

PARTE II

Formas simbólicas

1

Criatividade

1.1

Genesis

Esta Segunda parte se inicia com um breve percurso pela história bíblica da criação do homem pela palavra de Deus, o verbo, o fiat. Nesse contexto religioso, a palavra é vista como mágica, dotada de força onipotente, circulando no plano mítico-simbólico, primitivo. Surpreenderemos, nos capítulos subseqüentes, a evolução do pensamento, o seu deslocamento da dimensão mágica para o plano abstrato do espaço-tempo.

O Livro, no presente contexto, é tomado como uma peça de ficção histórica e o seu ator principal, Deus, como personagem de uma obra de arte literária¹. Nesta dimensão simbólica e virtual, ocorre o que Coleridge cunhou de suspensão da descrença.

Quando entramos no bosque da ficção, assinamos um acordo ficcional com o autor e estamos dispostos a aceitar pactos inerente ao pensamento mágico e onipotente, característicos do modo mítico, ficcional e onírico de conferir sentido à experiência. Nesse plano ilusório, sabemos que o que está sendo narrado é uma história imaginária, sem pensar, não obstante, que o escritor esteja nos contando mentiras. Caminhando com John Searle, Umberto Eco² escreve que o autor simplesmente finge dizer a verdade e nós, leitores, aceitamos tacitamente este acordo e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Ao adentrarmo-nos na dimensão ficcional, funcionamos em um duplo registro mental: ao mesmo tempo que nos mantemos ligados à realidade fenomênica, permitimos maior liberação de nossa senso-percepção para a apreensão da realidade íntima, psicológica, imaginária, que interage, intimamente, com o imaginário do escritor projetado na obra. Qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem, segundo Eco, a mesma função de um jogo ou brinquedo infantil.

¹ Cf. em *Deus, uma biografia* de Jack Miles.

² ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, p. 81.

Ao brincar com bonecas, carros, cavalinhos de madeira, pipa, etc., a criança está se familiarizando com as leis físicas do universo em que vive e com os atos que realizará um dia³. Nesse contexto ela se organiza, emocional e psiquicamente, transformando-se e ampliando a sua capacidade existencial de estar no mundo.

“Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo verdadeiro a respeito do mundo” e de nós mesmos. Contar história, portanto, criar mitos, “significa encontrar uma forma no tumulto da experiência humana”⁴; representa, também, uma tentativa em elucidar, por exemplo, o mistério de nosso surgimento na terra. Trata-se, portanto, de um processo de conhecimento no plano mítico da forma.

Assim, lemos no Gênesis (1:1-25)⁵ que

No princípio Deus criou os céus e a terra. A terra porém era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: ‘Haja luz’; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez a separação entre a luz e as trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas, Noite. Houve uma tarde, houve uma manhã: o primeiro dia.

E a cada dia foram criados o firmamento, as estrelas, a chuva, os oceanos, a relva, as árvores, os frutos, os pássaros, os peixes. E Deus viu que era bom. Abençoou-os, dizendo aos animais, bichos e pássaros que fossem fecundos. E eis que no sexto dia disse Deus:

Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam sobre a terra. Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. E Deus os abençoou e lhes disse: ‘Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todo animal que rasteja sobre a terra.

³ Ibid., p.93.

⁴ Ibid., ibidem.

⁵ Todas as citações bíblicas foram retiradas do livro de Jack MILES, *Deus: uma biografia* e da *Bíblia*, tradução ecumênica da *Bíblia* (TEB), editada pela Loyola e Paulinas.

No livro *Deus: uma biografia*⁶, Jack Miles sugere que, como imagem de Deus, a humanidade se transforma numa melhor imagem do *nós* que comanda a criação, e ao se reproduzir, os seres humanos multiplicam a imagem do criador em seu ato criativo. Ocorre, portanto, uma identificação entre o Criador e a criatura, esta dominando e sujeitando os animais à sua vontade, do mesmo modo como é ditada por Deus. Miles sustenta que Deus faz o mundo porque quer a humanidade e a deseja porque quer uma imagem. O escritor, possivelmente no instante da criação do mito, talvez desejasse, para si e para o povo a que pertencia, uma imagem protetora, legisladora e ordenadora: um Pai criador e onipotente (como todo pai o é aos olhos infantis) que lhe conferisse identidade, organização social e história.

