

M Á R I O P E D R O S A

FORMA
E
PERSONALIDADE

Separata da Revista FORMA

1951

instituto de arte

FORMA E PERSONALIDADE

MÁRIO PEDROSA

ROGER FRY, o grande crítico inglês, numa comunicação à Sociedade Psicanalista, em Londres, abordando o problema das relações entre a psicanálise e a arte, sustentava que o fenômeno artístico escapava, sob muitos aspectos, e dos mais importantes, à interpretação analítica.

A concepção de FREUD da arte ser a satisfação de um desejo, sublimação da libido, não atende aos fenômenos mais intrínsecos da criação artística. Esta, para FRY, é um problema de prazer, de emoção derivada da contemplação das relações formais. E ele pergunta: qual é a fonte da qualidade afetiva de certos sistemas de desenho para os que são sensíveis à pura forma? Por que nos comovemos tão profundamente por certas seqüências de notas que não despertam sugestão de qualquer experiência na vida real? Por que nos comovemos profundamente diante de certas disposições de espaço na arquitetura que não se reportam, tanto quanto podemos dizer, a qualquer outra experiência?

Antes de tudo, observa-se a existência de um prazer, o reconhecimento de uma ordem, a inevitabilidade nas relações de determinado sistema. Quanto maiores e mais complexas as relações de que reconhecemos a inevitável interdependência e correspondência, tanto maior o prazer que tal reconhecimento nos desperta. A fonte dessa satisfação é o verdadeiro problema artístico a ser decifrado pela psicologia (1).

Chegado a esse ponto, FRY se permite, entretanto, algumas especulações sobre os substratos emocionais que poderiam estar por trás desse prazer. Há uma qualidade afetiva que vai além desse prazer. Esse *tonus* afetivo não se origina, certamente, de sugestões emocionais da vida imediata, real. "Não pro-

viria, em compensação, interroga FRY, de reminiscências mais vagas e mais profundas, mas imensamente generalizadas?" A arte teria assim acesso "ao substrato de tôdas as côres emotivas da vida", mas num plano muito mais profundo, muito mais abaixo das vivências reais, particularizadas ou especializadas, do quotidiano, ou talvez do puro individual. Ela tiraria seu dinamismo emocional das condições mesmas de nossa existência, no que esta tem de mais antigo e arraigado no espírito, isto é, desses traços residuais "deixados no espírito pelas diferentes, primárias vivências emotivas do sujeito, sem, no entanto, conexão ou apêlo às experiências reais, presentes, contemporâneas, de modo que o eco ou o reflexo da emoção não tenha a limitação ou a direção particularizada de qualquer experiência direta" (2).

Era a esse ponto de convergência que o grande crítico inglês convocava os psicólogos e analistas, na esperança de que, com o rigor e a segurança de seus métodos científicos, pudessem trazer alguma contribuição positiva para desvendar os segredos da emoção estética.

No domínio mesmo da psicologia da arte, uma coisa já é hoje indiscutida: decidem, na apreciação da obra de arte, as suas qualidades plásticas e formais. Só depois de pesadas essas qualidades, definidas e classificadas, cabe a vez aos psicólogos de entrar na investigação dos problemas levantados, entre outros, por ROGER FRY. Nem tudo o que os analistas, inclusive FREUD, têm escrito sobre arte, é pertinente ao autêntico fenômeno artístico (3).

Quando os psicanalistas, nas pegadas do Mestre, afirmam, por exemplo, ser a inspiração poética ou artística manifestação dos

1) ROGER FRY: *The Artist and Psycho-Analysis — The New Criticism*, 214.

2) A especulação de FRY tem aqui certa analogia com a hipótese de JUNG sobre as imagens e experiências arquetípicas do inconsciente coletivo.

"Com frequência me pergunto de onde podem provir esses arquétipos, essas imagens primordiais. Parece-me impossível explicar o seu desenvolvimento sem admitir que sejam precipitados de experiências humanas a renovar-se incessantemente. Uma dessas experiências, das mais comuns, e, ao mesmo tempo, das mais impressionantes, é o curso aparente e quotidiano do sol. Nada, entretanto, poderemos descobrir no inconsciente, enquanto se tratar para nós de fenômenos físicos conhecidos. Em compensação encontramos o mito heróico solar em tôdas as suas infinitas variações. Esse mito corporifica o arquétipo solar e não o fenômeno físico. O arquétipo é uma espécie de propensão a repetir sempre as mesmas imagens míticas ou imagens análogas. Nessa conformidade, parece, pois, que o que se imprime no inconsciente é exclusivamente a representação subjetiva da fantasia criada pelo fenômeno físico. Poder-se-ia admitir que os arquétipos fossem as marcas tantas vezes repetidas das reações subjetivas... Os arquétipos, ao que parece, não somente são marcas de experiências típicas, constantemente repetidas, mas ainda se conduzem, ao mesmo tempo, como forças ou tendências à repetição das mesmas experiências" (C. G. JUNG, *Ueber die Psychologie des Unbewussten*, Raschen Verlag Zurich und Leipzig, p. 126.)

desejos recalcados, e que esta participa do mesmo processo causador dos sintomas neuróticos, sonhos, alucinações e fenômenos semelhantes, independentemente do valor ou desvalor científico de tais teorias, nada, absolutamente nada se disse quanto ao valor plástico da obra analisada, quanto à ordem e qualidades artísticas da mesma. Só com aquelas afirmativas não se distinguiu, não se isolou, não se definiu a mesma obra ou objeto como arte, e muito menos se explicou a sua razão de ser, ou se indicou a natureza ou a fonte das emoções que desperta sobre os que a contemplam (4). Os símbolos, porventura presentes, ou descobertos nela pelos analistas, também nada dizem quanto aos verdadeiros, aos autênticos impulsos estéticos que moveram o seu criador e são os únicos que preocupam realmente os artistas, os críticos, os apreciadores desinteressados. Essas análises são, sem dúvida, do maior valor e interesse, mas do ponto de vista exclusivamente clínico. Ao fazê-las, o psiquiatra não está abordando o problema da criação nem palmilhando o campo da estética. Não está dando qualquer julgamento qualitativo sobre a obra. Ele está simplesmente no exercício admirável de sua clínica.

É, por isso, de toda conveniência sejam consciente e rigorosamente separadas do puro fenômeno artístico e estético, pois interessam sobretudo ao médico, ao especialista e aos neuróticos, autores da ou das obras, objeto de investigação. FRY, a propósito, e referindo-se às análises do Dr. PFISTER (5), da maior importância, "tão úteis quanto as análises dos sonhos dos pacientes daquele psiquiatra", acrescenta: "mas, precisamente na proporção em que são valiosas como indicações da vida onírica do paciente, são sem qualquer valor como indicações da natureza real da arte" (6).

Nada mais contrário à essência das faculdades estéticas do que os sonhos. Estes não participam como componentes intrínsecos da obra de arte. Antes de FREUD ter revelado o significado psicológico do sonho, uma das suas descobertas mais geniais, já o próprio MALLARMÉ, o grande sacerdote da escola simbolista francesa, sustentava a impropriedade do sonho na realização artística. No seu poema em memória de THÉOPHILE GAUTIER, o Puro Poeta, ele bane o sonho do jardim da poesia. Sonhar é incompatível com a missão do poeta:

*C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,
Où le poète pur a pour geste humble et large
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge.*

(*Toast Funèbre, à THÉOPHILE GAUTIER.*)

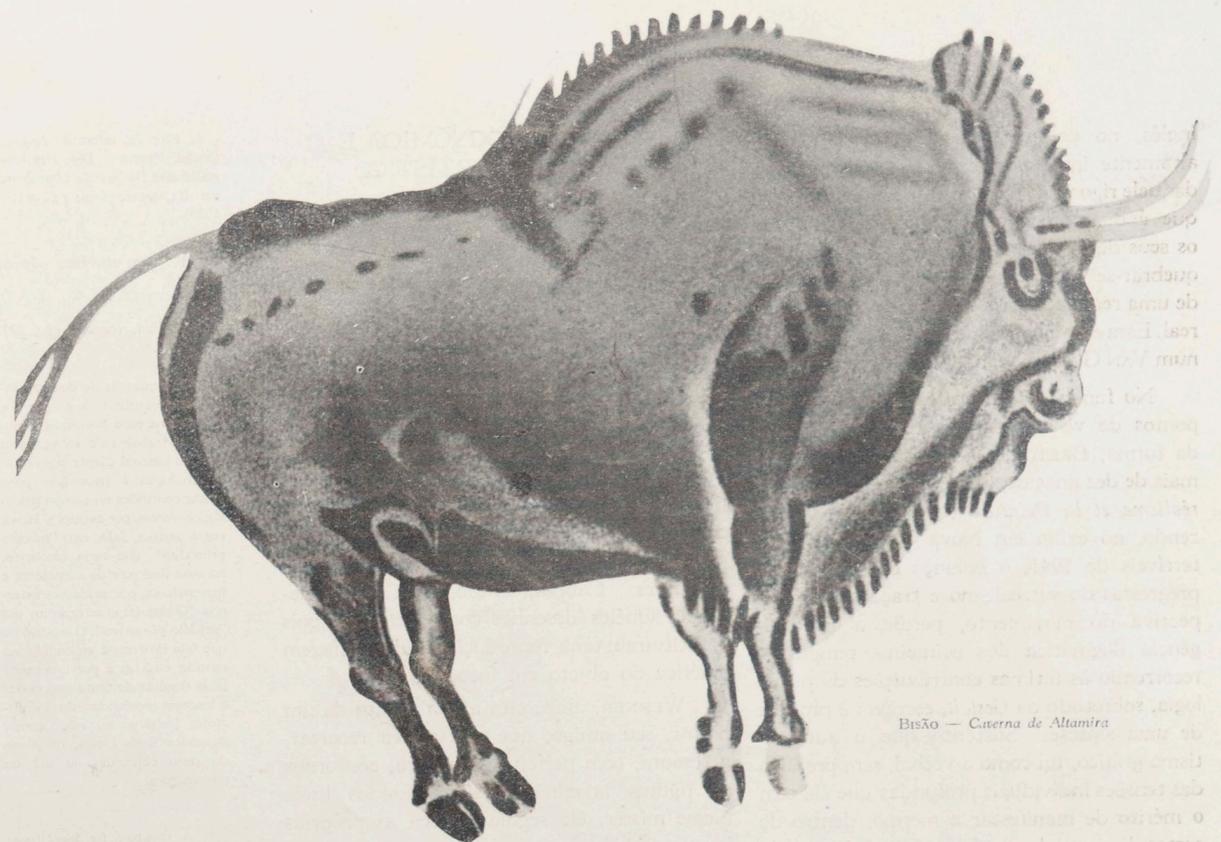
Firmado nessa autoridade surpreendente, ROGER FRY distingue duas espécies de gente que se opõem ao simbolismo: o homem de ciência e o artista. É que ambos visam a erguer construções que se completem em si mesmas, sejam autoconsistentes, e não estejam em lugar de outra coisa. Essas características valem, segundo pensamos, especialmente para a arte, pois os resultados e criações científicas são sempre encadeados uns aos outros. E a matemática não é, no fundo, uma linguagem simbólica?

A obra de arte, porém, é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Muito pouca gente ainda é, entretanto, capaz de só perceber o significado das puras relações formais. Como observa FRY, a grande maioria procura um significado que não está na obra em si, mas é extrínseco à mesma, tirado principalmente aos valores da vida real. Vive essa maioria sempre tentando "traduzir" a obra de arte em termos de idéias familiares. A conclusão de FRY é incisiva: "um artista é puro na medida em que sua arte se opõe a todo simbolismo". A forma de uma obra de arte tem um sentido próprio e a contemplação da forma em si e por si provoca em certas pessoas uma emoção especial que não depende da associação da forma com qualquer outra coisa, seja de que espécie for (7).

Embora FRY só considere inerente à obra de arte uma coisa, isto é, as relações formais, não afasta ele, porém, como insignificante ou inexistente, outro problema psicológico bem mais profundo do que a cata, tão do agrado de certos amadores de psicanálise, das interpretações simbólicas e dos nexos narrativos inconscientes: as origens do impulso criador específico e da emoção derivada da contemplação da obra. Ao contrário, levanta ele, a propósito, certas hipóteses audaciosas, inclusive, como vimos, a do inconsciente coletivo de JUNG, embora sem o mencionar expressamente, e as entrega ao estudo dos psicólogos.

3) Em carta de 26-12-1932 a ANDRÉ BRETON, então diretor da revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, o próprio FREUD, depois de confessar não formar um conceito claro do que era e do que pretendia o surrealismo, explicava essa incapacidade pelo seu completo alheamento à arte, assim terminando a carta: "peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art" (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.º 5, maio de 1933)

4) Com a sua grande autoridade de psiquiatra e analista eminente e de esteta e crítico de arte profundo, PRINZHORN definiu com precisão as relações entre o problema psíquico individual e a obra nas suas qualidades formais intrínsecas. "Do lado da psicanálise", diz ele "repetidas têm sido as tentativas de recorrer às obras em imagens dos analisados como auxiliar da análise, quer dizer de procurar nelas a interpretação simbólica. Tornou-se mesmo um pouco moda levar os pacientes a resolver seus conflitos simbolicamente por meio das imagens, independentemente de verificar se essas já têm ou não relação com formas." Ele se refere em particular às tentativas de PFISTER, comentadas por ROGER FRY. Reconhece ele, porém, "que os documentos até então apresentados nesse sentido são, do ponto de vista da forma, sem interesse. Somos de opinião — prossegue — que dificilmente se pode abordar o problema da forma dessa maneira e sentimo-nos obrigados a acentuar, mediante algumas observações fundamentais, o que nos separa da maneira de ver puramente de conteúdo, analítica e interpretativa de símbolos. As imagens, objetos formados pela mão do homem, pairam numa esfera de valores própria que só pode ser apreendida de modo direto e subjetivamente e, em verdade, naquela atitude única, diferente de todos os demais comportamentos psíquicos, que se chama a estética. Tudo se reduz a saber se essa atitude estética, inteiramente livre de qualquer finalidade, se justifica." Pode-se, naturalmente, abordar qualquer obra ou objeto sob múltiplos aspectos. Mas, acentua PRINZHORN, só vivenciamos a sua natureza intrínseca, quando o encaramos exclusivamente como forma, sem fins externos. Por isso é que os motivos vitais do criador não são os do homem privado. Mais ainda: as preocupações com esses motivos psíquicos estimulam ainda mais a inclinação popular ela bisbilhotice, estranha à arte



Bisão — *Caverna de Altamira*

"...pois constituíram uma reprodução real da imagem eidética do objeto em foco."

