nas paredes, e cobri as paredes com essas lonas, as quatro paredes, então comecei a desenhar. Mas quando acabava o desenho, o desenho não cabia na... porque eu ia desenhando um bocadinho à sorte, ia desenhando até parar até parar no extremo e, o que acontecia muitas vezes, era que o desenho chegava ali e não se completava. Pronto, ficou incompleto. Ficou incompleto e o que acontece aqui, com os quadros, depois quando foram expostos, e alguns até foram expostos em museus, eu acho que criaram um mistério muito grande porque as pessoas não sabiam que ia continuar, ficavam quadros incompletos. Em vez do limite da lona afectar aquelas imagens, as imagens expandiam-se, e quem quisesse continuava a imaginar, quem não quisesse, o que ficava ali era aquilo. E aconteceu porquê? Porque eu tinha tão pouco espaço, que o próprio espaço criou-me, cria soluções para esse espaço.

L. S. – E alargou, de certa forma, esse espaço...

G. M. – E ao mesmo... e vão-se encontrando soluções novas.

L. S. – Só para acabar. Em relação às obras acabadas, vendidas, ou pelo menos, não na sua posse, que relação é que tem? Esquece-se?

G. M. – Não, não me esqueço... às vezes até tenho vontade de as ver. Há quadros que me apetece ver, mas depois não sei onde estão, a maior parte deles e, nunca mais consigo ver. Tenho vários... de longe a longe, não é sempre, mas de longe a longe, olho para ver como é que naquela altura fazia aquilo, e já me tem acontecido, eu própria estar a estudar um quadro meu porque não percebo como é que fiz aquilo. Então, estou a ver como é que fiz, para voltar a fazer. Claro que depois faço de outra maneira. Mas às vezes, fico surpreendida com certas soluções: “mas como é que eu consegui isto?! Ah, deixa cá ver como é que consegui? Ah! Olha...E agora...?” por acaso, as coisas fazem-se, fazem-se. É o acumular de experiências, é um acumular de conhecimentos e as coisas acontecem. E acontece de uma forma tão espontânea, que não foi estudado, não é? Não foi propositado. E então, eu... muitas vezes... aqui há tempos, fui a casa de um colecionador meu, e vi lá um quadro que não me lembrava dele, e fiquei tanto tempo a olhar para ele que ele disse: “Já não se lembrava do quadro? Está espantada como o quadro?” “Não, eu estou a aprender com este quadro porque há aqui soluções que eu agora gostava de fazer e que nunca mais fiz, porque passou”. Percebe? Também acontece isso. É engraçado.

L. S. – Não houve nenhum quadro que gostasse de ficar com ele?

G. M. – Ah, isso já. Alguns, guardo-os mesmo. E outros, até já tenho feito ofertas, trocado, pela vontade de ficar com eles.

L. S. – Porquê?

G. M. – Porque os considero importantes no meu... no meu progresso, considero que foram momentos de... sei lá... conquista, quase... de... foram momentos marcantes na minha pintura. Por isso gostava de ficar com esses quadros para mim.

L. S. – Mas tem a ver mais com o quadro ou mais com o afecto que tem em relação a... ou... naquele momento? Ou a algum acontecimento de vida, ou alguma situação marcante que acontecesse com o quadro ou... tem a ver directamente só com aquele quadro?

G. M. – Não, só com o quadro, é só com o quadro. Isso depois, o que se passou à volta, isso já passou. É sobretudo com o quadro, mesmo. Com a pintura, com o desenho, com aquilo que lá está.

L. S. – Porque é especial? Porque é marcante?...

**G. M.** – Não... Alguns são mesmo melhores do que outros. Mas... Durante um ano, pode-se fazer muitos desenhos, pode-se fazer algumas pinturas, mas, assim mesmo quadros excepcionais, aparecem poucos. Não se está sempre no máximo das nossas capacidades. Por isso é que na obra de grandes artistas há sempre uns quadros que se transformam quase em bandeiras.

**L. S.** – Ícones. Exacto.

**G. M.** – Ícones. Muitas vezes transforma-se porque é o público, é a publicidade, são os críticos que transformam. Muitas vezes, o artista até nem teve essa consciência. Outras vezes é que são mesmo quadros extraordinários. Ainda bem que houve alguém que os deixou neste mundo.

**ANEXO D**

Entrevista a Leonel Moura

**Luisa Santos** – O que é para si, a criação artística?

**Leonel Moura** – O essencial talvez do ponto de vista da criação é que, a generalidade das pessoas encara a criatividade artística como algo que tem a ver muito com uma expressão pessoal, mais no sentido da transmissão de sensibilidades, de sentimentos, de impressões, de memórias, de desejos, ou seja, tudo coisas no campo emocional. A maioria das pessoas encara a criatividade muito ligada ao emocional. Eu encaro, e outros, e não sou o único, na história existe uma tendência, a mais importante do meu ponto de vista que encara a criação, a criatividade, não tanto do ponto de vista emocional, mas do racional, do ponto de vista das ideias. Portanto, aquilo que tem levado à evolução da história da arte tem sido o desejo de alguns artistas de apresentarem novas ideias artísticas. Ou seja, desde sempre, ou pelo menos, a renascença, a ideia da arte... quem faz a arte? A arte é essencialmente uma ideia sobre o que é a arte. E não é tanto a expressão de um sentimento ou de uma emoção. Não, isso são estratégias de, por exemplo, chamar a atenção, de prender a atenção das pessoas, de sedução, no fundo. E então, muitas vezes, introduz-se elementos desse tipo, de carácter emocional, mas para prender a atenção do espectador, não é o fundamental. O fundamental é a própria ideia que está por detrás do espectáculo ou da obra de arte, ou do livro, ou do filme.

**L.S.** – Isso mesmo nas tendências mais expressionistas, nem sempre aconteceu? Ou mesmo não tão intelectuais...?

**L. M.** – Evidentemente. Há um outro aspecto. Para começar, há uma tendência forte, dominante, na arte... de ligar a arte com a expressão pessoal, com o emocional, mas não é essa que faz a história da arte. A tendência que faz a história da arte é minoritária, porque é mais avançada sempre, é uma tendência que liga a criatividade ao racional, ao aparecimento das ideias.

**L. S.** – E não foi até ao século XVIII, mais ou menos?

**L. M.** – Foi sempre assim e continua a ser assim. Evidentemente, temos momentos, e neste momento estamos a viver o que considero, na minha perspectiva, um momento muito conservador, não só em arte, mas em sociedade, em política, etc. Portanto, neste momento a maioria das formas de arte que nos são apresentadas são verdadeiramente

obras de arte muito atrasadas do ponto de vista conceptual, são coisas que exploram o corpo humano, o sentimento humano. Coisas que já foram feitas mil vezes de maneira diferente e continuam a andar à volta, a moer. No fundo, o célebre... no limite... “Donde viemos? Para onde vamos? Quem somos?” Sempre aquelas questões muito centradas no humano, na sua... A minha perspectiva é totalmente oposta a isso.