Deus, neste momento inicial, está só, sem mulher, filhos, irmãos e amigos. Tem-se a impressão de que Ele, por sua vez, estava criando para si mesmo uma família, uma identidade e história – uma razão que justificasse a sua existência entre os humanos. E deles – os humanos – Deus não diz diretamente, como o diz de todas as suas outras criações, que aquilo que criou era bom⁷. Nessa circunstância, ele parece demasiadamente humano, talvez já antevendo aquilo que também caracteriza a sua criatura, ou seja, a nossa maldade e destrutividade radicais. Miles assinala que “o julgamento final, expresso pelo narrador, que misteriosamente lê a mente de Deus, diz respeito apenas à criação como um todo: ‘Viu Deus tudo quanto fizera, e eis que era muito bom’⁸.”

Lendo-se a *Bíblia* como uma obra de arte literária, ficcional, podemos pensar Deus como uma criação da criatura, ou seja, do narrador da história, que, por seu turno, se imagina como filho de Deus. No plano ideal da criação artística, somos, numa certa medida, aquilo que criamos. Assim, o personagem Deus é parte de mim mesmo; trata-se de um aspecto idealizado do meu mundo interior, do meu imaginário, que cria um personagem que me cria, organiza e me confere ordem e forma.

No segundo relato da criação, que se segue imediatamente ao anterior, Deus nos é apresentado como o Senhor Deus, e nele as criaturas, o homem e a mulher,

⁶ MILES, Jack. *Deus: uma biografia*, p. 41

⁷ Ibid., p. 42.

são vistos na dimensão humana do desejo e do conflito. Neste segundo momento, “o Senhor Deus modelou o homem com o pó apanhado do solo . Ele insuflou nas suas narinas o hálito da vida, e o homem se tornou um ser vivo (Gen., 2:7). Agora a humanidade não é mais situada ‘na terra’, concebida como um gigantesco paraíso natural no qual deve ser fecunda e multiplicar-se, mas sim em um jardim no Éden, na banda do Oriente, que Deus plantou e deu ao homem para que cuidasse. E o domínio que a humanidade deveria exercer como imagem de Deus é também restringido:

‘De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; pois desde o dia em que dela comeres, tua morte estará marcada’ (Gen., 2:17)⁹.

Em seguida o Senhor Deus disse:

‘Não é bom para o homem ficar sozinho. Quero fazer para ele uma ajuda que lhe seja adequada’. O Senhor Deus modelou do solo todo animal dos campos e todo pássaro do céu , que levou ao homem para ver como ele os designaria. Tudo aquilo que o homem designou tinha o nome de “ser vivo”; o homem designou pelo nome todo o gado, todo pássaro do céu e todo animal dos campos, mas para si mesmo o homem não encontrou a ajuda que lhe fosse adequada. O Senhor Deus fez cair num torpor o homem, que adormeceu; tomou uma das suas costelas e voltou a fechar a carne no lugar dela. O Senhor Deus transformou a costela que tirara do homem em uma mulher e levou-a a ele. O homem exclamou:

“Eis, desta vez, o osso dos meus ossos e a carne da minha carne!

Ela se chamará humana,

pois do humano foi tirada”.¹⁰

Por isso o homem deixa seu pai e sua mãe para ligar-se à sua mulher, e se tornar uma só carne. (Gen., 2: 18-24)¹¹.

A partir deste ponto, a história bíblica da criação do homem ganha amplitude e densidade psicológica. Agora temos uma diferenciação nítida entre o homem e a mulher, a atração recíproca de um pelo outro, a relação sexual entre

⁸ Ibid., p. 42.

⁹ Ibid., p. 43.

¹⁰ O homem (adâm) é tirado do solo (adamá), do qual depende a vida dele.

eles, a ilusão do retorno à unidade pela união da carne, bem como a presença de um Senhor Deus que legisla e proíbe o conhecimento. Aqui existe um paradoxo: se o homem deve dominar a terra, nomear os animais, porque não lhe é permitido conhecer o bem e o mal e alimentar-se do fruto do conhecimento? O próprio ato de nomear e o uso da linguagem supõem um processo de conhecimento.

Ocorre, então, a sedução da serpente que diz à mulher que a desobediência ao preceito de Deus não a levaria à morte:

‘É certo que não morrereis, [assim lhe diz a serpente], porque Deus sabe que no dia que dele [fruto do conhecimento] comerdes, vossos olhos se abrirão e sereis como deuses, possuindo o conhecimento do que seja bom ou mau’ (Gen., 3:2-4).

A mulher viu que a árvore era boa de comer, sedutora de se olhar, *preciosa para agir com clarividência*. Apanhou um fruto e dele comeu, deu-o também a seu homem que estava com ela, e ele comeu. Os olhos de ambos se abriram e souberam que estavam nus. Tendo costurado folhas de figueiras, fizeram tangas para si. (Gen., 3:6-7).