MODÉLO INTERIOR VERSUS MODÉLO EXTERIOR

Mas um problema, com efeito, põe-se de pronto. Se os sonhos e os símbolos nada dizem sobre o valor autêntico da obra, como separá-los na apreciação desta quando, por exemplo, é a de um neurótico ou de um alienado, geralmente muito rica desses elementos? Em que medida tais influências e motivos incidentes, sonhos, alucinações, simbolismos, participam da natureza artística da pintura de um alienado, por exemplo? Quando num sujeito, adulto ou criança, culto ou inculto, selvagem ou civilizado, psicótico ou são, o mundo representativo se limita ao modelo interior — e uma grande corrente de arte moderna não conhece outro — o assunto da obra são formas e imagens interiores.

Baseando-se nesses fenômenos é que ANDRÉ BRETON, sistematizando a teoria surrealista na pintura, proclamou os direitos do subjetivismo inconsciente, condenando irremessivelmente, e para sempre, como

decorrência da própria evolução artística, o modelo externo para só admitir, de então por diante, o modelo interior (8). FRY, no entanto, formalista extremo, concebe que artistas de temperamento realista podem só produzir obras de pura imaginação. O poeta francês, porém, subjetivista sistemático, faz do modelo interior o supremo princípio: "A obra plástica, para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais, a respeito da qual hoje todos os espíritos concordam, há de referir-se, então, a um modelo puramente interior, ou não existirá."

"Esse modelo é um verdadeiro isolante graças ao qual, pela primeira vez, o espírito começa a entreter-se de sua vida própria, em que o alcançável e o desejável não mais se excluem, as noções do permitido e do proibido tomaram uma consistência elástica e os nossos olhos passaram a refletir o que, não sendo, é entretanto tão intenso quanto o que é" (9). Trata-se, acrescenta BRETON, para os pintores, de impedir, no modo de expressão que é o deles, "a sobrevivência do signo à coisa significada". Para o crítico

Mas de qualquer modo a pesquisa se dirige à esfera da vida íntima, que se reflete na obra. Se se tratar a obra seriamente como forma, então o acento será posto no que é mais geral, mais impensoal, mais essencial. E mesmo tudo isso é secundário, é tomado dos dados sensoriais diretos existentes na obra, nessa descrição apriorística (*rationale*) desse aspecto particular. Quem não consegue sentir pela simples contemplação uma estátua, sem entregar-se por dedução forçada, externa, a pretensões explicativas, pode ser bom psicólogo, mas passará ao lado da natureza da forma. Nós reconhecemos também em seu valor todo esclarecimento psicológico, embora estejamos convencidos de que nos desvia da obra para um saber de coisas íntimas. A conclusão de PRINZHORN: "Em plena consciência de estarmos aqui contrariando uma corrente característica de nossa época, à qual cada um de nós é obrigado a pagar tributo, pomos ênfase nos componentes supra-individuais da forma, e a esse ponto de vista subordinamos todos os outros." (FRANZ PRINZHORN, *Bilderei der Geisteskranken*, página 333)

inglês, no entanto, mesmo as obras mais altamente imaginativas não escapam às leis daquele rigorismo formal, àquele senso plástico que é o modo pelo qual a realidade cobra os seus direitos e se manifesta. É indiferente quebrar-se a cabeça para saber se se trata de uma realidade formal ou de um formalismo real. Essa exigência formal está presente mesmo num VAN GOGH, alucinado e visionário (10).

No fundo, não há querela entre os dois pontos de vista. FRY sustenta o primado da forma; BRETON, o da inspiração. Aliás mais de dez anos depois de ter escrito *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), BRETON, fazendo, no exílio em Nova York, nos anos terríveis de 1941, o balanço das atividades pregressas do surrealismo e traçando a perspectiva do movimento, perdia a intransigência dogmática dos primeiros tempos e, recorrendo às últimas contribuições da psicologia, sobretudo da *Gestalt*, escrevia à procura de uma síntese: "Sustento que o automatismo gráfico, tal como o verbal, sem prejuízo das tensões individuais profundas que ele tem o mérito de manifestar e mesmo, dentro de certos limites, de resolver, é o único modo de expressão que satisfaz plenamente a vista ou o ouvido, realizando a unidade rítmica (tão apreciável no desenho e no texto automático quanto na melodia ou no ninho), única estrutura que responde à não-distinção, cada vez mais aceita, das qualidades sensíveis e das qualidades formais, como a não-distinção, cada vez mais aceita, das funções sensíveis e das funções intelectuais (e é por isso que o automatismo é a única coisa que satisfaz igualmente ao espírito) (11).

A querela do realismo e não-realismo é assim superada, pois ninguém escapa à realidade, muito menos a alma sonora e sensível do artista, nem a realidade tem outro meio de se manifestar senão através da forma. Quanto às intermináveis discussões e admoestações sobre a necessidade do artista ser de seu tempo, refletir as lutas do povo, etc., são banalidades que se travam fora do domínio artístico, do mesmo modo que o chamado realismo social, novo lugar-comum para o naturalismo acadêmico da mais baixa espécie. Nada disso é sequer digno de consideração; o conceito de realidade tem hoje outra profundidade, desde a revolução na psicologia trazida pela obra de FREUD e os teóricos da estrutura (12).

O MUNDO FISIOGNÔMICO E O FENÔMENO ARTÍSTICO

Partindo-se de outro plano — o da psicologia das imagens eidéticas — o problema do modelo interior, a que tanto se apegava BRETON, algo metaforicamente, é abordado de modo mais concreto. Para HEINZ WERNER, freqüentemente, as figuras imaginárias na realidade são uma reprodução de imagens eidéticas (13) e interiores. Nesse sentido, chega aquele psicólogo a aventar a hipótese de que a denominada arte naturalista dos caçadores pré-históricos derive de imagens eidéticas, destacadamente transpostas nas paredes da caverna que servem de fundo à obra daqueles artistas caçadores. Caberia, então, com efeito, designar aqueles desenhos como *naturais*, pois constituíram uma reprodução *real* da imagem eidética do objeto em foco (14).

WERNER, aliás, cita ainda o caso de um pintor, seu amigo, que costumava recortar, a tesoura, com perfeita segurança, contornos de figuras imaginárias sobre fundos lisos. Nesse mister, ele seguia à risca as próprias imagens eidéticas que faziam assim o papel de modelo (15).

Um jovem artista moderno alemão dos mais dotados, HANS THIEMANN, que conhecemos em Berlim em 1948, ultrapassou esse processo de recorte direto: seu desenho se origina de uma só linha, sem interrupção, que depois de atravessar todos os meandros necessários completa a imagem, arrematando, como num ponto final, a composição. Também ele não pode hesitar, nem parar, nem corrigir-se. É um processo que vem de dentro, mas com a segurança de quem segue um modelo.

Processo com algo análogo é narrado pelo Dr. MANN, e transcrito ainda por WERNER, a propósito do modo de trabalhar de um artista bosquímano. Este começa lançando no papel ou numa lousa certo número de pontos isolados sem qualquer ligação entre si e sem indício do mais leve contorno. Ao observador tais pontos parecem tão arbitrários como as estrelas no céu. Depois de um número suficiente de pontos, o desenhista começa a traçar uma linha atrevida e livre, unindo as diversas partes do campo gráfico (16). Surge, assim, paulatinamente, a formação do contorno de um animal, cavalo, búfalo, antílope, servindo cada ponto, por assim

5) FRY se refere à obra de OSKAR PFISTER: *Der Psychologische und Biologische Untergrund des Expressionismus* (Zurich, 1920).

6) R. FRY, ob. cit., páginas 209-210.

7) R. FRY, ob. cit., pág. 200.

8) A expressão de BRETON refere-se aqui sobretudo ao domínio da pintura, para distinguir o pintor que trabalha de cabeça, sem modelo natural diante dos olhos. A distinção é necessária para evitar confusões no campo psicológico. Assim, por exemplo, JUNG, entre outros, fala em "modelo primitivo" que seria recoberto, na zona limítrofe do consciente e inconsciente, por acidentes externos. O arquétipo seria assim um "modelo primitivo". O modelo de que fala BRETON é entendido no sentido estético e por isso tanto pode resultar de fantasias, visões e imagens profundas do inconsciente (coletivo ou não), como, de caráter mais fresco, do plano do puro eidetismo ou até da pós-imagem.

9) A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, págs. 24-25.

10) JEANNE HERSCH justifica magistralmente, no plano filosófico, a posição formalista rigorosa de FRY, definindo o fator do inconsciente na estruturação da obra de arte: "A verdade é que o conteúdo do inconsciente, não tendo sofrido ainda qualquer contágio, mesmo aquele, virtual e vago, que atualiza a realidade indiferente, encontra-se no momento em que é apresentado em estado de virgindade, e por conseguinte de disponibilidade maior para a forma estética que dele se apodera. A verdade é também que a própria forma, no momento em que se cria, vem não se sabe de onde. Não se sabe encontrar-lhe a origem, e então é preciso admitir que ela vem do inconsciente, isto é, da noite, como toda idéia nova. Mas não é isto o que confere à forma a sua eficácia criadora. E se ela se utiliza das profundezas do inconsciente, a única superioridade que esse elemento obscuro pode ter sobre qualquer outro provém de que, estando o mais perto possível de um elemento puro, ele constitui, quando do processo de encarnação, uma polaridade tanto mais tensa com a forma que se cria. Mas isto só é exato se se elabora verdadeiramente esta realidade distinta, manifestada, isolada e total, que é uma forma. Fazer algo de obscuro com o desconhecido é fugir à encarnação e ficar no elemento dado. A arte

dizer, de referência. E tudo isso é feito com um traço preciso, ligeiro e definitivo, que exclui qualquer emenda ou retoque. Segundo o mesmo Dr. MANN, esse seria o processo empregado, em suas pinturas, por todos os artistas da tribo (17).

Os educadores ultramodernos da Inglaterra e dos Estados Unidos não empregam hoje métodos muito diferentes para despertar o gosto e a capacidade artística de crianças e adultos. "A garatuja básica graças à qual o senso artístico da criança pode ser estimulado nada tem que ver com a visão e a recordação conscientes; é uma coisa puramente física e emocional. . . Qualquer criança, mesmo que ainda não tenha ido à escola, pode desenhar, ou, se preferem chamá-lo assim, rabiscar. Entretanto, é este mesmo rabisco desprezado que é tão importante." E ao fazer tal coisa, a criança se está exprimindo a si mesma. O Dr. JOINSTONE, apoiado na sua própria experiência pedagógica no campo artístico, assim completa, por seu lado, essa observação: "qualquer adulto também pode fazê-lo. . . e é desses rabiscos que vem a arte verdadeiramente criadora" (18).

É fato registrado em todos os meridianos, por exploradores, antropólogos, psicólogos, sociólogos, a extraordinária capacidade mnemônica dos primitivos e selvagens, tanto no domínio visual como auditivo. Por outro lado, sob a influência de impulsos emocionais, o selvagem ou homem primitivo não parece perceber a totalidade dos signos objetivos de uma coisa ou objeto; bastam-lhe alguns fragmentos, entretidos ou salientes, do exterior para que elabore uma totalidade ilusória. É assim que WERNER explica a significação naturalista dos ornamentos e "a compreensão mítica da natureza".

As investigações psicológicas modernas estão revelando, por toda a parte, com uma constância de lei, o contraste entre a vivacidade e frescura sensoriais do mundo das representações mentais do homem primitivo, do selvagem, e a pobreza cinzenta e neutra do nosso. As imagens subjetivas naquele abundam em visões eidéticas, de tal sorte que se aproximam das imagens intuitivas típicas do mundo perceptivo infantil. Reina na mente do selvagem uma quase perfeita intimidade entre representações e intuições fenomênicas. Suas imagens subjetivas são por



HANS THIEMANN — A Oueda da Amazona

"... seu desenho se origina de uma só linha, sem interrupção...
... é um processo que vem de dentro com a virulência de uma erupção fatal".

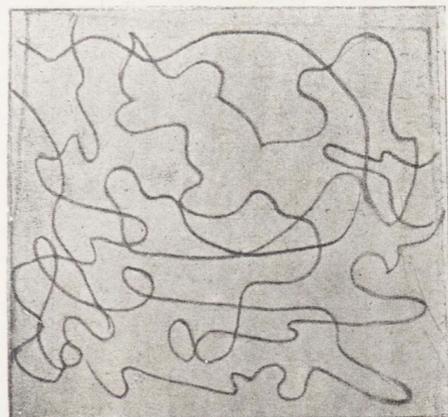
isso mesmo mais complexas. "O mundo perceptivo da criança e do selvagem se acha muito mais determinado pelo sentimento (é um mundo fisiognômico ou expressivo) que o mundo técnico, frio, neutro, dos adultos civilizados" (19).