L. S. – Mas se é o homem que pensa, é o homem que faz...?!

L. M. – Já podemos ir a essa parte. Portanto, isto é a primeira questão. A criatividade ou está ligada ao emocional ou está ligada ao conceptual ou racional. Depois, uma segunda parte é como se faz a arte. Também é importante

L. S. – O processo? Como se transforma a ideia em...?

L. M. – Como transformamos a ideia num objecto artístico, ou qualquer outra materialização. Nós tivemos no século XX a arte conceptual que tentou imaterializar a arte, chegar ao ponto de dizer que não é preciso que eu materialize, basta-me exprimir a ideia e essa ideia é importante. Se a ideia é que é importante, para que hei-de fazer quadros ou esculturas? Basta apresentar a ideia. É uma radicalização. Mas há mais maneiras de fazer isso sem estarmos a materializar. Mas naturalmente como eu disse, quando nós partimos de uma ideia e a queremos transmitir, comunicar, podemos usar muitas maneiras de concretização, de materialização, que pode passar inclusive pela expressão, por fazer qualquer ou não. Pode passar por aí. Claro que isso com o tempo, em termos de história da arte, isso foi diminuindo importância, cada vez menos, por exemplo, neste momento, uma das coisas que tem estado a dar muita polémica, e que eu acho bastante positivo, é a questão do David Hockney demonstrar que na renascença, os artistas descobriram a tecnologia – quer dizer, já tinham descoberto -, descobriram novas tecnologias, nomeadamente através das lentes e que lhes permitiram construir máquinas e ajudar a fazer as pinturas. Daí o rigor das perspectivas, das sombras, etc. Claro que isto é um escândalo porque toda a gente quando olha para um quadro de Vermeer, acha que o Vermeer era muito talentoso, era um tipo fantástico. Claro que era muito talentoso, mas tinha uma máquina que ele usava. No fundo, aqueles quadros parecem *Polaroids* porque usa uma espécie de máquina fotográfica em que projectava a imagem e ele ia lá pintar e aquilo ficava impecável. Claro que isso não lhe retira talento, porque para fazer isso é preciso talento. Mas o essencial não era isso. O essencial é que ele criava determinado tipo de imagem e para procurar ia para dentro de uma máquina.

L. S. – Ele tinha uma ideia de representação...?

L. M. – Sim, ele queria representar de uma certa maneira e utilizou-se do que estava disponível na sua época que era a ‘câmara lúcida’, é uma versão mais pequenina da câmara obscura.

L. S. – Porque a tecnologia e a arte sempre foram duas vertentes simbióticas e escondidas?!

L. M. – Evidentemente que esconderam porque estavam a revelar os truques que utilizavam. Mas é uma estupidez porque a questão não é essa, não é o jeitinho manual para fazer a pintura. O que interessa é o que o quadro representa, o que aquela imagem representa, qual a ideia que está subjacente aquilo e o que aquilo significa em termos de proposta artística, proposta criativa. Bom, partindo deste princípio, dessa tese, da ideia é o essencial, depois isso pode ser feito de muitas maneiras, pode ser feito à mão ou não, com ou sem tecnologias, etc. Acontece que, quando nós fazemos uma obra de arte... eu acho que há muita gente que pinta quadros, milhões de pessoas pelo mundo inteiro, mas são muito poucos os que fazem arte. Porque é uma ilusão imaginar que se eu sou pintor, eu faço um quadro e estou a fazer arte. Não, pode estar a fazer uma coisa que é... podemos chamar arte, não tem mal nenhum, mas não está a fazer arte no sentido em que não está a contribuir para a evolução da arte. E essa é uma questão fundamental para a arte.

L. S. – Na sua opinião, é arte algo que faça evoluir o conceito de arte ou uma nova forma de arte?

L. M. – E que abra fronteiras. Isso é que é arte no sentido... evolutivo... de uma evolução. Agora evidentemente...

L. S. – Senão é *mimesis*? Expressão?

L. M. – Não. É uma coisa interessante, inofensiva, até agradável. Como costume dizer é melhor pintar um quadro do que vender armas, mas pintar um quadro em si mesmo... há tantas outras coisas que se podem fazer, interessantes e divertidas. Pintar um quadro por si só, não é algo de muito especial.

L. S. – Mas implica alguma criatividade?

L. M. – Evidente. Mas fazemos tanta coisa criativa... qualquer pessoa que goste de cozinhar não segue as receitas pelo livro exactamente. A criatividade está implícita à nossa actividade. A gente não faz as coisas mecanicamente, a gente gosta de inventar,

de criar. Agora... Há que fazer algumas distinções. Principalmente a partir do século XX, o que ficou claro é que... fazer arte é uma actividade em que está implícito a necessidade de fazer evoluir a própria arte. Isto está implícito à criatividade artística. Não há arte se nós não dermos um contributo de abrir fronteiras... de inovação... de evolução.

L. S. – E essa perspectiva, quando o L. M. faz arte, ou cria, está subjacente?

L. M. – Isso sempre foi muito claro para mim. Eu, no meu caso sempre percebi que, já que me ia dedicar à actividade artística, ou estava a sério ou a brincar, e a brincar faço muitas coisas que gosto de fazer e a que não dou grande importância. Se me for dedicar à arte a sério... sempre tive vontade de perceber qual podia ser o meu contributo. Que contributo que vou dar à história da arte, nem que seja à história da arte relativamente local.

L. S. – Inicialmente quando começou a criar era essa a sua motivação, mais conceptual do que emocional?

L. M. – Sempre foi. Sempre fui artista conceptual. Essas questões nunca me interessaram minimamente, embora possa ter utilizado circunstancialmente mensagens ou comunicação com alguma componente emocional, mas só para conseguir seduzir as pessoas. Nunca foi o objectivo. Aliás, mesmo quando fiz quadros, na época em que pintei – devo dizer que não tinha muito jeito para pintar – tive assistentes, pessoas que trabalharam comigo e que faziam os quadros. Quando fiz séries fotográficas, muitos trabalhos que fiz, nos anos 80, nunca fiz fotografia, praticamente todas as fotografias eram recuperadas de revistas, de livros, já estavam feitas ou então pedia a alguém para fazer. O que interessa é criar um projecto, uma ideia; depois, o fazer para mim é o menos importante – se não faço eu, faz outra pessoa qualquer que faça melhor, o que interessa é que saia bem. Mas continuando o raciocínio... Eu penso que no século XX há de facto, um marco que de certa maneira, que eu entendo que ainda nem chegou ao entendimento da maioria das pessoas que se dedicam a esta actividade hoje, mesmo incluindo os artistas, os críticos, que foi a questão do *ready-made* do Duchamp. Quando o Duchamp pega num objecto qualquer e mete num espaço reconhecidamente de contexto artístico e diz que aquilo é uma obra de arte, o que ele está a fazer é uma ruptura muito grande. Porque o que ele está a dizer é a partir daqui o que interessa não é o objecto de arte. Isso é irrelevante, podia ser uma roda de bicicleta ou outra coisa

qualquer. O que interessa é o sítio onde eu ponho isto. Se eu ponho um monte de lixo num museu, é uma obra de arte, se está no meio da rua é um monte de lixo, como hoje vemos em várias exposições. Porque mais do que o objecto, há qualquer outra coisa que define o que é arte ou não. A arte já não é ter muito jeitinho para pintar ou que faça uma imagem muito bonita. Não, o que conta é o sítio, o contexto cultural, é a cultura da sociedade onde eu me insiro.

L. S. – São então os agentes culturais que vão incluir determinada situação naquela afirmação?

L. M. – A cultura, na sociedade onde me insiro é que diz o que é arte ou não é. Em determinadas sociedades pode não ser aceite um monte de lixo num museu, porque não deixam pôr, porque acham que aquilo não é nada.

L. S. – Ou como aquela empregada de limpeza que limpou o chão a pensar que era lixo...

L. M. – Evidentemente. Ou como algumas pessoas que olham para Picasso e dizem que aquilo não é arte, que aquilo também o meu filho faz... muitas pessoas dizem, muitas pessoas vivem num universo cultural que ainda acha aquilo não é arte. Enquanto muitos de nós, olhamos para aquilo e até achamos que aquilo é já muito antigo, é o meu caso, por exemplo, que é história da arte, não tem assim muito interesse. O fazer hoje, aquilo, não tem interesse, já está feito. Temos aqui várias camadas de mundos culturais. Nós não vivemos todos no mesmo mundo, isso é uma ilusão. Há pessoas que vivem no século XXI, há pessoas que ainda vivem no século XIX, até mesmo mais para trás, mesmo no neolítico.

L. S. – Não só a nível cultural e artístico, mas a outros níveis?!

L. M. – Vivem no neolítico, e têm formas de arte a condizer. Há muitas pessoas que ficaram agarradas no século XIX e fazem uma arte pseudo-naturalista.