Nessas palavras percebe-se que o conhecimento é visto como uma ameaça ao poder onipotente e legislador de Deus. O Senhor Deus, na verdade, parece empenhado em criar uma imagem sua idealizada, habitante do paraíso e não-consciente de si mesmo, um ser pré-reflexivo em união perene com o Jardim do Éden. Nesse estado de mente não ocorre a consciência da separação, da alteridade, nem mesmo dos impulsos ambivalentes de amor e ódio, que norteiam a nossa vida na terra, bem como a relação com o nosso semelhante. A percepção da nudez pelo primeiro casal humano, conduz, possivelmente, à consciência de sua imensa fragilidade e desamparo. Precisamos de peles suplementares que nos protejam nos embates com as intempéries da vida, e o conhecimento é precioso para que se possa agir com clarividência a favor da sobrevivência naquele universo tão inóspito.

Talvez seja lícito pensar que a existência do bem e do mal pré-existisse ao homem reflexivo, dotado de linguagem conceitual, e fosse parte integrante da existência do Senhor Deus. Este, por sua vez, no texto ficcional, é criador e criatura, que toma corpo por meio de uma narrativa mitológica como o

¹¹ *A bíblia*. Tradução ecumênica brasileira (TEB). São Paulo: Paulinas; Edições Loyola, 1995.

responsável pela ordenação do caos ou da não-ordem. Criado à imagem e semelhança do Senhor Deus, podemos pensar o homem, conseqüentemente, como portador, em sua natureza, de um potencial para o bem e para o mal, para a ordem, a não-ordem e a desordem destrutiva.

Miles¹² escreve que, na antiga Mesopotâmia, a criação era muitas vezes apresentada como uma vitória da divindade criadora sobre o caos, sendo este representado por uma deidade rival, um assustador dragão aquático, um monstro das enchentes do Tigre e do Eufrates, por exemplo. Na sua opinião, “existe um eco dessa batalha mítica na punição dada pelo Senhor Deus à serpente, por haver tentado a mulher, mas pouco mais do que um eco, pois a edição monoteísta domou a serpente – a terceira personalidade absorvida na personalidade divina emergente –, que não é mais um deus rival, mas meramente uma criatura de Deus”.

O Senhor Deus, portanto, nesta altura do relato, é responsável pelo homem, pela mulher e pela serpente, que são criaturas suas, aspectos seus, de sua personalidade, do seu *eu* em conflito consigo mesmo. Miles assinala que ao repreender a serpente, o Senhor Deus “necessariamente repreende a si mesmo”. E acrescenta que aquilo que poderia ser dirigido para o exterior, projetado e alocado em uma divindade rival, como acontece com a serpente da Mesopotâmia, no texto bíblico é localizado em uma criatura do Senhor Deus, suscitando no Criador o arrependimento e conduzindo-o à fúria destrutiva.

Jack Miles considera que “a aparição do arrependimento divino, a primeira entre muitas, constitui o primeiro despontar da divindade como um personagem literário verdadeiro, diferente de uma força mítica [...]”. E acrescenta que “a vida interior do homem ocidental começa, de certa forma, com a divisão da vida interior da divindade, e a vida interior da divindade começa com o arrependimento do criador”, pela percepção de seu fracasso na criação de suas criaturas, portadoras do bem e do mal. Talvez seja lícito dizer que o Criador ganha *insight*, capacidade reflexiva, consciência de seus atos, como sucede, a cada passo, com as suas criaturas.

Em seguida ocorre a consciência da nudez, a vergonha, a descoberta pelo Senhor Deus da transgressão e a conseqüente condenação e punição – em uma

¹² Jack MILES, op. cit., p. 46

explosão de fúria – da serpente, da mulher e do homem (Gen., 3:14-19). Miles sugere que o desejo recíproco do primeiro casal reflete o próprio desejo do Criador, que os deseja tanto, a ponto de criá-los e somente, a posteriori, compreende o que estava realizando. Cobrindo a nudez do casal não estaria Ele encobrindo a sua própria vergonha?

O Senhor Deus está em conflito consigo mesmo e com as suas criaturas. Não há, diante da desobediência, nenhuma conflagração titânica, cósmica. O espaço mítico cede terreno ao plano fenomênico, no qual o homem não mais está em estado de graça e em união indissolúvel com uma natureza perenemente dadivosa. Para a sua sobrevivência, não mais está disponível o Jardim do Éden, mas sim o arado para trabalhar a terra com esforço e suor.