Os objetos, nos selvagens e crianças, nos artistas freqüentemente e nos alienados em geral, são impregnados do "ego" do observador, ao passo que no adulto culto ou civilizado normal são cada vez mais desligados. É essa impregnação fenomenista que empresta caráter fisiognômico ao objeto; este nos chega através de um sentimento global inicial, pela preponderância do que nele é valor expressivo. Mas esse caráter fisiognômico não se limita às percepções do homem ingênuo e primitivo, pois se encontra mesmo nas suas representações mentais. Sendo as imagens eidéticas fenômenos de natureza intermediária entre representações e percepções, WERNER conclui serem esses estados intermédios eidéticos também fisiognômicos.

manifesta o que é obscuro sob uma forma clara. É que ela tem de adquirir corpo, estrutura, contorno. A realidade material, que acarreta o compromisso com as necessidades não estéticas de exclusivismo espacial, de gravidade, de todas as causalidades físicas, psicológicas e sociais, é a prova existencial da arte. Essa realidade é ao mesmo tempo obstáculo à sua existência e à sua condição" (*L'Être et la Forme*, pág. 208). A arte no inspirado ou no esquizofrênico surge da polarização de seu inconsciente, da matéria de seu inconsciente com o esforço construtor do espírito camblesante. Daí o drama interior, a força de tensão de sua forma.

11) A. BRETON, *Gênese et Perspective Artistique du Surréalisme*, pág. 93. Ver também, ainda nesse mesmo ensaio, a passagem em que o autor, afirmando não ter sido o cubismo apenas uma geometria eidética, faz-nos impulsos líricos que o atravessaram, nos seus valores poéticos, pois "selon une conception psychologique moderne, la forme primitive d'un tout quelconque est un sentiment."

Os fenômenos fisiognômicos são assim intimamente relacionados com as formações eidéticas. O selvagem, quando imagina, ou pensa, na verdade está vendo; vendo uma imagem, vivendo um sentimento global. No fundo, pensa, mas por imagens. Um adulto eidético, exemplifica WERNER, vê deslizarem por um monte figuras que comunicam à



(e é desses rabiscos que vem a arte verdadeiramente criadora)

paisagem uma expressão típica. Essas formas imaginárias tendem a desaparecer, à medida que a visão se precisa e se isola.

Os poetas, os visionários estão cheios dessas imagens. Os *Lusíadas* são todo um poema eidético; suas paisagens e cenas são contaminadas desse poder fisiognômico. CAMÕES via literalmente deslizarem figuras por montes, como no exemplo do psicólogo. Tais figuras davam expressão fisiognômica à paisagem, exatamente como indica WERNER. Veja-se, por exemplo, o episódio do Adamastor. O caráter fisiognômico da paisagem é bem expresso pela famosa invocação de Vasco à Potestade sublimada:

*Que ameaço divino ou que segrêdo
Êste clima e êste mar nos apresenta!
E não acabava ainda:
... quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esqualida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a côr terrena e pólida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.*

Todo o episódio é impregnado desse caráter expressivo fisiognômico que têm as coisas, paisagens, mares, montanhas desconhecidas. Eis a compreensão mítica da natureza, de que fala o psicólogo de Hamburgo. O monte fala, de tão feio e expressivo que é; sua voz, "arrepia as carnes e o cabelo". O diálogo do grande capitão com "o monstro horrendo", "a bôca e os olhos negros retorcendo", termina com a revelação, por êste, de sua identidade:

*Eu sou aquêlo oculo e grande cabo
A quem chamais vós outros Tormentário.*

Tôda a epopéia camoniana está cheia dessa qualidade fisiognômica que os olhos do poeta apreendem em tudo que vêem, no correr da circunavegação "por mares nunca dantes navegados" (20).

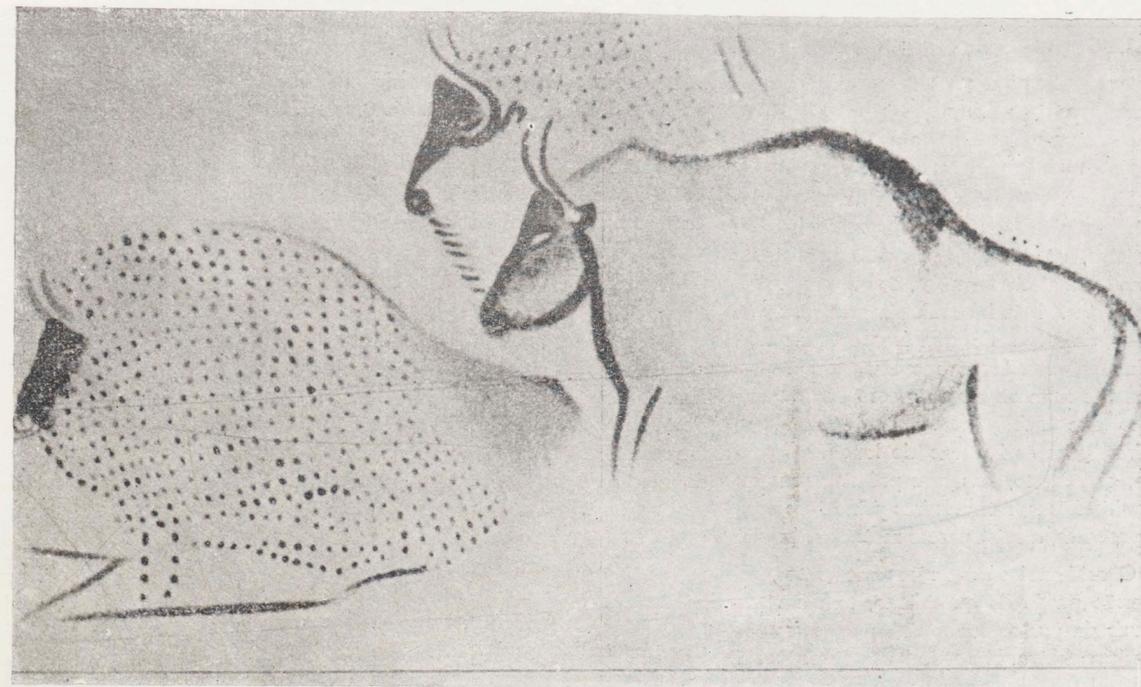
GAUGUIN também nos revela as origens fisiognômicas de algumas de suas telas. Descrevendo a gênese de seu famoso quadro *Mano! Tupapa!* conta como, ao ver uma jovem taitiana estendida em um leito, veio-lhe a idéia do quadro. E passa, naturalmente, a pintar a cena que tem diante dos olhos. No correr da realização, em que exclusivas preocupações técnicas o dominam, problemas de linhas, côres e formas, de repente sente necessidade de dar "expressão afetiva" ao rosto da mulher deitada, ignorante da presença do pintor. Que faz o artista para atender àquela súbita visão fisiognômica que descobre na taitiana? Introduce o deus nativo, e é a aparição dêste que explica a expressão apreensiva estampada na atitude e no rosto da moça. O processo da criação em GAUGUIN é assim de pura natureza fisiognômica. O deus nativo aparece para justificar a expressão que êle encontra na mulher, impassível ou indiferente. A expressão não é dada realmente pela moça, mas pela presença de uma imagem invisível que surge aos olhos emotivos do pintor.

As casas e os jardins arruinados, os muros velhos davincianos, as paisagens de infância, as velhas árvores, mangueiras e cajueiros do caminho, do fundo do quintal, os bambuzais à beira-rio, os morros do horizonte familiar nativo, tudo aparece aos olhos infantis e aos homens sensíveis como seres animados de extraordinária vivacidade de expressão.

12) Aliás, entre as investigações da psiquiatria clínica e a psicanálise há hoje todo um domínio que não procura nas obras gráficas de neuróticos o *porque nem o que*, isto é, a explicação, como fazem os psicanalistas, mas o *como*. É a psicopatologia estrutural, que segundo a Dr.^a F. MINKOWSKA, não se ocupa do conteúdo mas da *forma*. "Forma que ela não concebe como algo imóvel, mas procura apreender no seu movimento, em todo o seu dinamismo vivo. Não nos fala de *inconsciente*, mas encontra no *consciente* forças criadoras que podem bastar-se a si mesmas. Não recorre à interpretação por meio de *símbolos*, mas mergulha de modo imediato, na riqueza de nossa *linguagem*, mostrando-nos que o conteúdo ideológico não representa senão parte de nossa vida mental e que existe, a seu lado, todo um mundo mal explorado ainda, mas de onde promana todo esforço criador." Essas palavras são a conclusão do estudo sobre VAN GOGH (sua vida e sua obra) que a doutora publicou em *Evolution Psychiatrique*, em 1932.

A partir dessa experiência, o eminente psiquiatra se baseou no *Teste* de RORSCHACH para seus estudos da arte no epilético. RORSCHACH foi, juntamente com ela, aluno de BLEULER; reagindo contra as aplicações empíricas do método para o diagnóstico, ela mostra como, no pensamento do seu próprio criador, era o mesmo apenas um teste de pesquisa, "um método de estudo primeiramente ligado a problemas teóricos. Trata-se, antes de tudo, sustenta RORSCHACH, de um *reativo qualitativo*. E em abono dessa maneira larga de utilizá-lo, ela cita as conclusões finais do próprio RORSCHACH, na sua célebre obra *Le Psychodiagnostic*: "Os problemas que se apresentam em primeiro lugar são os dos princípios *formais* do processo de percepção. E é somente em *segundo* lugar que o conteúdo das interpretações deve ser considerado."

Eis o comentário da Dr.^a MINKOWSKA: "Trata-se, por conseguinte, no espírito do RORSCHACH antes de tudo, de um teste de pesquisa de natureza bem mais qualitativa que quantitativa, visando em primeiro lugar ao mundo formal e não ao conteúdo. Enquanto a psicanálise, dominada pelas questões do *que* e do *porque*, seguia o caminho *explicativo*, RORSCHACH, embora adepto da psicanálise, dela se afastava deliberadamente, para colocar, pela primeira vez, possivelmente com tanta nitidez, a questão do *como*, isto é, da expressão." (Dr.^a F. MINKOWSKA: *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. A la recherche du monde des formes*, pág. 25).



Bisões — Caverna de Marsoulas — França

"... começa lançando certo número de pontos isolados... Surge, assim, paulatinamente, a formação do contorno de um animal..." Como vemos, algo de análogo se dava com os artistas pré-históricos do magdaleniano, conforme se deduz do exemplo acima.

Eis porque a velha montanha, a antiga paisagem, conservam o significado afetivo oriundo daquelas visões. É assim que o monte conserva a "sua cara", na precisa expressão de WERNER.

No fundo, não se vê o que se quer. Vê-se, simplesmente, quer dizer, é-se tomado pela visão, assaltado pela imagem.

DELACROIX, GAUGUIN, CAMÕES, o super-racionalista DA VINCI, as crianças, HOFFMANN, os selvagens e primitivos, os alienados, os artistas em geral, são todos seres dotados dessa riqueza, dessa extrema afetividade expressiva na visão, nos sentidos afinal. Ainda, segundo WERNER, todos os adultos eidéticos que êle conhece são dotados desse poder de vivenciar os objetos, conforme os valores de expressão.

O mundo representativo primitivo (tão análogo ao do esquizofrênico!), de caráter tipicamente eidético, tem a mais íntima re-

lação com o mundo fisiognômico da percepção (21). São dois mundos, na realidade entranhadamente ligados entre si, dificilmente separáveis ou distinguíveis na prática. Mas é dessa sincronização que provém o caráter fisiognômico, afetivo, de toda forma. Num mundo como no outro, explica WERNER, o primitivismo da vida psíquica se evidencia pela maior complexidade e a menor separação dos planos de contemplação interno e externo. Nos eidéticos, desde a infância, não há diferenciação entre representação e percepção. JAENSCH e WERNER explicam essa falta de diferenciação pelo fato de as imagens externas e as internas se entrelaçarem nas camadas profundas da mente, onde todo objeto aparece impregnado de vivências fisiognômicas. Segundo experiências ainda de JAENSCH e de KRELLENBERG, eidéticos maduros ou velhos que sabem observar-se afirmam possuir uma imagem interna (22) que constituiria uma vivência significativa de tipo afetivo, a qual

É curioso notar de passagem que o grande psiquiatra, criador por assim dizer da psicopatologia estrutural, iniciou seu famoso método pelo estudo "da interpretação das manchas de tinta" método que, "pondo de lado os elementos adquiridos", se dirige aos momentos dados, primários, chegando assim à diferenciação de diversos tipos de vivências. Ora, a contribuição da psicologia experimental da estrutura (*Gestaltpsychologie*) em parte se iniciou, a partir da segunda década dêste século, na base de experiências análogas, entre as quais as com manchas, borrões distribuídos por acaso no papel, mas imediatamente organizados de certo modo, com certa estrutura, na percepção. RORSCHACH descobriu seu método por volta de 1921.

13) Tal imagem não deve ser confundida com outra categoria de imagens, as *pós-imagens*; estas são produtos por assim dizer artificiais, externos, de excitação da vista por fricção ou outro estímulo. São imediatamente resultantes de uma causa externa física e involuntária.

precederia genéticamente o desenvolvimento da verdadeira imagem ótica. Nessas experiências se verifica que os objetos de importância significativa para a pessoa se apresentam com maior clareza na visão eidética, enraizada na esfera afetiva profunda, do que os objetos indiferentes.

Essas verificações se confirmam no domínio do plano artístico puro. No homem primitivo, na criança, as coisas participam da vivência afetivo-motora, ao serem por eles descobertas. Não há conhecimento abstrato, isolado, da coisa. Se uma árvore é para nós, ocidentais, uma árvore mesma, situada precisamente num sistema rigoroso de conhecimento que elaboramos a regra, compasso e cifras, para os homens do longínquo passado, entretanto, nas eras pré-históricas ou proto-históricas, nas culturas primitivas contemporâneas, a coisa parece mais complicada.