L. S. – Que tem a ver com o gosto, com a educação, com o contexto...?

L. M. – Tem a ver com a cultura, com o mundo cultural em que vivem. Outras pessoas que vivem num mundo cultural mais avançado, já acham que os impressionistas são fantásticos, mas os abstraccionistas já não são. Essas pessoas ainda não chegaram ao século XX. Temos de perceber que nós estamos a viver, embora todos neste mundo, não estamos de facto no mesmo mundo cultural. Vivemos em mundos muito diferentes. As preocupações de uma pessoa que vive no mundo do século XXI não têm nada a ver com

as que vivem no século XIX, e a comunicação até é muito difícil. Eu sou pretensioso na medida em que digo que tento viver no século XXI, tento ser contemporâneo de mim mesmo. Quero ser contemporâneo hoje, não do século XIX.

L. S. – Com os obstáculos de viver simultaneamente no século XXI, mas com algumas culturas que subsistem...

L. M. – Evidente. E até com algumas referências não só nas culturas, mas a nível pessoal. Em alguma parte das minhas ideias, se calhar eu vivo mais para trás do que noutras. Uma pessoa pode ser muito evoluída numas coisas e muito atrasada noutras. Temos muitos homens, para dar um exemplo corriqueiro que são muito evoluídos politicamente e depois lá em casa mandam na mulher e acham que a mulher é para lavar pratos. É preciso quando estamos a falar de criatividade, de criação artística, tende-se a ver tudo na mesma panela, mas não. Há pessoas que estão num determinado ponto com determinado tipo de preocupações, com referências diferentes e, no entanto, aparecem todas juntas, no que se chama o meio artístico, os artistas, os modelos. Há grandes diferenças. Daí é que no século XX era costume os artistas organizarem-se em tendências e assumirem grupos para se definirem, o que eles queriam e o que andavam a tratar. Hoje em dia, vivemos num momento bastante conservador e atrasado...

L. S. – Mais individualista?

L. M. – Ao contrário, pseudo-individualista. Uma pessoa que pinta, imita o estilo expressionista não é nada individualista, está a copiar, está a seguir uma coisa que já foi feita, está a seguir uma moda. Depois vem o minimalista e a pessoa acha que é fantástico, e segue a moda. São pessoas que não têm individualismo nenhum, próprio.

L. S. – Não têm a consciência histórica da evolução da arte?

L. M. – Isso é outra questão. Quando uma pessoa quer ser artista a sério, a primeira coisa que tem de perceber é que já se fez e porquê. Não basta ver os bonecos. Porquê que o artista tal fez aquilo; não falo pelo o que ele disse, porque nem sempre o que ele disse às vezes tem muito interesse, mas aquilo tinha a ver com o quê, estava ligado a quê, e perceber os movimentos intelectuais, morais, políticos, culturais que haviam que levaram a que produzisse aquela obra. Temos de perceber. Eu acho que não se faz isso. A maioria dos artistas são muito ignorantes, não sabem nada e o que sabem, fazem umas grandes confusões porque olham para as formas e não percebem os conceitos. Bom, mas... basta de dizer mal...

L. S. – Acha que se baseiam muito nessa emocionalidade?

L. M. – Há uma certa superficialidade porque como são artes visuais. Mas em qualquer campo é assim, tende-se a sobrevalorizar o visual, a imagem. Há uma tendência para ver as imagens, agora as imagens são ligadas a ideias, mesmo que a pessoa não as tenha, ou se dê conta dessa ligação.

L. S. – Costumava-se dizer que o olho é o órgão sensorial mais próximo do pensamento. Ver é pensar.

L. M. – Sim... E é mesmo. Se a gente não pensar, não vê nada.

L. S. – Mas contraria um bocadinho o que...

L. M. – Não... A percepção está ligada. Isso já tem a ver com o mecanismo de percepção, que como sabe, os nossos olhos são sensores entre a luz e a cabeça; lá é que se compõe a imagem. O que se recebe é só a luz, não recebe mais nada, é um estímulo e a partir daí é que tem de construir a imagem. Mas... eu estava a falar de Duchamp... penso que essa ruptura foi tão importante que criou o paradigma novo na arte. E houve não só evolução em que, por exemplo passamos, de imagens muito referenciadas ao real, no nosso tipo de percepção, ao que vemos, depois passou para imagens mais construídas ou mais destruídas, conforme se queira. Depois passou-se já para um tipo de abstracção da imagem, decompor a imagem em formas geométricas, mas ainda a ver-se qualquer coisa, e depois para a abstracção do real, onde já não se vê nada. Isto é tudo evolutivo. Mas com o Duchamp é mais do que evolutivo. Dá um salto. No Duchamp há um salto. Passou-se para um outro patamar, para um outro paradigma. O que digo hoje é que a maioria dos artistas ainda vive no paradigma antes de Duchamp. A maioria... a grande maioria ainda vive antes do Duchamp, no paradigma pré-Duchamp.

L. S. – Que é a da realidade visível...?

L. M. – Que é os que vivem a valorizar aquilo que se vê.

L. M. – Porque o paradigma do Duchamp, como disse, vira completamente a orientação do que é a prática artística. A prática artística deixa de facto de ser uma actividade de representação – representar qualquer coisa nem que seja abstractamente, mas através de formas abstractamente.

L. S. – Estavam sempre agarrados ao visível, ou ao que aparentemente estava lá...?

L. M. – Ao visível, ao imaginário, ou qualquer coisa, mas basicamente até ao Duchamp, a arte concentrou-se na representação, em representar; é um mecanismo, é um interface entre qualquer coisa que pode ser o real, mas também pode ser uma ideia, e quem está a ver; é uma máquina de representar. Com Duchamp deixa de ser isso, passa a ser uma presença, algo que está presente num determinado local num determinado momento. E é essa sua presença nesse local, nesse momento que torna aquilo uma obra de arte.

L. S. – Portanto, já não é representação, é apresentação.

L. M. – É apresentação, é mais do que apresentar; é estar presente, passa a estar presente naquele sítio, naquele lugar, naquele momento. Ora o que é que isto faz? Isto faz precisamente que, quando eu já não estou a representar, mas estou de facto a criar. Aqui é que começo de facto a criar mesmo. Porque eu aí já estou... criar neste sentido de criar o absoluto, criar absolutamente, criar quase como do zero, porque eu deixo de representar qualquer coisa e passo a criar uma situação nova, a criar um mundo novo, uma coisa que eu apresento, que eu ponho ali e aquilo é absolutamente novo. Acho que esta mudança é muito importante. É extremamente importante. E é isso que continuo a dizer que a maioria das pessoas não se apercebeu que a arte agora é isso. A maioria dos casos ainda não chegou aí. Mas a arte de facto agora é isso. Ora bem, é a partir de um bocado desta ideia que eu me questiono... como é que eu consigo produzir qualquer coisa neste novo paradigma. E isso sempre foi a minha preocupação. Eu acho que eu percebi ainda muito novo o que é que era o paradigma de Duchamp, acho que percebi bastante bem, claro que não tinha meios e, portanto, fiz pintura, fiz todo o género de coisas, é normal, é aprendizagem. Mas sempre andei à procura e continuo à procura de como é que eu respondo a este paradigma, quer dizer, como é que eu... ultrapasso este paradigma, como é que eu faço mais do que isto. Esta ideia dos robots vem muito nessa linha porque... o que é que os robots trazem de novo? Trazem de novo, de facto, uma coisa que é uma coisa que é a tentativa de superação do paradigma de Duchamp. É como de facto esta ideia do Duchamp praticamente quase que se poderia dizer que encerra o assunto da arte; encerra, acabou – aliás há pessoas que dizem que o Duchamp acabou com a arte. Quer dizer, a partir do momento que dependendo do contexto qualquer coisa é possível... como tudo é possível, nada já faz algum sentido.

L. S. – Sentido como arte?

L. M. – Exactamente. De certa maneira, é isso. E eu possa criar uma situação, outro cria outra, mas já estamos ali a moer em cima da coisa. Aliás há um momento importante nos anos 50/60 que são os situacionistas que exactamente dão um passo um bocadinho mais à frente do Duchamp, ou a partir de Duchamp, com a ideia da criação de situações, da construção de situações já não tanto num ambiente protegido dos museus e das galerias de arte, mas na própria sociedade, quando chegam rapidamente à ideia de revolução. A grande situação a construir é mudar o mundo, não há outra, tudo o resto é um pouco...