E o Senhor Deus disse à mulher: “Farei com que, na gravidez, tenhas grandes sofrimentos; é com dor que irás gerar filhos. Teu desejo te impelirá para o teu homem, e este te dominará”. (Gen., 3:16). Após fazer vestiduras de peles com as quais os vestiu, arremata: “Eis que o homem tornou-se como um de nós pelo conhecimento do que seja bom ou mal. Agora que ele não estenda a mão para colher também da árvore da vida, dela comer e viver para sempre!” (3: 21-22). Ao cobrir-lhes a nudez com vestiduras de peles, o Senhor Deus age como uma mãe cuidadosa; talvez esta seja a sua face maternal cuidadora. A capacidade de gerar, presenteada por Deus, terá, como contrapartida, as dores do parto e o trabalho árduo do homem para suprir-se. O conhecimento traz, como contrapeso, a consciência de nossa imensa fragilidade diante da vida, do mundo, do cosmo e dos mistérios do além ou dos tempos infinitos. O Senhor Deus, não obstante, precisa zelar, estar atento, porque é exatamente o sentimento doloroso da fragilidade que impulsiona, compulsivamente, o nosso desejo de conhecimento, de eternidade e onipotência divina.

“Se o homem falhou diante do Senhor Deus”, acrescenta Miles, “então fica implícito que tudo o que Deus fez para o bem do homem, produto de seus seis dias de trabalho, é também menos do que um sucesso total”¹³. Parece ter ocorrido, nessa circunstância, uma dupla queda, tanto do homem, quanto do Senhor Deus: este se humaniza em sua demonstração de fúria punitiva, consciente de sua imperfeição, e o homem se aproxima do Criador pelo conhecimento. Deus age como o original de uma criatura humana feita de paixão e dos sentimentos mais

cotidianos. Como um personagem em desenvolvimento, o Senhor Deus ainda não atingiu a dimensão da misericórdia e do equilíbrio emocional diante de nossas imperfeições e fraquezas. Um paradoxo, mas como Divindade, Ele, tanto quanto a sua criatura, necessitam de um longo exercício de desenvolvimento histórico e espiritual em direção à transcendência. Até o momento, Ele está muito próximo, “muito humano”, muito emocional, sem a quietude do espaço infinito para onde ascendeu e onde nos espera.

Jack Miles escreve que, nesta altura de seu desenvolvimento, o Senhor Deus, de modo semiconsciente, parece estar jogando um jogo duplo.

Ele não formula para os primeiros humanos a explicação, a determinação de que a humanidade não ‘se torne como um de nós’. Não, apesar de essa ser, evidentemente, a verdadeira questão, ele considera ansiosamente essa verdade como inadequada aos ouvidos deles. Deus – elevado, firme e sincero em seus atos criativos – quando se transforma no Senhor Deus torna-se íntimo, volúvel, com tendências para amargos arrependimentos e sombrios equívocos. O Senhor Deus é Deus. Não existe, dois protagonistas neste texto, apenas um. Mas esse protagonista tem duas personalidades notavelmente distintas¹⁴.

O monoteísmo reconhece um único Deus: “Ouvi, ó Israel, o Senhor é o nosso Deus, o Senhor é um. A Bíblia insiste na unidade de Deus mais do que em qualquer outra coisa. Deus é a integridade em pessoa, é a rocha das idades. Ele surgiu, na verdade, da fusão de numerosos deuses que uma nação nômade encontrou em sua peregrinação. O Gênesis parece tratar não só da criação do homem, mas também da história de um Deus que se empenha na busca de identidade, unidade, coesão, estabilidade dinâmica e harmonia.

O fato do Senhor Deus bíblico ser uma personagem literária constituída de várias entidades divinas extrabíblicas, leva-nos a supor que a caminhada do politeísmo para o monoteísmo envolveu um movimento psicológico de síntese dos vários aspectos de amor, de ódio, de criação e de destruição que eram atribuídos, anteriormente, a diferentes deidades. Talvez seja lícito supor que a unidade deriva do confronto das polaridades acima aludidas, guiado pela força do amor, que objetiva a criação da unidade na dualidade ou do múltiplo na unidade.

¹³ Ibid., p. 48.

Pensar em polaridades não significa um polo anulando o outro, pois no próprio cosmo existem sistemas caóticos subjacentes e imprevisíveis que, por sua vez, são estruturas profundas de ordem.