O ocidental só em raros momentos, no ramerrão pardo do cotidiano, tem a visão perturbada por outros estados concorrentes de ordem afetiva. É natural essa discrepância de atitudes. Deve-se levar em conta a multidão de coisas, aparências que o primitivo não conhecia, nem criou, em comparação com a multidão de coisas que o civilizado de hoje desvendou, destrinçou, analisou e, sobretudo, fabricou no mundo em que vive. Para aquele, a natureza era o novo, o desconhecido e o surpreendente. Para nós hoje, já é quase um animal doméstico, ou, pelo menos, semidoméstico. "Só em escassas ocasiões, por isso mesmo, o mundo-ambiente é determinado pelo homem civilizado em função de sua expressão interna, isto é, de seu caráter fisiognômico. Tal ocorre, por exemplo, quando se percebe uma paisagem em atitude estética. Então muda totalmente o tipo de vivência: busca-se e, até certo ponto, encontra-se "expressão na paisagem", esta aparece à nossa experiência de modo fisiognômico. É então que se pode falar de uma paisagem "alegre" ou "triste", "agradável" ou "feia", "excitante, mística ou nobre", etc. (23).

O homem civilizado é cada vez mais parcimonioso dêsse tipo de vivências. Não é comum, em sua vida, deparar com êsses objetos do conhecimento fisiognômico. Quase que estão hoje reduzidos, para a maioria dos homens cultos ou semicultos de nossos centros urbanos, ao corpo e ao rosto humanos. Uma parte cada vez mais restrita do mundo dos

objetos é que ainda hoje cai, na nossa civilização, sob a ação daquela vivência fisiognômica, isto é, daquele modo de conhecimento afetivo-expressivo. A atividade artística é a ilha onde êsse conhecimento é ainda empregado, embora toda uma parte dela lhe seja contrária: a atividade acadêmica. Êsse processo restritivo tem caráter histórico. Nos tempos mais primitivos, ao contrário de sua raridade atual, era o tipo de conhecimento mais espalhado, pois era o que realmente correspondia à concepção geral do universo predominante. Tudo tinha cara. (WERNER)

É preciso, entretanto, evitar uma confusão. Tal modo de conhecimento não se devia ao chamado antropomorfismo, isto é, a uma transposição à natureza do pensamento e do modo de ser específicos do homem. A concepção fisiognômica do mundo primitivo pouco tem a ver com a idéia do antropomorfismo. É coisa mais profunda do que uma analogia superficial e engenhosa, fruto de um pensamento relativamente moderno e mais complicado. Na imagem fisiognômica é onde primeiro se manifesta a intuição contemplativa, é o primeiro modo de conhecimento positivo do homem em face da natureza; é a ligação já criada pelo homem entre o mundo do vivo e o do inanimado.

O fenômeno artístico consiste, no fundo, em ver tudo fisiognômicamente, como se se tratasse de um conjunto de planos e linhas animados de expressão, isto é, uma cara, um todo. As formas exteriores se apresentam aos nossos sentidos, ao nosso pensamento, dotadas de vida, como o corpo, o rosto dos seres humanos. Se tal maneira de ver era a mais generalizada no mundo primitivo, ao passo que no mundo adulto civilizado é ultra-restrita, na criança e no alienado de hoje, seres que transpõem os espaços históricos e os tempos, para afinar com os povos primitivos, é o modo predominante de "conhecer". A arte é um fenômeno místico-mágico, pois consiste em ver, classificar as coisas fisiognômicamente, apagada ou obscurecida a diferença, a distinção entre o mundo vivente e o inanimado.

Nesse processo geral fisiognômico dá-se uma participação emocional e dinâmica do homem na formação dos objetos. O primitivo não vê ou verifica, impassivelmente, como um manipulador de laboratório. Do mesmo modo a criança, o esquizofrênico,

14) WERNER mostra ainda como, do mesmo modo que na criança e no primitivo, no psicótico "observam-se visões e alucinações confundidas com imagens eidéticas" (H. WERNER: *Psicologia Evolutiva*, pág. 127).

15) H. WERNER: *Ob. cit.*, pág. 121.

16) MAX RAPHAEL, em seu estudo sobre a pintura das cavernas, escreve: "A pintura paleolítica parece partir de pontos, e êsses, por sua vez, parecem seguidos de linhas a que se subordina a superfície por elas envolvida; a linha é seguida de planos, constituídos em diversas dimensões e direções, e utilizada somente para revelar essas sensões internas da superfície" (M. RAPHAEL: *Prehistorie Cave Paintings*, pág. 18.)

17) HEINZ WERNER, *ob. cit.*, p. 134.

18) Dr. W. JOHNSTONE: *Child Art*, *Man Art*, pp. 18-19.

19) H. WERNER, *Ob. cit.*, p. 123.

20) Edição nacional de *Os Lusíadas*, Texto da edição Princeps de 1572.

21) H. WERNER, *ob. cit.*, p. 142.

22) *Innerschauungsbild*.

23) H. WERNER, *ob. cit.*, p. 57.



ADELINA — Cabeça de Gesso (Engenho de Dentro)



Cabeça — (Terracota) Neolítico-monte Philakos-Creta

"É fato já apurado e comprovado, a analogia, o parentesco espiritual e formal entre artistas alienados e artistas primitivos ou de épocas pré-históricas"

o artista, nada podem contemplar, de novo, sem emoção; a maioria de nós outros, porém, tudo vemos, sem nós comover (24).

Entre os adultos, os doentes mentais não precisam de passar por experimentações de laboratório para perceber as coisas, as formas, sem indiferença, ou fisiognômicamente. Êles não precisam de ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a "cara" das coisas. Vêm tudo simultaneamente por dentro e por fora. Daí é que tão espontaneamente, tão facilmente se deixam levar por uma atitude estética; e quando são dotados de talento plástico, realizam obras de causar admiração. Movidas pelo mesmo impulso é que milhares de pessoas humildes

— empregados públicos, porteiros, sapateiros, jardineiros — se dão anônimamente ao pastatempo domingueiro de fazer objetos novos, inéditos, de pintar, esculpir, pelo simples prazer de criar. São criadores virgens. São homens que até hoje não conseguem contemplar o mundo sem estremecer, comovidos (25).

Ao lado dêles temos outro grupo de adultos, que também não precisam submeter-se a experiências de laboratório para perceber as coisas sentindo ou expressivamente. São os artistas. Suas autobiografias contêm, nesse sentido, um repositório inesgotável de exemplos de experiências fisiognômicas. O próprio WERNER o reconhece:

24) Essa intuição fisiognômica das coisas já pode ser provocada nos laboratórios de psicologia. No Instituto de Hamburgo, a que pertencera WERNER, êsse tipo de experiência é feito com adultos normais. Sugere-se previamente à pessoa da experiência determinada atitude afetiva. Depois apresenta-se-lhe uma série de figuras que não lembrem objetos naturais ou reais comuns, convidando-a então a descrevê-las. Êsses objetos ou figuras são concebidos em sua significação em virtude da atitude emocional dantes preparada. Tem-se assim a demonstração de que são elas determinadas em parte de modo fisiognômico. Sob uma atitude geral ambiental e perceptiva triste, a linha mais abstrata — uma reta descontínua, por exemplo — pode ser concebida, sentida, como a figura mesma da tristeza

"Os verdadeiros artistas mostram em toda a sua pureza esse tipo (de vivência expressiva) e obrigam o observador a imergir nos estados mais profundos do mundo vivencial, para chegar à assimilação de suas obras" (26).

Exemplo dos mais lúcidos desses testemunhos de artista nos é dado por um dos grandes mestres da pintura moderna, e um dos seus teóricos mais profundos, W. KANDINSKY (27). O psicólogo de Hamburgo faz dele essa citação: "Não só a estrêla contemplada... como também o cachimbo que se encontra sobre o cinzeiro, o branco e paciente botão de calça que brilha à calçada da rua, ou aquele humilde pedacinho de córtex da árvore... tudo me recorda a sua cara." "Os tubos de côr parecem-se com homens poderosos, mas até então separados, que bruscamente e por necessidade descarregassem suas forças reprimidas e se juntassem em ativa convulsão."

Outros depoimentos diretos abundam no mesmo sentido. Um dos jovens pintores modernos franceses, de tendência não-figurativa, ATLAN, teve ocasião de revelar, numa entrevista a *Paru*, como suas formas, suas imagens ditas "abstratas" são impregnadas desse calor afetivo-fisiognômico. AIMÉ PATRI, diretor da revista, o interroga sobre os problemas da arte contemporânea, especialmente da pintura não-figurativa. No fundo, diz o pintor, a arte abstracionista segue aquela recomendação de MALLARMÉ aos poetas para cederem "a iniciativa às palavras". Os pintores "cederão a iniciativa às formas, às côres e às luzes, sem partir de assunto preestabelecido", sem preocupar-se com o resultado, isto é, se a obra se parecerá ou não com alguma coisa. E ao interlocutor que citava BRETON, para quem não é dado ao artista inventar formas para as quais não se encontre qualquer afinidade com as da natureza, ATLAN respondia: "Não há dúvida, mas não é absolutamente necessário atentar para isso de modo excessivamente preciso; tal motivo lembrará tanto penas de pássaros como escamas de peixes ou dentes de animais. As interpretações semelhantes devem conservar-se polivalentes e o que elas deixam subsistir é, no sentido da *Gestaltpsychologie*, uma forma inconscientemente carregada de certo poder afetivo. É nesse sentido que minha arte permanece "não-figurativa" sem se des-

viar para outro caminho que seria o da decoração pura e simples."

Em outro ponto da entrevista, PATRI levanta a conhecida objeção de que, se as puras qualidades formais podem contentar os artistas, em compensação o espectador se agarra a elementos que possam servir de alusão a formas ou objetos encontrados na natureza. E a resposta do pintor é esta: "A condição do sucesso me parece residir na combinação, ou melhor, na perfeita coincidência das qualidades formais com certo valor afetivo de expressão lírica... É preciso que as formas que se possam inventar sejam capazes de "viver", tanto quanto as que se encontram na natureza."

Esse mesmo ATLAN ilustrou uma obra de KAFKA (*A Descrição do Combate*). Aparentemente o assunto estava dado, e competia ao artista ilustrá-lo, isto é, figurativamente. Cabia-lhe fazê-lo "de modo anedótico", como de praxe, ou, conforme sua própria expressão, "encontrando, por outro caminho, pela invenção daquelas formas, o clima de uma obra à qual sempre fui particularmente sensível. A ilustração anedótica como a que se costuma fazer parece-me uma medida inútil, pois que o texto deve bastar-se a si mesmo nesse plano. Se se fala de uma faca, de que serviria evocar a faca? Mas eu tentei uma transposição livre em outro domínio. Ainda uma vez, se essas formas que aparentemente nada "significam" mas que devem ser carregadas de um conteúdo latente, senão manifesto, *conseguem viver*, terei triunfado. É nisto que consiste a virtude "mágica" que muitas vezes se atribui ao empreendimento artístico" (28).

Assim, mesmo os artistas mais cômicos da pureza de sua arte, mais hostis a elementos literários, didáticos ou interessados, estranhos aos problemas pictóricos e plásticos, como êle e os não-figurativistas ultramodernos, não se fundam em outra coisa senão nesse mesmo poder de transfiguração expressiva que é a obra de arte.

PARALELISMOS PSÍQUICOS E FORMAIS

MALLARMÉ, ao proclamar o banimento do sonho do jardim da poesia, reclamava, na criação do poema ou da obra de arte em geral, a separação dos elementos oníricos ou simbólicos do intrínseco problema formal.

individualizada. Sob a atitude experimental da cólera uma flexa adquire extraordinário poder agressivo. É essa dinâmica das coisas que, integrada significativamente, dá caráter fisiognômico (não neutro) aos objetos de linhas expressivas. R. KRAUSS, colaborador de WERNER, fez essa demonstração naquele laboratório com metais. Ver R. KRAUSS, *Ueber Graphischen Ausdruck*. Apêndice 48. — *Zeitung angewandte Psychol.*, 1930. Ver H. WERNER, *ob. cit.*

25) A propósito, em Paris, fundou-se, em 1948, uma organização, a *Compagnie de l'Art Brut*, hoje com museu instalado à Rue de l'Université, 17, (Paris, 7^o), tendo como fundadores ANDRÉ BRETON, J. DUBUFFET, JEAN PAULHAN, CHARLES RATTON, HENRI-PIERRE ROCHÉ e MICHEL TAPIÉ. Essa associação visa descobrir "obras artísticas tais como pintura, desenhos, esculturas e estatuetas, toda sorte de objetos, que nada devam (ou devam o menos possível), à imitação das obras de arte que se encontram nos museus, salões e galerias; mas que ao contrário façam apelo ao fundo humano original e à invenção mais espontânea e pessoal; produções cujo autor tenha tirado tudo (invenção e meios de expressão) de dentro de si mesmo, de seus impulsos e estados de espírito próprios, sem a preocupação de fazer concessões aos meios habitualmente aceitos, sem consideração pelas convenções correntes. As obras desses tipos nos interessam mesmo que sejam sumárias e executadas desajeitadamente." "Procuramos trabalhos em que as faculdades de invenção e de criação, que a nosso ver existem em todos os homens (pelo menos em certos momentos), se manifestem de um modo muito imediato, sem disfarce e sem constrangimento." "Os trabalhos que nos interessam têm quase sempre por autores indivíduos muito isolados, cuja atividade só é conhecida de seus íntimos. Temos, pois, a maior necessidade de auxílio nas nossas pesquisas, e ficaremos muito gratos às pessoas que, conhecendo um desses criadores obscuros que desejamos atingir, nos queiram pôr em contato com êle." O prospecto assinado pelo pintor moderno J. DUBUFFET, responsável pelo museu, termina por um apelo aos psiquiatras: "Entre as obras mais interessantes que encontramos, algumas são de autoria de homens considerados doentes mentais internados em estabelecimentos psiquiátricos. É natural que as pessoas privadas de ocupação e de prazeres mostrem maior tendência (o que aliás também acontece com os prisioneiros) do que outros a fazer, por intermédio



ADELINA — Busto (gesso) (Engenho de Dentro)



Tiki (Jade) Nova-zelândia

"Há formas primitivas de representação mental do selvagem que se encontram no psicótico".

Só depois de separados esses elementos, é possível um julgamento de valor seguro, do ponto de vista estético.