L. S. – E é aí que entra a ideia da ideia? Do conceito é que é importante e do corte de fronteiras do que é arte? A arte, depois de Duchamp, está em tudo?

L. M. – Duchamp abriu uma porta tão escancarada que já não há portas para abrir. É um bocado essa ideia. Isto para chegar à minha proposta actual. Qual é a única coisa onde nós esbarramos sempre, quando falamos de criatividade, mesmo desta criatividade tão avançada? É na questão do humano. Do humano ser diferente disto tudo. A cultura... quando falamos de cultura, falamos de cultura do humano. Não há outra, aparentemente. Eu, por acaso, acho que há. Mas... como nós é que somos o espectador, [*quebra na cópia – na cassete original ainda continua*] nós é que estamos a ver tudo, nós é que estamos a ver o universo, temos tudo à nossa volta, nós é que somos o observador.

L. S. – Tudo o que há, vemos em função das nossas...

L. M. – Tudo o que a gente diz, que a gente escreve ou pensa sobre as coisas, quando fala das estrelas ou não sei o quê, como é que a estrela funciona? Sou eu o observador. Eu é que estou a dizer, não quer dizer que aquilo funcione assim.

L. S. – Claro.

L. M. – De vez em quando descobrimos que afinal não era bem assim. Portanto, como somos nós o observador, tendemos sempre a ver tudo em função de nós, como é normal. No entanto, penso que nestes últimos anos começou finalmente de forma bastante mais consistente, no meio das artes já pomos em causa essa questão de nós sermos o centro, e não só nas artes. Mas, de facto, acordar é um choque muito forte. Mas, nestes últimos tempos, de facto, uma evolução muito acelerada das tecnologias permitiu começarmos a olhar para as coisas de uma maneira um bocadinho diferente e a perceber coisas tão simples como esta: nós não somos o centro de nada, por exemplo, e

sob muitas perspectivas, somos insignificantes, de facto, muito insignificantes. Portanto, isto começa a relativizar um bocado a ideia de que a nossa cultura, a nossa sociedade, a nossa espécie é o mais importante que há no universo, mas não é! Isso permite-nos olhar para as coisas de forma diferente; à nossa volta existe muita coisa a mexer e com vida própria, e com actividade própria, provavelmente com o que podíamos chamar, entre aspas, de uma cultura própria, com uma arte própria. Podemos facilmente chegar aí, não há grande diferença. E é nessa linha que eu estou bastante interessado, porque acho a superação do paradigma de Duchamp, só será possível superando a própria centralidade do humano. Quer dizer, só quando nós começarmos a olhar para a criatividade de uma maneira muito mais vasta do que só a criatividade humana, é que vamos começar a perceber o que é a criatividade. Só quando começarmos a olhar para a vida muito mais vasta do que é a vida do humano, é que podemos perceber o que é a vida.

L. S. – E podemos-nos inspirar no que é a criatividade das outras coisas?

L. M. – É óbvio.

L. S. – As outras coisas também são criativas, ao seu modo...?

L. M. – São bastante criativas, extraordinariamente criativas... portanto, nós somos observadores, lá está. Podemos depois aprender, evoluir a partir daí. Nós podemos não evoluir só a partir das nossas observações e das nossas coisas...

*[fim da primeira cassete]*

L. M. – O aleatório é uma componente essencial da ordem. O que nós chamamos de acaso, não é acaso nenhum. Como dizia o... o caos é uma ordem que nós ainda não conseguimos definir. Porque o caos é ordenado, tem é uma ordem que nós ainda não percebemos bem como é que é, por isso lhe chamamos o caos.

L. S. – O homem, como os outros animais, o cosmos, é que procura alguma coisa?

L. M. – Não é uma questão de procurar. Não tem a ver com uma procura mística ou... não tem nada a ver com isso. Tem a ver com o funcionar. Não é? Tem a ver com o viver, com o existir. Portanto, muitos processos na natureza, na vida, etc., têm a ver com... têm uma componente aleatória que depois começa a resultar numa ordem qualquer. Isso é o mecanismo que está presente em muita coisa. Essas estruturas é exactamente da mesma maneira. Começa de uma fase aleatória e depois começa-se a ordenar.

L. S. – A ordenar de uma forma criativa?

L. M. – Chamo-lhe criativa, exactamente, chamo-lhe criativa porque é criativa. Porque é isso mesmo. Lá está. É isso mesmo. Estas estruturas têm muito interesse no meio científico porque demonstram exactamente este mecanismo. E existem muitas demonstrações deste mecanismo em programas de computador, investigações, etc. Só que eu aqui, no fundo, criei uma máquina que eu chamo robot-pintor, mas que no fundo, é uma máquina que demonstra no concreto como é que as coisas funcionam. As coisas funcionam assim. Por isso, a parte dos cientistas acham muito interessante este projecto, por causa deste facto; olham para isto menos como pinturas, mas mais como a demonstração da complexidade – chama-se teorias da complexidade. Isto demonstra as teorias da complexidade. Como é que de um início aleatório, se começa, sem mudar nada, porque eu não mudo, a meio da pintura eu não vou lá mudar os robots. Eles começam e já não mexe mais. E portanto, eles começam aleatoriamente, mas depois esse aleatório começa a resultar num processo determinístico.

L. S. – Então nunca se repete, nunca se obtém duas coisas, duas telas iguais...?

L. M. – Por isso é que nunca se repete, porque o início aleatório, por muita pequenina diferença que tenha com um outro, vai provocar grandes diferenças depois no final, no resultado final. Estes trabalhos foram todos feitos com o mesmo programa, algoritmo, e dá assim coisas tão diferentes. Embora no geral sejam bastante parecidas. Ali [*aponta para outras telas*] já são coisas diferentes.

L. S. – E quem é que decide que uma tela está acabada?

L. M. – Essa é a grande questão que se pôs desde o início. Uma questão séria que me levou a chamar a isto arte simbiótica. Porque eu decido parar. E como eu tenho aí uma influência muito grande, tenho aí influência em quantos robots é que ponho, as cores, etc. achei que o que resulta é uma colaboração entre mim e os robots. E, por isso, é que eu lhe chamei simbiótica.

L. S. – Se não fosse... se não existisse... se não acabasse esse processo...?

L. M. – Ah, eles pintavam tudo, acabavam por pintar tudo, cobrir tudo. Acontece. Isso aliás acontece. Em muitos dos fenómenos da natureza, acontece isso, nalguns dramáticos para nós, o caso por exemplo de certas doenças, vai crescendo, crescendo e não pára mais até matar... no caso das bactérias por exemplo, são processo até

parecidos. E simplesmente quando entram em... a partir de um certo momento, vão crescendo tanto, tanto que não param.

L. S. – Até porque a área do nosso corpo também é limitada, como aquela também é?!

L. M. – ...mata uma pessoa. É aliás um processo que aparentemente é estúpido porque se as bactérias matam, depois também vão morrer. É um processo, lá está, que acontece. Embora por exemplo, depois... existem outro tipo de mecanismos que limitam essas coisas.

L. S. – E é o que faz...?

L. M. – Criam um equilíbrio. Assim não têm equilíbrios. Eles aqui... mas também lhe digo um coisa. Se eu quisesse acrescentar ao tal cérebro do robot, mais uma coisinha para ser ele a decidir quando é que a pintura estava feita, era muito fácil.

L. S. – Então porque é que não fez?

L. M. – Ah, não liguei. Não dei importância a isso porque achei que isso não era o essencial nessa parte, mas poderia...

L. S. – Quando é que decide que acabou? Ou... o que é que o faz decidir que...?

L. M. – Exactamente. Essa é outra questão que está associada a este projecto que tem a ver com a questão de modulação, da...

L. S. – ... da boa forma?

L. M. – Exactamente. Há um momento em que eu acho que já está bem e pronto, e páro. Essa é uma decisão minha, mas que tem a ver com o todo. Quando o todo me parece composto...