Jack Miles pergunta por que Deus criou o mundo e o homem. Como resposta, talvez possamos hipotetizar que os criou para revelar-se e poder existir. O homem foi criado à sua imagem e semelhança porque a existência de duas pessoas é o mínimo necessário para a existência de vida psíquica. Brentano afirmava, energicamente – lá pelo final do século XIX – que o psíquico não existe em si mesmo como um fenômeno separado que entra posteriormente nas relações; a relação é a condição de sua pura determinação essencial. Sem o outro não há revelação possível – revelar-se a quem, se não há ninguém? Nós humanos, filhos de Deus, somos o outro necessário para a sua existência. Nós o revelamos e o cultuamos na esperança de redenção da nossa maldade, para então ascendermos à posição (perdida) de estar-em-um na dualidade e Ele estar em nós, perene. Meister Eckhart disse que, embora haja distinção entre o Criador e a criatura, isto não altera o fato de que existe, também, uma vivência de unidade básica dentro de nós, no mais íntimo de nosso ser, onde somos um com Deus. Como fomos outrora um, imersos nos alicerces do útero materno. Nas palavras de Eckhart:

Para além do pensar, refletir, querer e amar do eu, [...] na mais profunda base do ser, encontra-se o mais elevado agente, ao mesmo tempo puro e livre como Deus o é, e, como ele, perfeita unidade. Na alma existe algo tão estreitamente próximo de Deus que já é uno com Ele, não precisando jamais unir-se a Ele¹⁵.

Umberto Eco disse que as coisas sobre as quais não se pode falar, narra-se. Sobre as quais nada compreendemos e que nos encham de perplexidade, medo e desamparo, criamos um mito para conferir-lhes sentido. Afonso Soares e Maria Ângela Vilhena¹⁶, seguindo com Croatto, conceituam o mito como

o relato de um acontecimento originário no qual os deuses agem e cuja finalidade é dar sentido a uma realidade significativa. O mito, na verdade, descobre essa

¹⁴ Ibid., p.52.

¹⁵ ECKHART, Meister. *O zen e as aves de rapina*, p.

¹⁶ SOARES e VILHENA. *O mal: como explicá-lo?*, p. 39-40.

realidade, a qual é objetivamente transcendente e inacessível à experiência lógica superficial. O mito interpreta tal realidade e, com isso, visa ordená-la e estruturá-la. [...] Em seus mitos, rituais, orações, relatos históricos e textos sapienciais, o *homo religiosus* nos interpela sobre nossa origem e destino, nosso lugar no cosmo, o sentido da vida e suas vicissitudes, o mundo e as coisas.

Podemos ainda pensar que ao narrar e expressar a instauração do sentido de uma realidade concreta, ao apresentar a sua origem, o mito atrai outro mito sobre a sua destruição, ou seja, a cosmogonia (princípio/origem do universo) traz consigo ou sugere, dialeticamente, uma escatologia (fim/finalidade do cosmo). No Gênesis, o mal é posterior à cosmogonia e à antropogonia. O seu aparecimento ocorre como consequência de uma desobediência e da liberdade de escolha pelo conhecimento. Este, gradativamente, amplia a capacidade humana de *insight*, de reflexão e, conseqüentemente, de auto-conhecimento. O relato mítico, nessa perspectiva, é um modo simbólico de conferir forma à experiência, às nossas inquietações, medos e desvalias. Trata-se de uma tomada de consciência, processo no qual conferimos sentido a uma vivência.

1.2

Criatividade

Deslocando-nos do modo mítico para o plano estético de conferir ordem e significação à experiência, podemos dizer que criar é basicamente formar, dar uma forma a algo novo, estabelecer novas relações que serão apreendidas numa perspectiva até então insuspeitada. O processo criador implica conhecimento, reorganização cognitiva, cuja ampliação remete o processo a um patamar mais elevado de complexidade. Criar refere-se a dar forma simbólica (configurações artísticas ou não artísticas, científicas, técnicas, comportamentais) a sistemas caóticos – emocionais, psicológicos, existenciais, perceptivos – que mantêm uma ordem escondida em seu âmago; o foco da criatividade reside na ordem (forma simbólica) que surge de um sistema caótico.

Katherine Hayles¹⁷ argumenta que a auto-organização é um conceito chave nesse campo de inquirição; o mundo é visto como renovando-se e não como um universo em dissipação como era descrito pela termodinâmica do século XIX. Nessa perspectiva, a desordem (ou não-ordem) não interfere nos processos auto-organizadores. “Ao contrário; a desordem estimula a auto-organização e, numa certa medida, permite a sua ocorrência. Caos é o outro necessário, a turbulência opaca que desafia e complementa a transparência da ordem”. Na teoria do caos, caos pode tanto levar à ordem, como acontece com os sistemas que se auto-organizam, ou, à maneira yin/yang ter uma estrutura profunda de ordem codificada no seu âmago.