Esse processo é indispensável quando se tem de apreciar as obras de um neurótico ou alienado. Nelas se manifesta em toda a sua nudez e fatalidade o drama da personalidade para afirmar-se e sobreviver. Só podemos, entretanto, abordar com segurança o problema despojando-nos de um lado, dos preconceitos correntes contra os doentes mentais ou psicóticos, e de outro superando em nós essa macaqueação dos verdadeiros especialistas, isto é, a preocupação (também muito em moda) com as influências psíquicas e os complexos (os amadores de psicanálise constituem hoje verdadeira praga social) que acabam negando as puras relações formais. É preciso pois um verdadeiro processo preliminar de depuração dos simbolismos e dos elementos oníricos exclusivos.

Delimitando-se, assim, o problema, pode-se perceber e compreender, em toda a sua clareza, a ação disciplinadora da forma a manifestar-se límpidamente. Trata-se de uma força irresistível, verdadeiro instinto, pois se confunde com o próprio desejo irredutível de afirmação da personalidade. Os impulsos formais libertados tendem a impor-se em toda a sua pureza, na mesma medida em que são afastadas as influências exclusivamente afetivas, isto é, tudo que não seja intrínseco à obra de arte e possa externar-se de outras maneiras e em outros domínios através de sonhos, alucinações puras, gestos, etc. Para a verdadeira apreciação dos valores estéticos, tanto por parte do criador que o consegue de modo inconsciente ou intuitivamente, quando no correr de sua realização olha a obra como algo externo, como um todo, independente dos elementos psíquicos, das alucinações, visões e estados oníricos que lhe possam

de uma atividade artística, festas para seu próprio gozo. A idéia rígida que se tem, em geral, sobre a saúde do espírito e a loucura nos parece baseada em distinções freqüentemente arbitrárias. As razões pelas quais o homem é julgado inapto à vida social são de uma ordem que não nos interessa. Pretendemos, por conseguinte, ver com os mesmos olhos e sem estabelecer categorias especiais os trabalhos de autores reputados sãos ou reputados doentes." (*Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, J. DUBUFFET, outubro de 1948).

26) H. WERNER, *ob. cit.*, p. 59.

27) WERNER, a propósito dele, escreve: "KANDINSKY foi um artista que não só concebeu fisiognômico o mundo, como conseguiu exprimir verbalmente a sua concepção de modo insuperável." A apreciação do teórico e

tumultuar o ser, isto é, na qualidade de artista (29), como também por parte do espectador, é indispensável essa autodepuração subjetiva e apriorística.

Para a psicologia genética, no entanto, essas naturais influências afetivas e motivos incidentes, predominantes no mundo do puro eidetismo preperceptual, seriam normais em períodos mais primitivos da vida psíquica (30). Proviriam daí as afinidades psíquicas de muitas das obras de arte de povos primitivos, passados ou contemporâneos, com obras de alienados. É fato já apurado e comprovado, a analogia, o parentesco espiritual e formal entre artistas alienados e artistas de povos ditos selvagens. PRINZHORN nos comunica, entre vários, um caso extraordinário de semelhança de certas figuras em madeira de um ex-pedreiro transformado em escultor com imagens, também, em madeira, de ídolos e deuses de povos da Oceania e da Nova Guiné. A afinidade é tão grande de confundir-se (31).

O problema tem para muitos explicação genética. Demonstraria a evolução psíquica paralela do indivíduo e da espécie. Para uns, o fato se esclareceria por uma lei de biogenética fundamental. Para outros, por outra lei de âmbito mais restrito, ou "de recapitulação" (32). Por ela dar-se-ia no psicopático um desenvolvimento unilateral, exagerado de modalidades da vida psíquica que foram normais em estados de evolução mais primitivos. Corroborando essa hipótese, WERNER sustenta ser a escassa diferenciação entre os mundos perceptivo e representativo-eidético um dos traços característicos comuns tanto ao selvagem como à infância. O caso se torna patológico se essa pequena diferenciação continua ou se agrava na vida adulta. Nas fases mais primárias da vida psíquica, tanto individualmente como culturalmente (sociedades primitivas) predominam as influências externas, ao lado das visões oníricas ou hipnagógicas, as alucinações, ilusões, etc., que não se distinguem da visão ou da interpretação objetiva da natureza (33).

O conceito de recapitulação é, sem dúvida, uma generalização absurda, pois a identificação não se justifica, não se verifica a esse ponto entre a vida mental e psíquica do selvagem e a do psicótico. Há, entretanto, certo paralelismo, objetivamente verificável, entre fenômenos evolutivos da psicologia social

e genética e a psicopatologia. Há formas primitivas de representação mental do selvagem que se encontram no psicótico. WERNER fala em *hábitos psíquicos formais* que ficaram na mentalidade do alienado ou do esquizofrênico. Verificar-se-ia neste um despojamento total de meros acidentes culturais, de pormenores, conhecimentos superficiais externos, de conceitos acumulados através dos anos, de modo que o espírito ficaria solitário, desnudo quase, irreduzível, como o dos primeiros homens em face de um mundo exterior estranho e de homens, também virtualmente desconhecidos ou ignorados.

No período do desenho infantil, quando a criança, geralmente interrogada, diz estar representando animais, homens, etc., ou qualquer outra figura, por meio de linhas esquemáticas, ou por simples garatujas, WERNER, entre outros, pergunta se não há nessa atividade um fator fundamental que, não se limitando à auto-expressão através daquelas linhas ou garatujas, tenderia inclusive a estender-se ao próprio tipo de percepção e pensamento. Não haveria aí uma correspondência, uma correlação entre o esquematismo do desenho e aquela fase evolutiva, também esquemática, dos conceitos fundamentais mal diferenciados? Uma linha, um esquema indiferenciado serve muitas vezes para representar, no desenho infantil, objetos diferentes, um pássaro ou um homem, uma casa ou um cavalo; mas em plano idêntico, certas palavras aparentemente muito gerais não servem muitas vezes para designar os objetos mais variados?

Através das obras gráficas, dos desenhos primitivos, pode-se obter, dêsse mesmo modo, a representação das diversas modalidades do ser pessoal de um adulto. Cada idade na evolução corresponderia a «um plano arquitetônico do espírito». Não nasceria daí o conceito do paralelismo entre as representações visuais e imaginárias do psicopata e a dos homens de civilizações primitivas, contemporâneas ou pré ou proto-históricas? E assim vemos porque FRY, verificando, por seu lado, a observação tantas vezes feita, reconhece que o significado emocional sugerido pela obra de arte tem pontos de semelhança com os sentimentos emocionais oriundos de estados primitivos inconscientes, representações eidéticas, por assim dizer coletivizadas nas civilizações primárias.

pesquisador da psicologia genética é, no caso, da maior autoridade e faz mais justiça à lucidez teórica e psíquica do grande artista que foi também um professor eminente em Bauhaus, na Alemanha de antes de HITLER, justamente com P. KLEE, GROPPHUS, FEININGER e outros mestres, todos vítimas do obscurantismo nazitotalitário.

28) Paris, maio de 1948. AIMÉ PATRI, *Entretien Avec Atlan*, p. 53.

29) Essa observação, tivemos ocasião de fazê-la, diversas vezes, no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, ao presenciar a maneira pela qual um pintor como EXIBIO ou um desenhista como RAFAEL se comporta no trabalho artístico. RAFAEL é empolgado pelo dinamismo de suas linhas, recua para, recua, olha, mede, apaga, recomeça, retoca.

30) H. WERNER, *ob. cit.*, p. 28.

31) H. PRINZHORN, *ob. cit.*, p. 95.

32) CARUS, *Vorlesungen ueber Psychologie*. Por essa teoria, a essência da enfermidade mental consistiria na "repetição de uma vida orgânica especial e própria dos períodos mais inferiores da evolução natural". WERNER

33) Na modalidade de vivências do tipo primitivo encontram-se imagens intermediárias que não podem ser classificadas nem como percepções puras nem como representações puras; são complexos que contêm em si mesmos propriedades de ambos os tipos de vivências. Diferenciar-se-iam, a partir de "uma unidade funcional da intuição contemplativa", paulatinamente, as funções perceptivas, que conduziriam à concepção do mundo exterior, e as representativas, suscetíveis de provocar sua revisão artificial. (WERNER, *ob. cit.*, p. 118-119.)

As percepções visionárias e as imagens eidéticas, tipos pertencentes ao círculo intuitivo e eidético, espontaneamente aparecidas, são o que WERNER designa como "complexos", uma vez que são intimamente condicionadas pelas emoções e descargas afetivas.



30) H. WERNER, *ob. cit.*, p. 28.

31) H. PRINZHORN, *ob. cit.*, p. 95.

32) CARUS, *Vorlesungen ueber Psychologie*. Por essa teoria, a essência da enfermidade mental consistiria na "repetição de uma vida orgânica especial e própria dos períodos mais inferiores da evolução natural". WERNER

33) Na modalidade de vivências do tipo primitivo encontram-se imagens intermediárias que não podem ser classificadas nem como percepções puras nem como representações puras; são complexos que contêm em si mesmos propriedades de ambos os tipos de vivências. Diferenciar-se-iam, a partir de "uma unidade funcional da intuição contemplativa", paulatinamente, as funções perceptivas, que conduziriam à concepção do mundo exterior, e as representativas, suscetíveis de provocar sua revisão artificial. (WERNER, *ob. cit.*, p. 118-119.)

As percepções visionárias e as imagens eidéticas, tipos pertencentes ao círculo intuitivo e eidético, espontaneamente aparecidas, são o que WERNER designa como "complexos", uma vez que são intimamente condicionadas pelas emoções e descargas afetivas.



BRUEGHEL — a queda do Anjo Rebelde

INSPIRAÇÃO E LOUCURA NO PASSADO

Os povos primitivos, as primeiras civilizações pré ou proto-históricas, não consideravam, como nós o fazemos, os devaneios, as improvisações dos seres tocados de epilepsia ou de outras modalidades de perturbação mental. Não inspirava piedade, ou desprezo, aquele que, na comunidade, se destacasse por anomalias e extravagâncias mentais, dentro de um corpo fisicamente são. O profundo animismo dominante o tornava, muitas vezes, portador de faculdades sobrenaturais. Era amado e venerado ou temido e respeitado, conforme a forma agressiva ou benigna das manifestações de sua anomalia mental. Era considerado antes um ser superior, munido de poderes, malignos ou benignos, maiores do que os do comum dos mortais, e não um enfermo digno de comiseração, objeto de chacota pública ou condenado ao isolamento forçado.

O mistério daqueles poderes só poderia ser acessível aos iniciados, aos sacerdotes, sem relação com qualquer processo psicopatológico ou enfermidade. Com o advento do cristianismo, mas já na Idade Média, houve tendência a confundir suas manifestações com os poderes advindos de pactos com o demônio. Foi a época de perseguição a ferro e fogo dos heréticos e loucos, identificados como bruxos e bruxas, os quais em verdadeira epidemia deram de surgir aos milhares e por toda parte, enquanto as fogueiras da inquisição não tinham mãos a medir, na perseguição das almas alienadas de Deus e entregues a sinistras manipulações de demonologia.

Antes, porém, dessa alucinação medieval generalizada de pavor do diabo na época em que a velha ordem feudal desmoronava, os loucos eram possuídos do demônio, de modo inspirado, sem a cumplicidade das bruxarias e dos contratos com os poderes do inferno. Tratavam-nos com respeito, tidos que eram por sagrados, e, de qualquer forma, poderosos demais para alguém atrever-se a pretender reduzi-los ao estado de "normalidade" (34).

O problema era de ordem sobrenatural ou, melhor, cultural. O homem primitivo e, parcialmente, o homem antigo e o medieval, não distinguiram entre o normal e o anormal, entre comportamentos padronizados e não

padronizados conforme nossos hábitos de hoje. As culturas primitivas não conheciam acidentes ou casos. Tudo era predeterminado. O critério por que se distinguiam, enumeravam ou catalogavam as coisas, era arbitrário, animista, expressionista, subjetivo. Mesmo em fase mais evoluída da cultura, entre profetas e sacerdotes da Antiguidade, cujos nomes eminentes nos chegaram até hoje através dos textos leigos ou sagrados, dificilmente se poderia distinguir os são psiquicamente dos não são. A própria Bíblia nos informa que Ezequiel era coprófago. Saul era sujeito a abatimentos periódicos, com tendências suicidas e homicidas.

Como separar, nos profetas e poetas daqueles tempos, o louco, o neurótico, o doente mental do homem são, quando seus contemporâneos não faziam essa distinção, e, muitas vezes, nem sequer suspeitavam que alguém pudesse fazê-la? Os estados estáticos dos profetas indicariam "estados mentais patológicos" (35).

SÓCRATES demonstrou, na sua *Apologia*, segundo PLATÃO, que os poetas não sabiam o que faziam, nem o que diziam nos seus poemas. Não é pelo conhecimento laboriosamente adquirido que os artistas criam poemas ou estátuas. "Não é pelo engenho, diz SÓCRATES, que os poetas escrevem versos mas por uma espécie de gênio e inspiração. Os poetas são como os adivinhos e os videntes que também dizem muitas coisas belas, mas não lhes compreendem o sentido. E os poetas me pareceram estar muito no mesmo caso." (36)

Para PLATÃO a loucura não é mero estado de apagamento da inteligência. Os poetas e os profetas, os dizedores de sorte agiam por inspiração, por uma espécie de irradiação inconsciente divinatória. A loucura não é só um mal. Há também uma loucura, diz SÓCRATES a FEDRO, que é dom especial dos céus, e a fonte das maiores bênçãos entre os homens. Pois a profecia é uma loucura, e os profetas de Delfo e a sacerdotisa de Dodona, quando fora dos seus sentidos, derramam grandes benefícios sobre a Hélade, tanto na vida pública como privada, mas quando em pleno juízo, poucos ou nenhum. Os antigos inventores de nomes, prossegue SÓCRATES, não consideravam a loucura uma desgraça ou uma desonra, pois do contrário não teriam chamado a profecia a mais nobre

O homem primitivo fundaria sua concepção fisiognômica do mundo "na formação de vivências ilusórias, visionárias, eidéticas". Assim, conclui WERNER, se compreende como a emoção resulta num colaborador essencial para a formação das imagens primitivas, tanto eidéticas como não eidéticas. As recordações (imagens mnemônicas) e as fantasias (imagens imaginadas, vá lá a frase!), nas crianças e selvagens, acham-se muito mais determinadas pelo sentimento do que nos adultos civilizados) Ob. cit., pág. 125).