L. S. – Aí entra o gosto?

L. M. – Os robots não têm o todo. Não vêem a tela toda, só vêem localmente, o bocadinho que estão ali a fazer. Não têm a noção do todo. Por isso, é que eu digo que era fácil introduzir. Bastava-me pôr um sensor em que ele fosse contando a quantidade de tinta que estava na tela e quando chegasse a um determinado momento, ele achava que já estava tinta suficiente. Era só pôr isso. Quando esse robot visse que já estava a tela coberta a 50%, parava. Podia ser uma coisa desse género. E funcionava. Seria assim na mesma, não tenha dúvida nenhuma.

L. S. – E ali [apontando para outras telas] parece que estão mais de 50%, ali parecem menos...?

L. M. – Não, ali são... porque eu tenho telas em que deixei mais tempo, outras que deixei menos, são todas bonitas, para mim, são todas bonitas. Não é por aí. Ou seja, não é no momento em que eu páro é que a tela ficou bonita. Não é, eu às vezes páro logo no início e fica também bonito.

L. S. – Já lhe aconteceu parar e depois dar ordem para continuar?

L. M. – Não, eu páro, páro o robot. Eu não ligo... eu não olho muito para... quer dizer, olho depois para ver como é o resultado. Isso não me interessa muito, o que me interessa muito é como é que aquilo foi feito, isso é que eu acho excitante, como é que é feito. Não tanto agora que aquilo tem três bolinhas assim...

L. S. – Disse que já estava a pensar noutra tipo de projecto...?

L. M. – Não...

L. S. – ... noutra ideia...?

L. M. – O próximo projecto é muito mais sofisticado. Não, este projecto está fechado. Agora tenho é outros robots. Há aquele robot novo que eu fiz agora. Aquele robot está sempre... [levantamo-nos dos cadeirões para ir visitar o atelier]

L. S. – Ia-lhe pedir, não sei se hoje ou noutra dia, se era possível, eu filmar um bocadinho dos robots?

L. M. – Sim, pode. Este é o novo robot. Este robot... Acho muito engraçado porque basicamente um artista humano nunca seria capaz de fazer isto. Nunca na vida poderia fazer isto. Eu acho mais bonitas estas formas que são formas... pouco...

L. S. – Humanas?

L. M. – Pouco humanas... pouco de uma representação humana... é uma coisa estranha. Tem a ver com outro tipo de coisas, há coisas na natureza deste tipo, mas um artista fazer isto, não era capaz de fazer isto. Ainda por cima porque isto tem uma linha... é sempre uma linha, nunca conseguiria fazer isto. Ainda poderia parar ali, depois continuar. E era difícil fazer uma coisa deste género. Não é o tipo de coisas que apareçam assim, é demasiado caótico. Aparentemente caótico, lá está.

L. S. – Aquela tela é diferente em relação a esta...?!

L. M. – Mas o processo é o mesmo.

L. S. – O processo é o mesmo, as instruções é que são diferentes?

L. M. – Não, têm uma diferença que é ele estar sempre a pintar, enquanto aqui... já lhe mostro... enquanto nos outros, eles têm a caneta para cima ou para baixo, ali não, ali

está sempre a pintar. Portanto, fica uma linha contínua. E isso depois, dá uma textura diferente. Aqui é sempre um pontilhismo, mas há outros. Ali é uma linha contínua.

L. S. – Sente-se espectador do artista?

L. M. – Eu acho imensa piada porque quando pus ele hoje de manhã a pintar, não fazia a mínima ideia do que ia sair. Mas a mínima ideia.

L. S. – E fica a assistir ao processo? Ou coloca-o e...?

L. M. – Não, normalmente não. Ponho a pintar e depois vou trabalhar ou outras coisas. Eles são autónomos.

L. S. – Eu faço a ideia que uma pessoa teria gozo em assistir!?

L. M. – Eu tenho gozo no início. Agora já fiz várias vezes, já vi. Olhar e ver o que está a fazer, já não me interessa.

L. S. – Nem o surgimento das formas? Da diferença?

L. M. – Já não. Já vi. Já percebi.

L. S. – Essencialmente quando constrói algum novo que tem outro tipo de caminhar, vá lá...?

L. M. – Sim, mas não... lá está. Hoje fiz aquele e não estava nada à espera que resultasse daquela maneira. Porque nunca sei o que vai sair.

L. S. – Hum, hum. Mas isso qualquer pintor que pinte...?!

L. M. – Sim, 'tá bem. Mas não sou eu que pinto.

L. S. – A ideia...?

L. M. – Aquilo tem umas regras, mas como a componente da decisão dele é grande, do robot, ele depois decide fazer umas coisas e outras vezes decide fazer outras. Porque dá coisas muito diferentes. Muitas vezes, por exemplo quando são telas muito grandes, ponho-o a pintar e saio.

L. S. – E ficam horas? Até..?

L. M. – As baterias duram à volta de 4 horas que é o tempo que dura.

[*conversa sobre alguns dos livros que editou*]

L. M. – O lado interessante deste projecto, para mim, é nesse aspecto em que ele participa de um movimento ainda muito minoritário que existe no campo da cultura que basicamente tem a ver com as implicações de conhecimentos muito recentes na área da inteligência artificial ou da biologia. Que de facto podem ter... são conhecimentos

recentes que são aplicáveis a questões basicamente técnicas, tecnologias, etc., mas que podem ter grande interesse em questões mais filosóficas, culturais, artísticas, etc.

L. S. – No conceito de arte, da história da arte, da teoria da arte?

L. M. – Questões muito mais de cultura, até de sociedade... Portanto, isso é uma coisa minoritária. Isso é muito pouca gente a trabalhar ainda. É muito recente também. É uma coisa que se passa no meio universitário, nas universidades, no meio cultural em geral ainda não chegou.

L. S. – No meio universitário científico e não tanto artístico?

L. M. – Não, não. No meio universitário científico, embora por exemplo, nos EUA, mas não só, um pouco por todo o mundo, hoje aquilo a que se chama o *media art*, que não é necessariamente só... que não tem a ver com os media, como nós usamos aqui os media, a comunicação, a televisão, a informação; mas o *media art* utiliza-se de forma bastante mais no sentido da relação da arte com as novas tecnologias.

L. S. – Essencialmente... vídeos, informática?

L. M. – Não... Essencialmente. Nos EUA, por exemplo. Mas também robótica, por exemplo, também já começa a aparecer. Ou a vida artificial. Portanto, aí já começa a haver alguma coisa, alguma geração... Por exemplo, este livro que eu lhe vou dar já faz parte de um curso em Santa Bárbara. Adoptaram o livro para o curso deste ano porque o curso tem muito a ver com estas coisas. Os alunos que estão a fazer este curso já vão partir daqui, têm uma vantagem enorme, mas isto...

L. S. – Já deixa de ser criação humana, isto? Exclusivamente humana? Começa a ter uma componente...?

L. M. – É embora esta minha ideia do... para além do humano... não tem grande sucesso porque, como eu disse, tenho andado a apresentar os robots em várias partes do mundo e vejo a maioria das coisas ainda são robots ainda um bocado humanos... Ou seja, valorizar a autonomia do robot, é isso que eu acho interessante. É um momento extremamente importante porque há pouca gente a fazer isso. Está tudo ali em aberto.

L. S. – E nunca considerou usar outro material que não a tela e a tinta?

L. M. – Sim, sim, já tenho outros. Não, mas neste caso, interessou-me particularmente...

L. S. – Mas, apesar de tudo, é ainda uma coisa muito convencional?!

L. M. – Convencional, de propósito. Ou seja, lá está. Era o que eu estava a dizer no início da conversa. Por vezes, nós temos de, do ponto de vista artístico, fazer isto para seduzir, cuja função é essa, não é outra. Isto aqui, o facto de ser pinturas convencionais ou desenhos convencionais em tela que mete um robot a fazer, aí é que está o *click* que dá na cabeça das pessoas: “Oh pá, o que é isto? Um robot a pintar telas?” Porque nós podemos no computador fazer programas para fazer desenhos deste tipo, só que é no computador, e depois imprimir. Não tem piada. Já fiz coisas desse género, antes. Só que isso tem pouca piada porque lhe faltava esse lado material. Agora pôr os robots a pintar telas, isso é que é interessante, não é? Mas já fiz aí outras experiências...