Hayles¹⁸ acrescenta que “em ambos os casos a relação do caos, com a ordem é mais complexa do que a visão dualista ocidental tradicional permitia ver”.

Para Fayga Ostrower¹⁹, “no cerne da criação está a nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenação, isto é, através de formas”; tudo o que fazemos, imaginamos, compreendemos, o fazemos ordenando, e essa ordenação objetiva um conteúdo expressivo.

A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada. Por isso o criar, o formar, é sempre um ordenar e comunicar [...]; na medida em que entendemos o sentido das ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de ordem. Ao perceber uma ordem (forma) projetamos de imediato algum sentido ao evento. Uma rosa que se cheire, uma lama que se pise, uma porta que bata. Mas somente quando na forma se estruturam aspectos de espaço e tempo, mais do que assinalou o evento, poderá a mensagem adquirir as qualificações de forma simbólica.

Para Ostrower²⁰, *formas simbólicas* são configurações de uma matéria física ou psíquica (configurações artísticas ou não artísticas, científicas, técnicas, comportamentais) em que se encontram articulados aspectos espaciais e temporais.

¹⁷ HAYLES, N. K. Complex dynamics in literature and science. Em: *Chaos and Order*, 1991.

¹⁸ Ibid, p.3.

¹⁹ OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*, pp. 24 e 25.

²⁰ Ibi d., 5.

As figuras do espaço/tempo são percebidas como um desenvolvimento formal que contém seqüências rítmicas, proporções, distanciamentos, aproximações, indicações direcionais, tensões, velocidade, intervalos, pausas.

Tais figuras do espaço/tempo traduzem certos momentos dinâmicos de nosso ser, ritmos internos de vitalidade, de acréscimo ou declínio de forças, correspondendo ainda a certos estados de ânimo e de equilíbrio interior, entusiasmo, alegria, tristeza, melancolia, apatia, hostilidade, serenidade, agitação. O que devemos acentuar é que avaliamos a percepção de nós mesmos e de nossa experiência de vida em termos espaciais e temporais, ou seja, em termos de movimento interior. Não há outro modo de configurá-las em nós e trazê-las ao nosso consciente. Por isso as categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização. O conteúdo expressivo da forma simbólica concretiza-se pela maneira como se relacionam o desenvolvimento formal e as qualidades vivenciais.

1.3

Criatividade e magia

A natureza intrínseca de nossa percepção permite-nos organizar ativamente os estímulos que nos chegam, dando-lhes representação expressiva por meio de formas estéticas logicamente ordenadas. Os processos de percepção estão interligados necessariamente aos processos de criação. O ser humano é, por natureza, um ser criativo. No ato de perceber ele interpreta e neste interpretar já está presente o ato de criar.

No texto *A construção do olhar*, Fayga Ostrower²¹ nos oferece a oportunidade de relacionarmos criatividade e magia. Ao invés de conceitos ela começa com ilustrações a fim de poder demonstrar certos princípios básicos da linguagem virtual. Fala-nos então dos desenhos que foram encontrados no teto e nas paredes de cavernas pré-históricas, que se supõe terem entre 20 a 25 mil anos.

Embora datem de épocas primevas e tenham sido produzidas por tribos primitivas, devemos ter em mente que não se trata de *obras infantis*. Não há, nessas imagens nada de infantil e nem de primitivo, no sentido de primário ou

²¹ OSTROWER, F. *A Construção do olhar*. Em: *O olhar*. Org. Adauto Novaes, p. 167.

precariamente executado. Ao contrário, são produções da mais alta categoria artística.

Os desenhos são incisões feitas na rocha com um único instrumento que o homem dispunha na época: uma pedra. Então, como acentua Fayga, era pedra contra pedra. A descrição de Ostrower²² é primorosa:

Acompanhando a conformação natural da própria rocha, ou seja, aproveitando certas cavidades ou saliências que pudessem sugerir as formas do animal, o artista gravava os sulcos das linhas de contorno, colorindo as áreas com pigmentos naturais: terra, que são os tons de ocre, óxido de ferro para o vermelho, carvão para o preto. Tais pigmentos eram misturados a gorduras animais e esfregados na superfície áspera das rochas.