34) Dr. GREGORY ZILBOORG e Dr. GEORGE W. HENRY, *Historia de la Psicología Médica*.

35) Dr. GREGORY ZILBOORG e Dr. GEORGE W. HENRY, ob. cit., p.p. 30-33.

36) Extraído da versão inglesa de B. JOWETT — *The Works of Plato*, Vol. III, p. 108.



BOSCH — "O Jardim das delícias terrestres" (detalhe)

« O símbolo não faz a obra de arte... não entra para a valorização estética da obra. Toda vez que nesta aparece de início e dominadoramente, é com prejuízo de sua organização formal e, pois, de seu intrínseco valor artístico ».



CARLOS — Pintura

das artes, pelo mesmo nome da loucura, ligando assim inseparavelmente uma coisa a outra. E, debatendo o parentesco do vocábulo grego para uma e outra coisa, distingue êle também entre profecia e adivinhação. Aquela é mais alta e mais perfeita que esta, tanto em nome como na realidade, na mesma proporção em que a loucura é superior à mente sã, pois a última é apenas de origem humana, ao passo que a primeira é de origem divina. E êle evoca, a propósito, os momentos trágicos em que pragas e calamidades caem sobre um povo. Então a loucura, erguendo sua voz e expandindo-se em preces e ritos, vem em socorro aos que estão em aflição. Mas há ainda uma terceira espécie de loucura, que é "um dom das musas; esta apodera-se de uma alma delicada e virgem, e aí, inspirando frenesi, desperta as cordas líricas e tantas outras, com elas enfeitando as miríades de ações de heróis antigos para conhecimento da posteridade." Mas aquêle que, não sendo inspirado e não tendo nenhum toque de loucura em sua alma vem até as portas do templo, pensando que nêle pode entrar com o auxílio do engenho, não será — afirma SÓCRATES — nem êle nem sua poesia, admitido ali. "O homem sã não chega a parte alguma quando entra a rivalizar com o louco" (37).

Pela sua teoria, ao lado de uma loucura produzida pela enfermidade, humana, há outra, fruto da divina libertação dos meios ordinários do homem. A última, a divina, subdividia-se em quatro variantes: profética, propiciatória, poética e erótica, cada uma com seu patrono Apolo, Dionisos, as Musas e Eros.

Era assim generalizado nas civilizações antigas o respeito que se tinha aos devaneios da loucura sagrada, aos transe e êxtases de profetas, e poetas e iluminados. Reconheciam-se em tais fenômenos autênticos elementos culturais.

Com o Renascimento, é que começaram as anomalias mentais a ser mais sistematicamente objeto dos cuidados do médico. Essa atitude universalizada de respeito, admiração ou terror comum a todos os povos do alto passado não estaria a indicar que algo de profundamente substancial, para compreensão da vida do espírito, esconder-se-ia sob êsses fenômenos de transviamentos mentais?

O insinuador da questão, PRINZHORN, observou a propósito o fato de estados psí-

quicos de grande riqueza, tidos por milhares de anos no mais alto valor, serem hoje simplesmente denunciados como mórbidos, como se tal enunciação esgotasse todos os aspectos do fenômeno. Na realidade, se os antigos pecaram por ignorância ou superstição, nós pecamos por grosseiro empirismo e um empobrecimento espiritual que de dia para dia se torna mais chocante, pernicioso e abominável. Que reação tem o público em face das mesmas manifestações consideradas no passado como altamente inspiradas ou dignas de consideração? A mais reles possível, a mais acanhada, preconceituosa e maléfica. E por isso é-se tão propenso a escarnecer de seus manifestantes, e tão brutalmente solícito em isolá-los, esmagá-los pela camisa-de-fôrça e o confinamento, a destruição moral, espiritual e física; é o reino do utilitarismo racionalista burguês, em uma de suas expressões mais baixas e vulgares.

Pondera, entretanto, com tôda a moderação, o autor de *A Imaginária dos Doentes Mentais* tal desmascaramento, denuncia assim sistemática e sem freios ao que sai fora da norma convencional, deve ser por isso mesmo falso. Pelo menos, conclui, algo de essencial há-de se perder com essa exclusiva maneira de ver do racionalismo dominante (38).

Felizmente, a psicologia moderna está empenhada em estudar, em colocar no centro de suas cogitações, a importância, o conteúdo irreduzível de todos aquêles fenômenos aparentemente marginais, extraordinários, inerentes à inspiração, à poesia e à ciência, considerados pelos antigos como legitimamente pertencentes à vida psíquica do homem mas que a cultura ocidental moderna passou a considerar, ao contrário, como aberrações, fenômenos teratológicos afastados dos tipos normais da espécie.

FORMA, NO DOENTE E NO SÃ

Na Exposição dos nove artistas de Engenho de Dentro, realizada no salão da Câmara dos Vereadores, sob o patrocínio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, tivemos uma demonstração experimental psíquico-estética da mais alta importância. Era difícil dizer-se em que aquelas produções eram de doentes mentais. Pode-se, evidentemente, encontrar nelas, como aliás em tôda

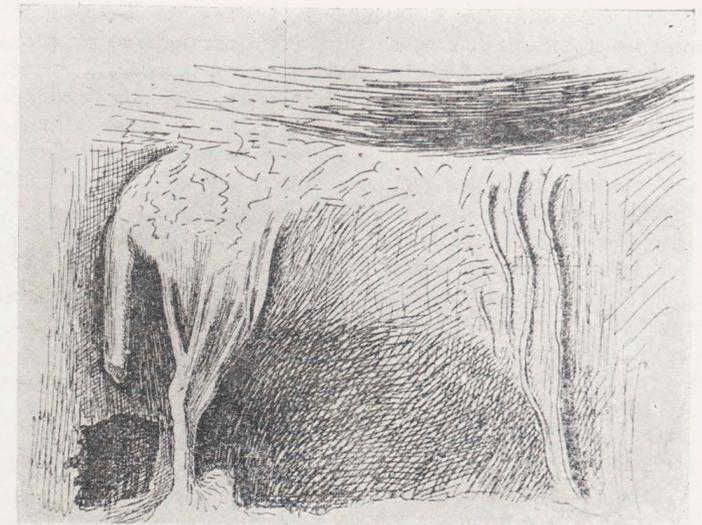
37) Ob. cit. "Phaedrus," págs. nos. 401-402.

38) Dr. FRANZ PRINZHORN, ob. cit., p. 10.

obra, em tôda criação humana, manifestações provenientes de almas conturbadas, perene ou momentaneamente, de impulsos interiores que a técnica psiquiátrica geralmente identifica como pertencentes à constituição psíquica do esquizofrênico. Tais sintomas, porém, também são reconhecíveis, nos tipos considerados normais. Difícilmente, no entanto, se pode distinguir sãos e não sãos de espírito só ao contemplarem-se as obras.

PRINZHORN, cuja experiência nesse campo é até hoje sem rival, é inequívoco: "Não se pode dizer com segurança: esta obra é oriunda de um doente mental, porque está impregnada desse característico." Ao contrário das idéias a respeito por aí circulantes, se alguma coisa de característico pudesse marcar as obras oriundas de um estado mental mórbido, não seria a desordem ou o desequilíbrio, por exemplo, mas uma espécie de *legalidade formal* (PRINZHORN) automática, que não busca a unidade exterior, de sentido. Ao arrumarem-se as idéias (formais), na pintura ou na escultura, brota espontaneamente da rítmica ingênua da direção do traço uma unidade estrutural. Nos casos favoráveis, ligam-se ambas as tendências divergentes entre si (a da forma significativa externa e a da pura unidade formal espontânea) e daí então originam-se obras que só podem e só devem ser julgadas no plano da grande arte (39).

Como exemplo concreto dessa conclusão (que nós também aqui verificamos com os artistas de Engenho de Dentro), ao fim do estudo dos desenhos e pinturas de FRANZ POHL, quando analisa as últimas criações daquele grande artista, seu cliente, PRINZHORN não pôde deixar de invocar, a propósito, grandes nomes do passado, para terminar levantando a pergunta fatal: que há aqui de esquizofrênico? É difícil dizê-lo, responde a si mesmo. No entanto, em *O Anjo Exterminador*, de POHL, artífice serraleiro internado havia trinta anos, como louco, no hospício de Heidelberg, via o grande psicólogo e grande crítico a culminação de tudo o que poderia ser impulsionado pela constituição psíquica esquizofrênica no sentido da criação. Se aquela obra, por exemplo, que PRINZHORN entende poder ser colocada, sem blasfêmia, ao lado das criações de DUEHRER e de GRUENWALD, é apenas expressão do mundo afetivo do esquizofrênico, então — é a conclusão inexorável dêle — nenhum homem cultivado



G. H. LUQUET — Relevos rochosos naturais utilizados para um cavalo pintado em negro (Font-de-Gaume) (segundo Breuil) (Ver G. H. Luquet)

"As formas ditadas pelos acidentes naturais dos muros e rochas são completados para nos dar figuras de extraordinário vigor".

será capaz de, daqui por diante, considerar essas manifestações estranhas a que se empresta caráter esquizofrênico como degenerescência mórbida. Devemos, então, insiste êle, muito pelo contrário, nos decidir de uma vez para sempre a considerá-las como elementos mesmos da criação, e a procurar, exclusivamente no plano da forma, a única escala de valores possível para as soluções artísticas, inclusive dos doentes mentais.

Esses conclusões não foram até hoje postas em xeque. Ao contrário, as pesquisas psicoplásticas no domínio da psicologia e da estética as vêm confirmando de dia para dia. Nós mesmos tivemos, recentemente, na exposição dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, uma confirmação das mais decisivas daquelas conclusões. A questão ultrapassa o domínio das discussões acadêmicas e puramente psiquiátricas, e de algum modo escapa ao próprio domínio da psicanálise, a não ser nos limites já definidos por ROGER FRY. A solução do mistério só pode ser encontrada no exame crítico das obras produzidas. E diante delas a reação dos homens sensíveis à forma artística em nada se diferencia da emoção que sentem diante de uma tela de DELACROIX, GOYA ou PICASSO, ou de uma escultura medieval européia.

39) FRANZ PRINZHORN, ob. cit. p. 338.

As análises simbólicas, a procura de nexos narrativos suscetíveis de explicar os motivos subjetivos que levaram o pintor ou escultor àquela sucessão de imagens, do ponto de vista artístico, não nos interessam. Não é a interpretação, certa ou errada, do drama psicológico no inconsciente que nos vai dizer se estamos ou não em frente de uma obra de arte. Os psicanalistas esgotam as possíveis significações externas das imagens, para eles sempre estereotipadas em símbolos. Mas, na maioria das vezes não se pronunciam ou pouco dizem sobre o valor artístico intrínseco da obra. Explicam o processo subjetivo do criador independentemente de seu valor plástico, abstraindo as exigências irreprimíveis da forma. De ordinário, preferem, por hábito e interesse profissional, as produções mais ricas em simbologia embora menos equilibradas nos seus componentes técnicos e mais pobres nos seus elementos plásticos. É natural que achem mais pasto às suas análises nas obras de psicóticos do que na obra de seres normais ou que passam como tal. Mas não é essa possível maior riqueza de material para análise que nos desperta emoção e admiração quando em frente dessas realizações.

Só pressentimos a presença de uma obra plástica, em sua essência e segrêdo, se recebemos o seu impacto por assim dizer passivamente, ou se para nós ela se apresenta como uma estrutura ou um todo completo em si mesmo, sem outro objetivo ou interesse particular. As peripécias da vida íntima do criador não servem para essa experiência. Ai daquele que não sente, que não consegue viver uma obra de arte simplesmente contemplando-a, e precisa recorrer deliberadamente, intelectualmente, a elementos extrínsecos de justificação e decifração! Pode ser um sábio, um gênio da psicopatologia, nem por isso terá entrevisto sequer o cerne do fenômeno. As explicações psíquicas sobre o estado de espírito do artista e seu inconsciente são sem dúvida de maior importância do ponto de vista clínico ou psiquiátrico. Para nós, porém, elas se desviam da obra em si para um conhecimento em outro plano, que pouco tem a ver com o julgamento estético.

A vida é uma hierarquia de formas (PRINZHORN). Só estas nos oferecem base para um julgamento preciso, para uma avaliação sensível e concretadas relações das coisas entre si. Os fundamentos psíquicos desses fenôme-

nos formais se concentram nessa incoercível necessidade de expressão presente em todo ser humano. Por mais que se justifique em outros planos dessa fenomenologia, o finalismo é inteiramente estranho à essência da forma. O sentido desta encontra-se nela mesma. A perfeição de uma obra se enquadra nesta equação: a vitalidade mais alta na estrutura mais inevitável. Tudo o mais é secundário.

Essa urgência de expressão se manifesta pelos meios mais elementares e inesperados. Para WUNDT cada movimento automático, instintivo ou arbitrário, pode ser um meio de exteriorização formal de vida. Nas exteriorizações desse tipo o elemento de expressão não falta. É daí sua tendência a organizar-se estruturalmente em forma. Para PRINZHORN, qualquer descarga motora de nossos nervos, ou mesmo no sistema vegetativo, simples fenômeno reflexo como o enrubescer, pode ser veículo de expressão. A necessidade primordial de expressão é a exteriorização do que na psique é essência irredutível ou a ponte de comunicação do "eu" com outrem. Não há expressão sem estrutura, por mais rudimentar que seja. E todo fenômeno expressivo se organiza pela simbiose do elemento psíquico e do elemento formal.