L. S. – A 3 dimensões, por exemplo, nunca conseguiu?

L. M. – Ah isso... está ali aquela ‘bola’. Também foi feita... aquela ‘bola’ não é humana, não foi feita por mim, foi feita por uma forma de vida artificial, e eu a única coisa que fiz passar a informação. Não tem origem, o *design* não é humano, vem de uma forma de vida artificial.

L. S. – Fez aquilo através do computador?

L. M. – Sim, foi criado no computador por uma forma de vida artificial.

L. S. – Onde acaba aqui a intervenção humana? Esse limiar onde acaba a intervenção humana e começa a intervenção não-humana...?

L. M. – Acaba por... lá está... é uma forma de vida artificial, em que eu fiz foi pôr aquela forma de vida a viver.

L. S. – Não existem humanas e, como humano, neste caso, também não existe ou não faz...ou não produz?

L. M. – Desencadeei aquela forma de vida e depois, ela começou a construir... Mas não podia se de outra maneira, lá está.

L. S. – Não manipulou o material, nem a forma, nem...?

L. M. – Não, eu não fiz nada para fazer aquilo, a única coisa que fiz, foi lá dizer. E ela fez tudo sozinha. Os comportamentos são parecidos com os das formigas, são formigas artificiais.

L. S. – E a pessoa que deu as instruções, baseou-se na vida, nos percursos...?

L. M. – É um bocado baseado nas formigas, isso está no livro que lhe posso dar.

L. S. – Considera isto um conjunto de criações? Ou seja, cada obra destas é uma criação, ou mais, uma série de... um conjunto?

L. M. – Não. Como eu lhe disse no início é assim. Eu tenho a ambição de fazer arte. Fazer arte da única maneira que se deve fazer arte, que é rebentar com as fronteiras daquilo que se considera arte. Portanto eu considero que isto tudo...

L. S. – E uma obra só não chegava...?

L. M. – Não, isto tudo é uma atitude artística que representa uma nova maneira de fazer e de olhar e de pensar o que é a arte. No seu conjunto. Depois as obras individuais, isso é uma questão... não adianta nada...

L. S. – O que importa é a ideia?

L. M. – Não... Eu estou a fazer arte dessa maneira. Estou a fazer arte definindo uma nova fronteira para a arte, um novo caminho. Uma nova tendência, digamos. Isso é que é o essencial, depois o que resulta daí, no fundo, são objectos que representam, que demonstram essa nova atitude, no fundo é isso.

L. S. – Uma manifestação visível...?

L. M. – Como por exemplo você tem, só para dar um exemplo conhecido, o Pollock defende a chamada *action painting* que basicamente é uma pintura de acção. Simplesmente deitar tinta para cima da tela e que onde o essencial é essa atitude, essa acção. Mas depois as telas são um produto dessa acção. O processo do Pollock é o mais importante. O mais importante é a maneira como ele fez aquelas pinturas, as pinturas são aquilo que ficou, são o produto dessa atitude. Uma atitude na arte, uma arte que tem a ver com a atitude, não tem a ver com uma expressão ou com representação. Com uma atitude. Depois as telas existem por si próprias. Aliás, eu agora já vou começar a participar nas exposições só com as telas.

L. S. – Mas desliga-se muito antes de... Desliga-se ou não, muito antes delas começarem a ser feitas?

L. M. – Eu? Sim.

L. S. – Enquanto o artista convencional, até acabar a tela está empenhado no processo, o Leonel...?

L. M. – Ah, sim. Não. Eu não interfiro na pintura da tela, isso tem a ver...

L. S. – Mas há um desligar emocional, na altura?

L. M. – Tem a ver com a ideia que está aqui subjacente. Eu fiz o artista e o artista fez a sua tela.

L. S. – Mas há um desligar emocional na altura em que liga os robots e coloca, e depois...?

L. M. – Eu não funciono com as emoções, nesta matéria. As emoções guardo-as para outra coisa mais importante...

L. S. – Não acha... uma divisão... entre o emocional e o racional...?

L. M. – Não... a única emoção que eu tenho é a excitação das ideias. As ideias excitam-me, emocionam-me nesse aspecto. Fico entusiasmado com uma ideia. Agora com a coisa em si, com os...

L. S. – Mas a experiência estética de ver algo como seu, ou seu e do artista-robot, não...?

L. M. – Isso não. Isso não me interessa.

L. S. – Portanto, desliga-se no momento em que liga os robosinhos e...?

L. M. – Eu não me desligo nem ligo, quer dizer, eu... a ideia é criar um robot que faz a pintura dele. Portanto, se eu conseguir criar um robot que faz aquilo... fico satisfeito, isso é que me emociona. A parte emocionante é essa, conseguir criar um robot que faz as pinturas dele. Depois se ligo ou desligo ou se naquele momento, não há propriamente... Eu, para mim, foi importante quando decidi que aquilo funcionava, como eu queria. Esse momento é importante. A partir daí, o projecto que nem um ano tem... tive uma primeira fase experimental, a ver se funcionava, depois quando consegui perceber que funcionava, e bem, como eu queria, fiz uma série de telas para poder ir a exposições e poder começar a divulgar o projecto. Só agora em que a coisa já está um bocadinho mais normal, em que as telas já estão para aí a circular, é que eu estou a fazer experiências novas. Estou a fazer experiências novas que têm de certa maneira essa componente experimental. A ver se funciona, se dá.

L. S. – Que passa pela concepção de novos robots?

L. M. – Por novos robots...

L. S. – Por melhoramento de...?

L. M. – Fiz um robot, agora vou fazer outro. Também vou fazendo umas coisas ligeiramente diferentes. Mas todos eles na mesma linha. Todos eles... O essencial é o mesmo. Digamos que um pinta de uma maneira, o outro pinta de outra, mas o essencial está lá.

L. S. – E a inovação em arte? quando é arte, há alguma componente de inovação, de ruptura...?

L. M. – E isto tem uma grande componente de inovação...

L. S. – Exacto, há uma ruptura com qualquer coisa que...

L. M. – Ah, isso... a ruptura é total, mesmo. A ruptura é muito forte, por isso é que é mais interessante e por isso é que as pessoas ficaram apavoradas com isto. Quando vêm robots a pintar é perigoso.

L. S. – Uma vez que já conseguiu essa ruptura, para si talvez, não para os outros, ou para a cultura em que estamos inseridos, não tem depois a ânsia de quebrar outra vez?

L. M. – Não, agora... estou a desenvolver este projecto, fazendo novos projectos completamente distintos, desenvolver estes. Um pouco no sentido de explorar a autonomia das máquinas. A capacidade criativa própria das máquinas. Interessante... criar máquinas que produzem a sua própria arte. E conduzir isto cada mais na autonomia. Há determinados graus de autonomia que passam... A questão da inteligência não é um problema já. Fazer máquinas inteligentes não é nada complicado, os meus robots são inteligentes, uma inteligência rudimentar, mas têm a sua inteligência; a inteligência não é um grande problema. O que é um grandíssimo problema é o que podemos chamar consciência. Que é a máquina saber o que está a fazer, isso é que é complicado. E aí é uma coisa muito complicada. Agora...

L. S. – Elas não têm consciência?!

L. M. – Estas não têm.

L. S. – Reconhecem, mas não é...?

L. M. – Não.

L. S. – O reconhecimento não é...?

L. M. – Não, não, não.

L. S. – ... consciência?

L. M. – Não, estão a pintar, mas não sabem que estão a pintar. É tão simples como isso. Estão a pintar, mas não sabem que estão a pintar. Portanto, não têm consciência. Para terem essa consciência é muito complicado... por vários motivos. Desde um logo que é o...