Outro fato significativo: as cavernas pré-históricas são labirintos naturais de galerias subterrâneas que às vezes se estendem por quilômetros debaixo da terra. As galerias onde se encontraram as imagens são as mais afastadas da entrada (portanto, não eram usadas para moradia); nelas não penetrava um raio de luz solar.

O artista executava o trabalho numa escuridão quase completa, usando tochas feitas de musgo misturado com gordura animal. A área iluminada é pequena, de 15 a 20 centímetros provavelmente. Apesar disso, as imagens criadas têm uma dimensão monumental, variando de 1 a 4 metros de largura. O trabalho deveria ser exaustivo, lento e exigir uma exuberante força e habilidade; o artista deveria gastar meses a fio para executá-lo. Ostrower sugere que talvez o artista fosse alguém dotado de reconhecida habilidade – e de poderes especiais – e por isso fosse liberado pelo grupo das atividades de caça e de outras ações coletivas, para se dedicar integralmente à tarefa artística.

Embora pudessem enxergar um trecho mínimo de cada vez, e nunca o conjunto todo da imagem, os artistas jamais perderam a coerência das formas e o senso de proporção, o que é algo extraordinário. Somos levados a pensar que o sentido (ou o sentimento) de forma e de proporção já tivessem se desenvolvido e constituíssem parte integrante do aparelho perceptivo. Talvez esses artistas fossem pessoas dotadas de uma sensibilidade perceptiva peculiar que os impelia a ordenar a experiência existencial, emocional e psicológica, de si mesmos e do grupo em que viviam, por meio da criação de formas expressivas.

Fayga chama a atenção para a dignidade e majestade dos animais representados. O animal parece carregar uma série de qualidades que o homem talvez admirasse e com as quais desejasse se identificar: a força dos bisontes, a ligeireza dos cavalos, etc. Os animais aparentemente continham um duplo significado para o homem neolítico: ao mesmo tempo que era preciso matá-los para sobreviver, é provável que também representassem miticamente figuras ancestrais do homem. Os grupos se identificavam em termos de animais: a tribo dos leões, a tribo dos cavalos, etc. Em virtude dessa identificação as figuras humanas eram representadas, quando o eram, como figuras condensadas de homem e animal. Essa condensação conferia, magicamente, força à figura e, por extensão, ao feiticeiro. Podemos hipotetizar e dizer que o artista, por sua vez, como fazedor/criador de imagens, talvez ficasse imbuído da força mágica e onipotente do animal representado. Do mesmo modo os escritores da *Bíblia* provavelmente se sentissem impregnados do espírito de Deus durante a construção do livro. Deus seria o ideal a ser desenvolvido em mim, escritor – e no meu público leitor – e alcançado pelo desenvolvimento, amadurecimento, redenção e ascese.

Observe-se também que os animais são representados em seu momento de maior vitalidade e tensão, estejam vivos ou mesmo morrendo. A figuração abrange apenas os animais de caça, o que reforça segundo Fayga²³, a hipótese da magia ter sido a motivação original e sempre renovada para produzir os desenhos. Através das imagens os homens poderiam dominar e possuir o animal. Talvez aí resida a raiz mítica e psicológica da sensação de encantamento e de magia que sentimos diante de uma obra de arte realmente de peso, como o sentimento que nos acode ao contemplarmos uma figura de Michelangelo saindo(ou se libertando) da frieza mineral da pedra. A figura que está saindo do mármore está viva, sentimos o movimento do seu torso; como está viva a mão do artista gravada literalmente em cima da figura do animal tomando posse dele, dominando-o numa ação mágica. Desse modo o artista, e a comunidade identificada com ele, ganham poder mágico de vida e de morte sobre o animal.

É ainda provável que nas cavernas se realizassem rituais de caça diante das imagens, como uma espécie de preparo psicológico do grupo para enfrentar os

²² Ibid., p. 68.

²³ Op. cit., p. 169.

animais. Devia ser um empreendimento fantástico e requerer muita coragem para enfrentar os bisontes, touros, ursos com uma pedra apenas. Talvez o ritual mágico, a feitura dos desenhos e a identificação com os animais representassem o movimento organizacional e de coesão necessários para fazer frente ao medo avassalador, disruptivo, mortal do homem pré-histórico no confronto direto com uma realidade tão ameaçadora.

Andreas Lommel²⁴ escreve que a produção de trabalhos de arte tão sofisticados, realizados pelo homem *primitivo* com ferramentas precárias (pedra e osso), atesta não ser ele, na verdade um *primitivo* em termos intelectuais e artísticos; mostram que ele atingiu um patamar de desenvolvimento que jamais foi ultrapassado. Isto, segundo Lommel, mostra-nos que o desenvolvimento mental e artístico não ocorre paralelamente ao desenvolvimento da civilização material. O desenvolvimento humano não obedece a um progresso diacrônico, mas sim a um sistema aleatório complexo.