Nas circunstâncias mais simples da vida, encontramos sinais desse fenômeno. A criança, ao brincar, acaba descobrindo uma dança rítmica agradável. Fácilmente rabiscos adquirem um todo configurado. O primitivo dá com a máscara de dança expressão ao seu mundo afetivo, povoado de imaginações demoníacas e mágicas. Através dessas manifestações de pura forma é que ele enquadra a sua vivência subjetiva.

Assim, do ponto de vista psicológico se pode falar da necessidade de expressão da alma. Entenda-se aquele fenômeno vital instintivo que não se subordina a outro fim além de si mesmo e que, ao contrário, só se aplaca, realizado, quando alcança encarnar-se num molde perfeito e único. Impulso obscuro, a vocação expressiva não possui entretanto processo específico de realizar-se. Ao contrário, ela se serve de quaisquer veículos instintivos de exteriorização. É por essa múltipla disponibilidade que esse impulso se diferencia dos outros, cada um com seus fins específicos, ajustados ou satisfeitos. É da natureza desses se satisfazerem em manifestações unilaterais, pois são imanentemente

finalistas. Com efeito, se os instintos lúdico, imitativo e sexual têm finalidades específicas, a necessidade de expressão não tem nenhuma, pois seu traço mais profundo consiste precisamente em não ter particularismos característicos nem órgãos preferenciais de manifestação. PRINZHORN a define vagamente como uma espécie de "Eros", um fluido onipresente. E nos assegura que jamais se chegará a compreendê-la ou mesmo a verificá-la, sem que se viva essa experiência (40).

OS VEÍCULOS DE EXPRESSÃO

Dois impulsos incoercíveis no homem: o do jogo e o da ornamentação constituem os veículos mais freqüentes de manifestação da necessidade de expressão (41).

Tem-se atribuído a ambos a qualidade de serem as origens primeiras da forma. De qualquer maneira, o instinto lúdico e o ornamental coincidem, estando ambos presentes em todo movimento tendente a satisfazer aquela necessidade; nas fontes, portanto, do aparecimento da forma. Esta já se manifesta pura nas garatujas espontâneas, gratuitas, não objetivas, sem quaisquer ligações e reminiscências com manifestações formais já concretas, particularizadas, figuradas.

O homem é também um animal criador de ordem. É obrigado a criá-la para viver e sobreviver. Quando essa vocação ordenadora se apodera dos elementos formais contidos nas garatujas, temos aí os elementos ideais da decoração (PRINZHORN). Mas a dialética de fazer e do sentir surge em oposição àquela outra inclinação primária, a imitativa, que aparece, por sua vez, desde os primeiros tempos infantis. Sua função inicial e profunda é encaminhar, ou desvirtuar, os elementos formais nascentes para a representação figurativa, ponto de partida para a inextinguível faculdade de simbolização arraigada no espírito humano.

A constância simbólica é, com efeito, tão freqüente, nas obras de arte através das idades, que HEGEL chegou a lhe dar a dignidade de representar uma das três fases fundamentais da evolução artística. Mas não é nesse sentido histórico-filosófico hegeliano que o símbolo nos interessa aqui. Nosso interesse agora é examinar a sua posição particular porventura aparente dentro da obra, sua função de componente subjetivo, com

outros elementos, do processo de elaboração criadora. Sua presença, quando pressentida, tem uma significação supra-individual, pois caracteriza uma fase dada do pensamento, isto é, do pensar primitivo, que assim se distingue do conhecimento científico racional. Com ele estamos ainda no ciclo do pensar mágico. Nesse sentido, ele é um elemento que não participa diretamente da criação plástica. É anterior ao processo da realização formal. Sob esse aspecto é aqui apenas um elemento cultural, uma das coordenadas daquele pensar mágico ainda hoje ativo em certos meios e atividades atuais, como na celebração de cultos, em terreiros ou recintos fechados, nas cerimônias cívicas e ritos políticos coletivos, na praça pública ou em locais privilegiados, onde só têm entrada irmãos, iniciados e correligionários.

Mas voltemos ao nosso tema; cabe-nos aqui insistir sobretudo nessa extraordinária descoberta da psicologia de arte moderna: as representações simbólicas abstratas, encontradas nesta ou naquela obra, podem também ser derivadas por assim dizer do acaso. Podem sair, de fora, do processo mesmo da elaboração gráfica ou plástica. Derivam-se, então, *a posteriori*: da organização significativa que tomam os rabiscos inconscientes, as garatujas gratuitas. De repente, estas se subordinam, pela irresistível vontade interpretativa do espírito, aos apelos simbólicos.

Dá-se um encontro por assim dizer involuntário dos mais diversos fatores. Irmam-se com outra propriedade irresistível das coisas: a de se aglutinarem, propriedade essa enraizada, por sua vez, no próprio fenômeno perceptível inicial. No fundo as atividades gráficas, construtivas ou plásticas, do homem consistem em arrumar-se numa ordem ideal. É a tendência à boa forma (a arte sacra, por exemplo, é um produto desse feixe de tendências e elementos que convergem no sentido de um todo simbólico formal). Constantemente o garatujista, o autor, o criador de imagens e sinais gráficos, é atraído, no curso desse processo, para a figuração simbólica.

Assim, um sinal, que de outra maneira permaneceria neutro, torna-se portador de um sentido extra que não é dado visivelmente, por apoiar-se apenas em convenções, na memória e em tradições. Oferece-se com isso à vontade de intercomunicação dos homens

40) FR. PRINZHORN, *ob. cit.*, p. 19.

41) KRETSCHMER e depois seu discípulo WALTER WINELER consideraram que na arte dos povos primitivos e na dos modernos a simplificação da forma corresponde aos instintos da ordem e do ornamento (W. WINELER, *Psychologie der modernen Kunst*, p. 42). Para R. M. OGDEN, no entanto, a arte se origina de um comportamento, de uma atividade que perdeu seus fins primeiros, pois os meios se transformaram em fins. Os atos da caça são repetidos em exercícios. Suas evoluções se convencionam, individualizadas, e acabam ritualizadas em dança. "Os meios se transformam em fins, e uma obra de arte suplanta a perícia prática e o artifício." O outro aspecto dessa evolução da prática em arte é o jogo. Para muitos a arte se origina do jogo. Mas apenas a referência ao jogo nada acrescenta de essencial àquele descoberta. Se o jogo é uma atividade na qual de algum modo o meio para certo fim torna-se também fim, é preciso acentuar em particular o aspecto do predomínio, de aperfeiçoamento dos meios, pois aí está a origem da arte. Assim, para OGDEN, a obra de arte resulta não apenas do emprego de meios fora de seus fins usuais, mas no penoso refinamento e perfeição dos próprios meios elevados à finalidade. (*The Psychology of Art*, p. 14).

uma base de partida. Assim, o símbolo não faz a obra de arte: pode, entretanto, nascer no processo de elaboração desta em função do acaso e da vontade incoercível de comunicação. Não entra ele, porém, de modo algum, para a valorização estética da obra. E toda vez que nesta aparece de início e dominadoramente, é com prejuízo de sua organização plástica e, pois, de seu intrínseco valor artístico.

O espírito, inundado pela contribuição dos sentidos, sobretudo da vista e da audição, é uma máquina de interpretar. A visão objetiva de qualquer situação cai facilmente sob aquilo que JOHN MULLER (42) chamou de "plasticidade da fantasia". As disposições pessoais desempenham nessas atividades interpretativas papel de relêvo. Absorvidos nelas, quantos não se deixam prender, horas a fio, na contemplação e estudo das figuras, linhas e formas que se apresentam no céu ou nos muros, no ar ou na luz incerta, nas árvores ou nas portas, no papel, ao acaso, ou no chão? Os motivos mais fantasistas ou grotescos são tirados de qualquer combinação de linhas, e côres, e planos, e disposição de objetos ou materiais. Toda essa gente, dada a semelhantes jogos interpretativos coincide num ponto: as suas relações afetivas com o mundo exterior são mais pronunciadas que as meras relações objetivas. E será preciso dizer que os artistas, entre essa gente, entram com um dos contingentes mais numerosos? PRINZHORN, aliás, tem razão em assinalar como todo esse grande grupo de vivências, de experiências interpretativas já tem, de certo modo, do ponto de vista da psicologia normal, caráter algo inquietador (43). Mas não é esse um dos traços mais peculiares aos artistas, poetas, filósofos? LEONARDO falou, a propósito, de uma "nova espécie de contemplação", da qual resultou, nos seus efeitos mais profundos, precisamente o despertar do "espírito da descoberta", que marcou a sua época.

O homem como que não existe ainda, enquanto não obedece a esse impulso interior invenível que o manda afirmar-se. Esse impulso afirmativo já aparece, entretanto, nos primeiros movimentos do corpo. É, como sabemos, um dos traços específicos da infância. Com a aquisição de hábitos, ele começa a desaparecer, e, na sociedade mecanizada

de hoje, se esvai sorvido como água em terreno árido.

Essa vontade de afirmação que o adulto perde, tende ele a transferi-la simbolicamente a entes externos, coletivos, abstratos, ou personalidades investidas irracionalmente dessa faculdade, com procuração para afirmar-se, abusivamente, por cima de tudo e de todos, a fim de afirmar por esse modo indireto e intermediário a personalidade inexistente dos homens da multidão. Mas mesmo sem esses casos extremos, o impulso afirmativo, tão violento, tão intransigente na criança, desaparece quando o adulto, compelido, enquadrado pelos hábitos, assume um papel, uma tarefa externa, um dever social a cumprir na vida. A vida interior passa a ser subordinada a finalidades externas.

A afirmação, sem objetivo, a primeira e a mais irresistível, que vem das profundezas da natureza humana, é um toque nas cordas da harpa psíquica para que os espaços circundantes se encham com a ressonância da personalidade. É um acorde harmonioso que sobe, de onda em onda, até as alturas secretas da intuição. Por isso mesmo, nada mais oposto à afirmação pragmática, com objetivo certo e claro, do que essa afirmação gratuita. Não se pode conceber contradição mais viva e concreta entre a esfera desinteressada, completa em si mesma, da expressão, e a esfera dos fatos quantitativos, mensuráveis, utilitários.

Por isso mesmo somente os acontecimentos que se passam no domínio da afirmação lúdica, não objetiva, podem ser classificados como movimentos de exteriorização expressiva; só eles apresentam o signo daquela vitalidade primeira tão evidente nas manifestações da criança. O mecanismo dessas manifestações de jogo, desinteressadas, dificilmente pode ser apreendido ou desmontado racionalmente, pois se apresentam não apenas nos rabiscos sem sentido mas nas altas criações artísticas.

A INTUIÇÃO CRIADORA EM AÇÃO

Começa aí um dos segredos da elaboração criadora. Os primeiros traços isolados obedecem ao impulso cego; mas as ligações das linhas, das unidades, cedo se revelam intuitivas, fatalmente dirigidas. Nesses processos inconscientes, lúdicos, surge sempre outro

fenômeno de constância muito significativo: a tendência à repetição, a formas simétricas ou concêntricas. Toda personalidade transparece assim por uma constância formal inconsciente: através de um círculo, de uma repetição, de um arranjo de formas típicas. Por essa constância, o conhecedor facilmente identificará o autor através dessas manifestações de movimentos gratuitos, mesmo garatuja.

Nesse processo de realização formal inicial predominam as tendências lúdicas, presentes sobretudo na criança mas também no adulto bruto, no primitivo e inclusive nas altas esferas da grande arte. Por isso mesmo os sintomas que nessas atividades se queiram considerar mórbidos não podem ser tomados isoladamente. Devem ser antes, ensina PRINZHORN, procurados em certas linhas intencionais que se mesclam ou que contrariam os elementos puramente gratuitos ou automáticos. Por serem justamente intencionais, caprichosos, é que perturbam a disposição fatal, automática para a superordenação dos elementos num todo. Com efeito, tais sintomas nem sempre se apresentam por meio de perturbações típicas idênticas. Na experiência de PRINZHORN, os sintomas se revelam sobretudo se se levam em conta os elementos não ajustados, designados, por ele, como grupo de *desvios funcionais* em relação à superordenação num todo formal. Entre esses desvios a falta de atenção e a fadiga são os mais importantes (44).

Pouco se tem extraído dos desenhos lúdicos infantis porque os adultos só costumam dar atenção a essas manifestações se a criança, já sob influência deles, interpreta seus rabiscos como um objeto real. Alguns autores mais modernos, mesmo debruçados sobre desenhos, como PRUDHOMEAU, não se detêm bastante sobre esse aspecto do problema.

Com efeito, estudando ele, muito mais recentemente, os movimentos gráficos da criança, reconhece que apesar de ser dado a uma delas, de um ano e dez meses, um modelo a desenhar, não obteve senão o que chama de "desenho de memória". Reconhece ele que as primeiras tentativas qualificadas de escrita se verificam igualmente fora da presença de qualquer modelo. Assim mesmo com esta experiência já interessada, já conduzindo a criança a uma atividade extrínseca

não expressiva, ela reage, contudo, instintivamente, despercebendo o modelo, e garatuja o que lhe vem à mão ou à cabeça.

A obra de PRUDHOMEAU é de 1947 (45). A de PRINZHORN é de 1923 (segunda edição). PRINZHORN, entretanto, continua a ter razão quando escreve que se se evitasse qualquer influência na direção interpretativa a criança continuaria, ainda depois de quatro anos, a desenhar sob o impulso puramente afirmativo, sem pensar em qualquer outra coisa. Aí estão também, para confirmar essas atividades inconscientes em busca da forma, os miolos de pão com que as pessoas distraídas ou em conversa plasmam objetos e figuras.