[fim da 2ª cassette]

L. M. – Mais uma vez nós temos a capacidade para projectar, ou seja, eu consigo projectar, não só o que fazer daqui a algum tempo, como por exemplo, olhar para uma tela e projectar uma imagem que vou tentar fazer, tentar representar. E é nessa capacidade de projecção, projectar um pouco do resultado da acção que vou ter (???). E considerarmos que essa projecção tem muito a ver com o olhar para a realidade, como colocar-nos num ponto exterior à própria realidade, em termos de projecção. A realidade que nos rodeia está na nossa cabeça. Nós podemos pensar num exercício (???) em que imaginamos que a realidade não está dentro de nós, está na própria vida concreta e quando nós imaginamos essa inteligência tem algumas características diferentes da nossa. Primeiro é uma inteligência que é muito dinâmica, em que aquilo que é o real vai mudando à medida que o ser se desloca, ou seja, no caso destas experiências, nós vemos os mapas sempre de cima, para essa forma de vida não vê o mapa de cima, vêem o mapa à medida que vão andando na rua, e portanto a rua não existe, eles constroem a rua. Mas depois passado um bocado a rua desaparece e eles constroem a rua noutra sítio. É como se a rua estivesse sempre a mudar. Esse tipo de inteligência dá origem a uma consciência...

L. S. – É um mapa não estático, mas...?

L. M. – É um mapa dinâmico e é um mapa que é inscrito no próprio território, que está sempre a mudar. Portanto, neste caso, não há bem projectar, pelo menos é essa nossa ideia, nesse caso não é bem assim. Neste caso, a inteligência tem a ver com outra coisa, com uma capacidade de comunicar do que propriamente de projectar. No caso das formigas aquilo que faz a inteligência das formigas não é tanto a projecção. Elas nunca projectam o que vão fazer, não sabem o que vão fazer naquele dia, quando saem do ninho, não sabem o que vão fazer, nenhuma delas sabe, mas através da comunicação, da comunicação local, começam a decidir o que vão fazer. Portanto, nós podemos imaginar um tipo de inteligência muito diferente da nossa.

L. S. – E a inteligência é uma consciência actualizada, implementável...?

L. M. – É dinâmica e é, digamos... não é bem global, lá está, é o todo superior à soma das partes, é algo que excede a soma das inteligências, no caso das formigas, excede o pensamento, digamos, de cada uma, individual.

L. S. – De cada uma...?

L. M. – Certo. Torna-se. E é aí que conseguem fazer coisas extraordinárias. Portanto, quando nós pensamos nisso, podemos imaginar (???). Agora para ter consciência precisavam nalguns momentos de uma visão do todo. Precisavam, senão... Não estou a ver isto muito bem, pode ser que alguém tenha alguma nova teoria. Mas é complicado de fazer. É complicado. Eu estou a trabalhar num projecto deste tipo. Conseguir ligar as duas coisas, um tipo de inteligência que está ligado ao território, com um tipo de inteligência que está ligada à capacidade de projectar. Mas é complicado. E anda muita gente a fazer isto, neste momento, a tentar fazer isto numa perspectiva de inteligência artificial.

L. S. – E é essa visão mais global é que dá a consciência?

L. M. – os robots que vão a Marte são robots autónomos. Também tomam decisões para fazerem determinadas coisas, exactamente isso é inteligência artificial. Decidem o que se faz. Têm de fazer algumas coisas, explorações, e tomam decisões. Agora não sabem que estão em Marte. E portanto, há-de haver um momento em que vão ter de saber que estão em Marte e o que é que andam ali a fazer. E é aí que eles têm de ter alguma maneira de perceber onde é que vão e o que estão a fazer, para que é que estão ali.

L. S. – Mas a consciência de que eventualmente algum animal ter alma passará... ou nunca será...?

L. M. – É diferente, é diferente, não tem alma, não tem consciência. Sabe perfeitamente quando faz asneiras, quando não faz, sabe projectar...

L. S. – Nós se calhar é que não temos exactamente a consciência da consciência deles!?

L. M. – Nós... é outro tipo, esconde o osso e passado uma semana vai lá buscá-lo. Sabe perfeitamente que está ali...

L. S. – Claro.

L. M. – Não tenho dúvida nenhuma. Portanto, ele... essa ideia de que os animais são estúpidos é um disparate total e, portanto, a maioria dos animais têm, e têm até visão de conjunto, perfeitamente, sabe onde estão, sabe... projectam no futuro: vou guardar o osso para quando tiver fome, vir cá buscá-lo. Está a projectar perfeitamente. Essa história é um disparate.

L. S. – Têm memória também.

L. M. – Tem memória, senão como sabe onde está o osso?! Mas no caso da robótica, a inteligência artificial tem alguma coisa a acrescentar. (???)

L. S. – E essa consciência passará pela memória passada e uma memória – memória que não é memória - por uma projecção futura, por...?

L. M. – Uma das coisas que eu me questiono como cientista no meio destas coisas todas – a vida, as coisas, interessa-me, estudo... Mas uma das coisas que me interessa é que eu acho que temos uma tendência, por toda a parte, um bocadinho... uma forma um bocadinho arrogante, de pensarmos que não há como nós, provavelmente assim como nós podemos imaginar formas de inteligência que não têm muito a ver com a nossa, provavelmente também podemos imaginar outras formas de consciência que não têm necessariamente a ver com a nossa. Aliás, esse foi o grande salto que a robótica deu quando deixou de querer fazer um homenzinho e tomou os insectos como modelos. Os insectos têm uma organização mental completamente diferente dos primatas como nós. Particularmente sofisticada (???). Tem uma inteligência muito diferente da nossa.

L. S. – Consequentemente têm formas físicas adaptadas a esse tipo de pensamento?!

L. M. – Comportamentos. A parte física, têm sempre comportamentos e adaptados a esse tipo de inteligência que funcionam muito bem. Mas eu acho que essa é uma das coisas que discuto, eu faço parte de um fórum e essa questão é muito intensa porque tomar como modelo aquilo que nós ainda estamos a estudar o que é a nossa consciência, pode não ser a melhor ideia. Pode ser talvez uma ideia interessante tentar perceber outro tipo de questões. Mas isto é, neste momento, um debate interessante.

L. S. – Mas essa questão da consciência e... fazer arte...?

L. M. – Tem muito a ver com a questão da arte...

L. S. – ... em termos actuais é também uma questão que se coloca, a intencionalidade - confunde-se um bocado com a consciência. E se uma pessoa não tem a intenção de fazer arte, ou alguém considerar aquilo como arte? A consciência quando a faz, é também... também se coloca?

L. M. – No caso da arte, a questão da consciencialização é importantíssima. Por isso é que os surrealistas queriam fazer arte sem consciência, com automatismos. O automatismo era uma tentativa de cortar com a consciência. Na altura, com a teoria de que era para o subconsciente vir ao de cima, mas no fundo, essencialmente, era o cortar com o lado consciente de alguma coisa, com essa capacidade de projectar, de... e daí o

cadavre-esquis ou o próprio automatismo como o do Pollock. Era cortar com a consciência, houve uma tendência que depois morreu, desapareceu, e hoje não tem expressão praticamente. Foi uma ideia muito forte que depois não teve seguimento, exactamente porque eles pretendiam a expressão das emoções. Portanto, a coisa morreu, de qualquer forma, eu acho que foi fundamental para os jovens artistas saberem o que foi o cadavre-esquis e o que está na lógica, que são coisas extraordinárias ainda hoje, que se mantiveram...

L. S. – Mas...

L. M. – O cadavre-esquis morreu porque se sobrevalorizou o individualismo e para o cadavre-esquis eram precisos 4 ou 5...

L. S. – Exacto, e havia a divisão e não havia a consciência do que o outro fez ao lado...

L. M. – Não...

L. S. – Pois, exacto... porque estava tapado...

L. M. – Como você sabe, não se sabia. Não se sabia, mas como eram 4...(???)

L. S. – Quando coloca 2 ou 3 robots a fazer, cada um não sabe o que é que o outro está a fazer?

L. M. – São um espécie... funcionam como uma espécie de cadavre-esquis. Cada um reage ao que o outro fez. Um faz uma coisa...