Seguindo essa mesma linha de investigação, Argan²⁵ sugere que as figuras prefiguram o encontro com o animal na floresta; o caçador imaginava garantir, magicamente através do ato de pintar, o sucesso da luta da qual dependia a sua existência. Os gestos do caçador deviam ser rápidos e precisos. A segurança que o desenhista demonstra ao fixar a imagem do animal na corrida correspondem, segundo Argan, à segurança e rapidez da percepção e da ação do caçador. Não se trata, por isso, de uma pintura de representação apenas, mas principalmente de ação, da realização de um desejo almejado.

Os caçadores de Lescaux ou Altamira não tinham noção clara da estrutura anatômica e da forma do bisão ou da rena, a percepção deles centrava-se na corrida do animal com o qual deviam bater-se. O movimento do animal correspondia ao seu próprio movimento, havia uma identificação mágica e existencial entre eles. Giulio Carlo Argan²⁶ assinala que

Com as poucas cores que dispõe (terra, carvão, sucos de ervas), o pintor-caçador fixa somente o que capta naquele instante: a massa lançada, a curva das costas arcadas no salto, a tensão nervosa dos jarretes, o deslocamento das massas musculares, o frêmito das ventas. Uma imagem instantânea não é necessariamente

²⁴ LOMMEL, Andreas. *Prehistoric and primitive man*, p. 15.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*, v. 1, p. 24 e ss.

uma imagem esquemática: às vezes a visão rápida capta e localiza pormenores que uma visão menos excitada não revelaria, e um gesto instantâneo basta para sugerir sinteticamente o conjunto. É essa tomada imediata, quase violenta, que constitui o fascínio das figurações paleolíticas.

O empenho do homem pré-histórico em se adaptar ao ambiente natural é perturbado pela sua necessidade de matar. Na opinião de Andrea Lommel²⁷ esse momento foi uma etapa importante na dissociação do homem com o seu ambiente. Embora mate animais para se alimentar, o abate começou a representar um peso crescente em sua mente. É provável que o maior empenho intelectual, nesse momento, fosse encontrar meios para aliviar o peso em sua consciência. O recurso encontrado foi inventar o conceito de alma imortal e de vida eterna. Dessa maneira os caçadores dessas eras ancestrais passaram a acreditar que matavam apenas o corpo dos animais, e que suas almas poderiam retornar caso seus ossos fossem cuidados de acordo com mágicas específicas.

Essa atitude levou o homem a reproduzir animais através da arte. Assim, ele esperava manter controle da substância essencial e do conteúdo espiritual do animal esculpido. Essa realização juntou-se à crença de que a criação da imagem dava, ao escultor, ao caçador e à comunidade, poder sobre a caça. A arte tinha, nessa etapa do desenvolvimento humano, uma função social e psicológica fundamental: reforçar o pensamento mágico e onipotente.

Como vimos parágrafos acima, o animal (além de servir como alimento) representava ancestrais do homem. Havia conseqüentemente, do ponto de vista psíquico, uma identidade entre eles, da mesma forma como o caçador se sentia em unidade com a natureza. Juntos constituíam uma entidade material/espiritual.

Podemos pensar, como hipótese, que a gradativa consciência de estar matando a si mesmo, no outro, gerou o peso e a perturbação emocional apontada pelo professor Lommel. Na perspectiva psicológica, é provável que o peso refira-se ao sentimento de culpa resultante do ataque mortífero desferido contra o semelhante (o bisonte, por exemplo). Esse momento parece indicar os primórdios de uma consciência mais nítida de separação entre o caçador e o mundo natural. Por seu turno, a criação do símbolo pode ser visto como um movimento

²⁶ Ibid., p. 25.

²⁷ Ibid., 17.

emocional/cognitivo/estético de reparação e de restauração do animal atacado. Através do ritual mágico e da reverência, o caçador aplaca a culpa e os possíveis medos de retaliação. Para reforçar essa hipótese, temos que ter em vista o fato de que da mesma forma com que o homem da idade da pedra se identificava com a força e o dinamismo do animal, também se identificava com o animal morto.

O homem pré-histórico compreendia o mundo analogicamente e, por meio de ações simbólicas e de rituais, empenhava-se em integrar-se ao espaço em que circulava.

*