O mesmo acontece com os povos selvagens. Mesmo no Brasil se conhecem desenhos na pedra à beira dos rios, que são relativamente arranhados na rocha, como uma espécie de gravura. Eles se compõem em parte de figuras geométricas, em parte de formas humanas (46). Acredita-se que o ponto de partida de tais desenhos eram riscos que o atrito da corda de que se serviam os selvagens ao puxar a canoa para a margem produzia na pedra. A esses desenhos foram acrescentadas interpretações de significado mágico. Não se pode, entretanto, pretender que essas interpretações esgotem todas as possibilidades daquelas imagens. De qualquer modo, nessas diferentes afirmações gráficas o que é comum é que nem o fim prático nem o signo *a priori* estivesse ali contido de saída. Dá-se, no entanto, nessas manifestações, uma interpenetração de tendências.

As garatuja gratuitas de forma tão incerta e sem caráter figurativo acabam exigindo interpretação. Essa exigência de interpretação se impõe com diferentes graus de pressão, na coisa observada e no próprio desenhador, seja criança ou adulto, são ou doente mental, selvagem ou culto. Ela pertence de qualquer modo a fenômenos arraigados nessas manifestações e impressões gratuitas. Essa tendência à interpretação vem na verdade de fora para dentro, do objeto para o indivíduo, enquanto o impulso de afirmação gratuita sai de dentro para fora. O exemplo dos riscos na pedra do rio, oriundos de esforços práticos que acabam interpretados como parte de uma figura que assim é completada, é muito ilustrativo da tendência. O poder de expressividade que as coisas têm para nós é extraordinário.

44) F. PRINZHORN, ob. cit., pág. 334.

45) M. PRUDHOMEAU, *Le Dessin de l'Enfant*, 1947.

46) Ver KOCH-GRUNBERG, *Süd-amerikanische Felszeichnungen e Zwei Jahre unter der Indianern*, Berlin, 1909.

O homem não pode ver nada, perceber formas ou aspectos de coisas inéditas ou desconhecidas, sem imediatamente pensar em lhes dar um sentido qualquer, ou mesmo emprestar-lhes fabulação. Aliás, reside nisso, como já vimos, a essência do pensamento mágico que enxerga sentido ou vontade de ação em todos os fenômenos exteriores e acontecimentos da natureza.

Tais manifestações gratuitas também não se restringem ao fenômeno da afirmação, mas se prendem até à percepção das coisas paradas do mundo exterior. Nas obras de arte primitivas, nas mais célebres representações de animais da arte das cavernas, as formas ditadas pelos acidentes naturais dos muros e rochas seriam, segundo PRINZHORN, completadas para nos dar aquelas figuras de extraordinário vigor.

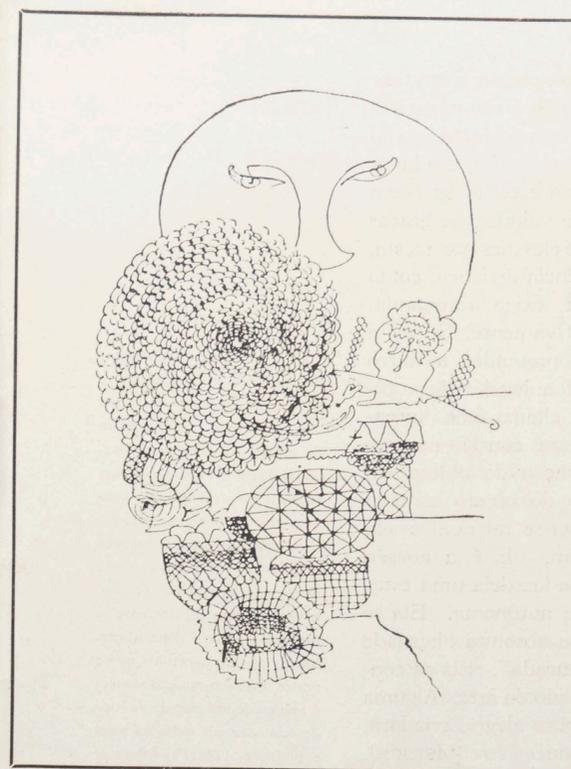
À medida que vamos riscando, que nos afirmamos por meio de qualquer atividade gráfica gratuita, cresce a complexidade das combinações e esta sugere a colaboração ativa de nosso espírito. Então as idéias e imagens surgem, sucessiva e simultaneamente, como se estivessem na ponta dos dedos. Dêsse modo, a criança, o primitivo, o ingênuo, o alienado, o grande artista consciente, vão sendo conduzidos fatalmente a completar, corrigir, equilibrar, por intuição, o que a mão impulsionada pelo mero desejo inconsciente de afirmação vai traçando na superfície sobre que desliza ou pesa. É o poder disciplinador do processo de cristalização da forma que, presente e ativo, se impõe sobre tudo mais. Dá-se aqui uma contradição inelutável e que não pode ser vencida aprioristicamente, entre o impulso afirmativo gratuito e a necessidade de dar sentido às coisas exteriores, primeiro, e depois às coisas ou às formas que o homem mesmo cria. Daí sobressaírem como numa revelação de chapa fotográfica, dos desenhos, contornos, linhas, planos, garatujas, — a imagem da própria personalidade do seu autor.

É que os meios próprios do artista plástico, isto é, as linhas, a forma, a cor, têm em si poderes por assim dizer imanentes. Na medida em que se combinam, constituem um todo, uma unidade viva à parte, e este reclama interpretação. Segundo a coesão da imagem obtida, da contemplação desses elementos, desprende-se uma energia potencial

interior. A arte, toda representação gráfica, dispõe assim de uma espécie de mitologia fantástica que, criando personificações arbitrárias, nos deixa entrever um modo de conhecimento diferente do conceitual. E é ela que nos dá a chave da emoção artística, dos fenômenos centrais da forma. Esses seriam para sempre inacessíveis enquanto abordados pelo método das deduções conceituosas.

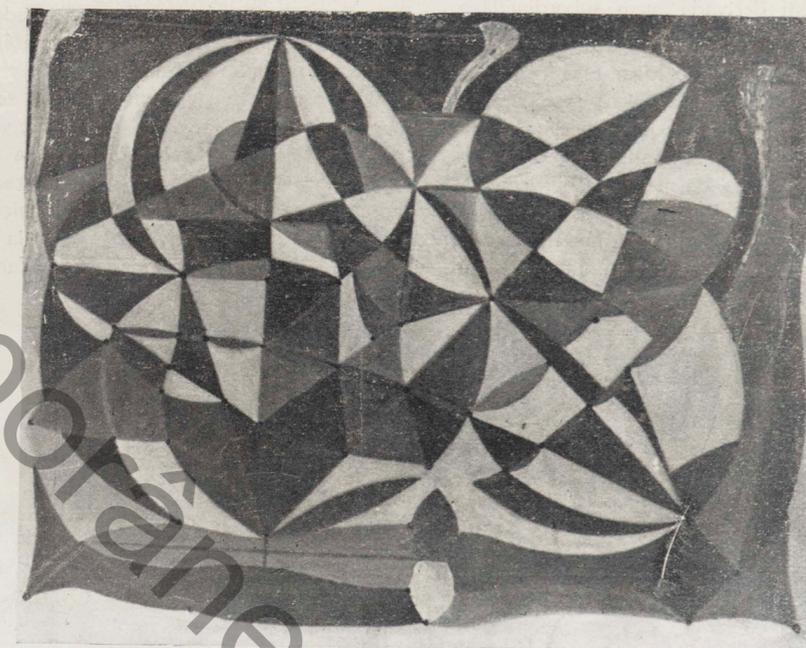
Combine-se esse impulso de afirmação com outro impulso também primordial, o da ornamentação, e dá-se ao homem esquisito poder de ação sobre o meio exterior. O gosto da ornamentação significa que o homem não se submete passivamente ao mundo de fora. Uma vontade vital o leva a tentar marcar a sua existência com um signo que ultrapassa os atos de meras finalidades práticas. Graças a essa propensão ornamental, o sujeito exerce ação sobre o homem como pessoa, sobre si próprio ou um outro, sobre os instrumentos e as instalações da vida (casas, roupas, etc.), e finalmente sobre o fundo mágico demoníaco que está por trás de todas as manifestações que lhe pareçam superindividuais. Ao lado do que a mão do homem realiza sem determinação finalista, como o fenômeno lúdico, está o que o homem produz, em obediência ao instinto do ornamental para enriquecimento do seu próprio universo, como impulso de aquisição.

Da combinação, por sua vez, desses dois impulsos, como que fundindo-os, num coroamento superior, aparece em todos os povos e todos os tempos, um terceiro fenômeno: o de ordenação formal. Seu caráter fatal explica essa enigmática fascinação do espírito humano pela ordem. Os princípios da série, das variações alternadas, da simetria e da proporcionalidade constituem nesse plano a síntese da tendência afirmativa e da tendência ornamental. E são redutíveis ao número, a severas relações matemáticas. Coincidindo com a ordem cósmica, deduzem-se da própria estrutura do corpo humano, e se traduzem naquela sentença orgulhosa de ser o homem a medida de todas as coisas. Regulam o curso rítmico de todos os fenômenos do universo e da vida e modelam as leis da configuração formal abstrata. Se o sentido do ornamental se realiza primeiramente na sua aptidão a modificar ou exercer ação sobre o mundo, a enfeitá-lo, por outro lado introduz uma lei, isto é, uma ordem não



RAFAEL — Desenho

"Nesses processos inconscientes, lúdicos, surge sempre outro fenômeno de constância muito significativo: a tendência à repetição, a formas simétricas ou concêntricas."



CARLOS — Composição

O sentido do ornamental introduz uma ordem não dependente de representação física ou figurativa externa. Indiferentemente as que as linhas podem significar, produz-se um fluxo rítmico unitário capaz de emprestar ao conjunto tamanha força de coesão que dispensa outra componente qualquer externo do todo.

CARLOS nos dá aqui um excelente exemplo dessa arquitetura abstrata.

dependente de representação física ou figurativa externa, mas ditada por princípios formais abstratos. Essa lei não está no modelo ou na sua coerência, mas em uma ordem ideal. Indiferentemente ao que as linhas podem significar, produz-se um "fluxo rítmico unitário" (PRINZHORN), capaz de emprestar ao conjunto tamanha força de coesão que dispensa outro componente externo qualquer do todo. E quando isso acontece é precisamente porque os movimentos de expressão se manifestaram no caso com toda pureza, sem mesclas com quaisquer outras relações finalistas ou pragmáticas (47).

Esse fluxo rítmico constitui o sêgrêdo vital, a pulsação mais íntima de todo o organismo. E para ele não há fórmulas nem receitas, pois do contrário seria conceber regras para criar. Pertence ao próprio sêgrêdo intransmissível de toda criação. Eis porque a existência estética não pode ser um subproduto que reflete a existência prática, contemplativa, teórica ou social. Ela é uma recriação do modelo despojado de seus modos de existência anteriores. A arte não é compensação a outros modos de realidade, ou um reflexo desta. Como diz JEANNE HERSCH, para conferir a plenitude de existência à obra de arte no seu modo próprio, é preciso recriá-la, inventando-se uma forma que exista por si, nem derivada, nem subordinada a nada de externo, que seja seu próprio fim (48).

Não vem de outro lugar essa intimação de coerência, suprema condição de toda existência. E, conseqüentemente, nasce daí a imperiosa necessidade de transmutação do elemento bruto dado, da matéria empírica, parcial, isolada, em totalidade, por ocasião do caldeamento estético. Como, porém, não há para o homem totalidade sem limites, a coesão da obra de arte exige limitação, quer dizer, es-

colha prévia, com exclusão e recusa. Entretanto, essa mesma limitação não é ato negativo; antes resulta de "certa" transferência modal dos elementos escolhidos, os quais, em lugar de buscar sua realidade no exterior se põem a existir por si mesmas e a valorizar-se graças às relações necessárias que eles mesmos tecem. Mas não basta. A existência artística, como toda existência empírica, exige autonomia. A obra de arte vive subjetivamente. Se assim não fôsse, não poderia pretender a outro aspecto da coesão que é a legalidade autônoma. É o que HERSCH chama uma "intencionalidade" da obra para consigo mesma, decorrente da transformação do objeto em sujeito, da subjetivação do objeto tomado por modelo. A obra quer-se tal qual é, ela mesma se escolheu assim. E é a adesão que a si mesma se dá que faz dela uma totalidade coerente, limitada, autônoma. Ela se dirige, ela fala, com "essa absoluta liberdade de uma necessidade procurada". Eis as condições de existência no plano da arte. Alguma coisa foi atualizada por pura alegria criadora, *par pure puissance de donner l'être* (HERSCH).

Coesão e fluido rítmico são as qualidades profundas, necessárias, de todo o organismo vivo. A arte é, no homem, o meio pelo qual ele também sopra vida ao barro, como criador. Ele, porém, não tem o sêgrêdo dessa criação, que surge, aos seus próprios olhos espantados, como algo de fora, de imanente à matéria em que trabalha, que assim se anima e se organiza, e *fala*, mágicamente, sob os seus dedos inspirados. Até hoje não conseguiu o próprio criador consciente descobrir a receita dessa mágica e utilizá-la à vontade, pelo saber e engenho, na ausência da intuição, do mistério e da loucura. O homem *cria* na obscuridade. De olhos vendados e os faróis intelectuais amortecidos.

47) OGDEN fundamenta o caráter necessário, disciplinador e, ao mesmo tempo, espontâneo e vivo da arte e principalmente da educação estética nessa fatalidade do ritmo vital. A natureza regula o curso da vida e o comportamento enquanto o organismo e seu ambiente trabalham os seus recíprocos ajustamentos de modo rítmico e disciplinado, ordeiro. Maior o grau de ordenação, maior a eficiência desse ajuste. Menos movimento perdido, maior prazer. Este é o preceito simples e prático de um método estético de educação em todas as artes e profissões (*The Psychology of Art*, pág. 277).

48) JEANNE HERSCH. *L'Être et la Forme*, pp. 165-167.