L. S. – Sem saber o que o outro fez.

L. M. – Sem saber, pois. Um faz e outro reage. Segue a forma. A história da inteligência... a nossa inteligência está na nossa cabeça. Nas formigas, a inteligência não está na cabeça, mas permite a inteligência que se chama inteligência colectiva.

L. S. – E onde é que entra aí a inteligência emocional?

L. M. – Pois, sabe que eu... pois, agora fala-se muito, com o outro que...

L. S. – Estas são ideias que vêm dos EUA...

L. M. – É o emocional....

L. S. – Pela necessidade de respostas... e com o António Damásio, também...

L. M. – Exacto. Não, quer dizer, é mais uma questão de terminologia do que outra coisa. Digamos que a inteligência não é uma coisa... a inteligência serve para alguma coisa. A inteligência nasce da necessidade.

L. S. – Exacto.

L. M. – Da sobrevivência do ser...

L. S. – É essencialmente adaptativa.

L. M. – A inteligência... exactamente... é um mecanismo para ajudar o ser a sobreviver, para se adaptar e evoluir. Nesse aspecto, a inteligência tem sempre algo de emocional, em princípio. Tem a ver com a sobrevivência, com o viver melhor, com o come, com o andar, com o acasalar...

L. S. – Com tudo. Na nossa civilização mais 'evoluída' com o sentir-se bem, o sentir-se satisfeito...

L. M. – Evidente. Vai evoluindo, à medida que se vai tornando mais complexo e evoluindo e, evolui para outras coisas.

L. S. – E a arte seria uma forma de...

L. M. – A arte... sim... a arte...

L. S. – ... de satisfação de uma necessidade que não é...?

L. M. – Não, eu por acaso não vejo nada a arte assim, sabe? Não vejo nada a arte assim. Nunca vi a arte nessa perspectiva. Eu vejo a arte numa perspectiva muito mais próxima com a ciência. Ou seja, há duas maneiras de nós agarrarmos um problema ou, de nós tentarmos compreender qualquer coisa. Uma atitude é a que podemos chamar de científica que antigamente era de pegar no problema e desmontávamos o problema todo e víamos como é que aquilo funcionava ou, então agora mais moderno, já não é assim, já é mais artístico, lá está, que é criar algo, um mecanismo que vai resultar no problema e a gente percebe como é que aquilo... tem mais a ver com a (???). Mas de certa maneira, há um método científico para abordar o problema e há um método artístico mais experimental. Eu acho que a componente artística tem muito a ver com isso, quer dizer, a ciência tem sempre um *target*, um objectivo, uma coisa que quer atingir, a arte não tem, não tem esse *target*. Se calhar olha para um problema...

L. S. – É lúdico?

L. M. – Não é para resolver o problema, é para experimentar aquela coisa. É uma forma de experimentar. Só que...

L. S. – A arte tem uma componente lúdica...?

L. M. – É lúdico e é experimental. É puro experimentalismo. Não está com o... a ver... não tem um *target*, não tem uma função qualquer de *fitness*, de conseguir o melhor, ou fazer assim... Não, repare, porque... desencadeia-se, logo se vê o que isto

dá. Esta atitude acaba por ser muito boa, porque exactamente acaba por resultar às vezes em coisas extraordinárias. Ou seja, posto agora de outra maneira, é como se fosse mais aleatório. A componente artística não conhecia nem procura conhecer, mas procura conhecimento de uma forma aleatória, caótica, deixa cá ver o que é que isto dá e vai assim... É mais assim que eu vejo a arte. Não vejo a arte como uma coisa, se calhar... uma coisa emocional... é nesta perspectiva. É uma actividade que tem a ver com o conhecimento, mas em que não há nem objectivo, nem se quer resolver problemas, muito simplesmente deve-se fazer e logo se vê. É assim que eu entendo a arte. É mais experimental.

L. S. – E procura através da... matéria...?

L. M. – Procura aleatoriamente... nem se sabe porquê que anda à procura... é um desafio, nem se sabe muito bem o que quer e depois quando olha também não sabe... o artista diz: “Ah, não sei o sentido. Não sei, fiz porque calhou”. E essa parte é que é interessante porque acaba por resultar também numa forma de conhecimento. Não...

L. S. – Se uma pessoa tentasse objectivar...?

L. M. – Se a pessoa ter aquele objectivo...

L. S. – Não. Objectivar esse “fiz porque...”?!

L. M. – Eu que sou da tendência mais racionalista, mais conceptual, tenho objectivos bastante mais definidos, mas são objectivos que tem a ver com o enquadramento da minha actividade, ou seja, sou artista, pretendo fazer arte, portanto, eu queria... Mas depois na prática artística propriamente dita, funciono como um verdadeiro artista. Ou seja, não estou cá... a... Sou muito experimental. Não quero resolver nenhum problema, sou experimental. Ou seja, eu não quero ir resolver o problema da robótica, ou... Agora... Fui fazendo experiências atrás de experiências que levaram a fazer robots, porque foi o meu processo experimental... peguei no computador... fiz de uma maneira, depois de outra maneira... é uma pesquisa que não tem propriamente um *target*. Eu não tenho *target*, nesse aspecto. Depois posso é dizer: “eu estou a fazer ou estou a imaginar...” Isso é o que eu digo: “Eu quis fazer.” Mas isso não é propriamente o *target*, não sei se está a perceber?

L. S. – E onde entra a ...?

L. M. – É mais experimental, não é tanto produção.

L. S. – E onde é que entra a imaginação? O conceito de imaginação?

L. M. – A imaginação é o experimentalismo. Não é mais nada. A imaginação é se a gente conseguir por exemplo juntar coisas que ninguém juntou. A criatividade está nisso: “Agora, vou juntar não sei o quê com não sei o quê. Mas isso não vai dar nada. Tá bem, mas eu quero ver.” É essa atitude é que é a atitude de... Hoje também defendo isso. Criar coisas às vezes também é assim. Pelo menos, na minha maneira de ver.

L. S. – Mas há sempre uma imagem mental que...?

L. M. – Embora os artistas têm é mais um objectivo. É mais o objectivo, querem conseguir fazer isso.

L. S. – Mas, pelo menos, os artistas também têm alguma imagem mental, pode não ser imagem visual, mas uma imagem mental?

L. M. – Têm... lá está... mas isso tem a ver com as nossas características de projectar.

L. S. – E quando concebe os robots também espera deles uma determinada...?

L. M. – Não, não espero deles nada, nesse sentido. O que eu esperei foi que funcionasse da maneira que eu queria, que era não esperar nada. Trata-se de ... ou seja, aqui, o objectivo era não ter objectivo. Ou não resultar em nada que eu reconhecesse. Aliás, esse era, foi o primeiro teste. Portanto, quando eu comecei a experimentar os robots, se eles fizessem aquilo que eu estava a imaginar que eles iam fazer, estava tudo mal. Aliás, eu comentei isso com as pessoas com quem colaborei. Se os robots sabem fazer o que nós estamos a imaginar que eles vão fazer, está mal. Quando eles começaram a fazer coisas que eu não estava...

L. S. – À espera...?

L. M. - .... Isso... Eu tenho de me ir embora.

L. S. – Então o inesperado também faz parte da arte?

L. M. – Ah, sim.

L. S. – Desta arte?

L. M. – Exactamente, aqui.

L. S. – E desta arte mais do que da outra? Porque não há tanto controle do...?

L. M. – Sim, na outra digamos, na outra fase artística que eu pude experimentar, o controle era diferente. Eu aqui estou à procura de um não controle, um descontrolo total, digamos assim. É exactamente procurar perder o controle, completamente.

ANEXO E

*DVD*

*com as entrevistas e filmagem realizadas aos artistas plásticos*

## Índice do DVD

- ANEXO E. 1. – Entrevista a Graça Morais  
na pasta: Entrevista GM
  
- ANEXO E. 2. – Entrevista a Leonel Moura  
na pasta: Entrevista LM
  
- ANEXO E. 3. – Filme realizado com Leonel Moura  
na pasta: Filme LM