

Experiências criativas sob o olhar sociológico

Lígia Dabul*

Resumo

Nesse artigo apontamos a oportunidade da análise sociológica dos processos por meio dos quais artistas criam suas obras. Interessam-nos, particularmente, os estados especiais de criação, relatados por artistas, que acompanhariam os chamados *fluxos criativos*, ou a *inspiração*, ou a *revelação* - situações eventuais e incomuns que, para muitos deles, consistiriam no fundamental e característico da atividade artística, mas que nem sempre a literatura sociológica e antropológica voltada para a arte analisa ou mesmo computa como constitutivos de seu objeto.

Abstract

In the article we point out the opportunity of a sociological analyses based upon the processes used by artists to create their work. We are particularly interested on the special states of creation, related by artists, that would follow the so called creative flow, or an inspiration, or a revelation - eventual and uncommon situations which, for many of them, constitutes the fundament and special characteristic of the artistic activity and which most of times neither sociological or anthropological literature on art analyses or even take into account as part of their motive.

Hoje, nas ciências sociais, o estudo da arte é forma importante de conhecer a vida social. Essa atenção, contudo, não costuma se voltar para a criação artística, dificilmente tratada como processo social significativo nele mesmo, passível, portanto, de recorte que permita ser descrito e investigado sociologicamente. A criação artística tende a ser considerada como intrínseca aos mecanismos – boa parte deles macro-sociais e de longa duração – por meio dos quais a arte é socialmente construída junto a determinados grupos sociais, culturas, sociedades. Não raro é identificada com traços das obras de arte que as

* Professora do departamento de sociologia da UFF e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Autora de *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artista*. Niterói, Eduff, 2001. E-mail: ldabul@uol.com.br

distinguiriam expressivamente das que as precederam. Ainda, muitos cientistas sociais suprimem preocupações a respeito da criação artística, considerando-a experiência individual, temática vista então como preferencialmente estudada por disciplinas como a Psicologia ou a Psicanálise.

Não são poucos os estudiosos que concebem a criação artística como atualização de uma capacidade, ou talento, a *criatividade*, tratada como atributo de atores sociais identificados socialmente como artistas. De certo modo, tomam como dado o que o senso comum, em contextos os mais diversos, propõe acerca dessa suposta especificidade dos atores sociais vistos como artistas. Howard Becker (1977), por exemplo, aponta que o reconhecimento do talento criativo do artista - junto ao seu público e aos seus colaboradores - é item fundamental no consenso necessário para a cooperação que permite a produção dos objetos e eventos artísticos. Como outros autores, Becker analisa o resultado do processo criativo de artistas nessa rede de cooperação e nessas concepções consensuais a respeito da arte, indicando que artistas eventualmente tentam produzir seus trabalhos de modo inovador, o que costuma trazer para eles dificuldades de aceitação e/ou na própria execução, ou apresentação, deles. A situação de artistas inconformistas, não aceitos no mundo artístico convencional e que por isso enfrentam problemas para constituir seu próprio pessoal de apoio, seus executores e públicos para sua obra, atestaria, para Becker, essa costumeira conjugação da criação com as formas de cooperação e as convenções próprias do mundo artístico convencional. O reconhecimento social extensivo da capacidade, ou *talento* criativo, como característica própria dos artistas, contudo, é apresentado por Becker já como dado a partir do qual sua identidade social mesma pode ser constituída.

Outros autores, como Pierre Bourdieu, estabelecem mais claramente que a atribuição do poder criativo aos artistas é fenômeno social localizado e datado historicamente, e por isso ele próprio passível de estudo. Para Bourdieu, essa atribuição é inscrita na conformação dos campos artísticos que descreve e analisa em diversos de seus

trabalhos. No caso da pintura, ela inexistiria, por exemplo, no contexto em que predomina a pintura acadêmica, no qual pintores são considerados executores, imitadores de seus mestres e de formas consagradas de pintar. De outro lado, Bourdieu vincula diretamente o processo criativo à posição dos criadores no campo artístico¹, assentando sua natureza relacional e a necessidade de situá-lo sempre em um conjunto vasto de itens sociologicamente relevantes para compreendê-lo.

Bourdieu sublinha o caráter distintivo que esta atribuição propicia aos atores sociais, e, como Becker, percebe o quanto concorre para a própria identificação social do artista. Na verdade, muitos outros estudiosos tratam do atributo de criador e da ação socialmente reconhecida como criação associando-os à existência de diferenciações sociais, sugerindo ou mesmo apontando contextos sociais, ou momentos históricos, ou sociedades, nos quais não haveria distinções que imputassem a indivíduos – ou que de fato se pudesse constatar – uma capacidade criativa especial que os distinguisse dos demais. Adolfo Vasquez (1972) relaciona mesmo a existência do que concebemos como criação artística unicamente a formas sociais nas quais há uma diferenciação social que estabelece capacidades específicas para tanto. Não haveria, assim, a própria noção de criação artística em sociedades em que a categoria social *artista* não existisse, a possibilidade portanto, para o autor, de analisá-la como tal residindo apenas na abordagem da arte em sociedades diferenciadas modernas.

Em que pese a ênfase de diversos estudos na capacidade e na atividade criativas como elementos importantes para a compreensão da arte, possuir ou ser visto como possuindo essa capacidade, ou ainda efetivamente empreender ou participar de processos criativos, nem sempre constituem atributo ou experiência exclusiva para a construção

¹ Assim coloca o autor (Bourdieu, 1996: 65): “Situado, ele não pode deixar de situar-se, distinguir-se, e isso, *fora de qualquer busca pela distinção*: ao entrar no jogo, ele aceita tacitamente as limitações e as possibilidades inerentes ao jogo, que se apresentam a ele como a todos aqueles que tenham a percepção desse jogo, como ‘coisas a fazer’, formas a criar, maneiras a inventar, em resumo, como possíveis dotados de uma maior ou menor ‘pretensão de existir’” (Grifos do autor).

de carreiras artísticas e de identidades de *artista*. Na realidade, outros tantos atributos são apontados por diversos autores - e por muitos artistas - como conformadores da condição de artista, muitos dos quais relativos a estilos de vida ou a práticas socialmente localizadas nos chamados mundos, espaços e vidas de artistas.

Em muitos contextos artistas se referem, por exemplo, a *trabalho* para designar as atividades que empreendem. Há mesmo os que minimizam e excluem das atividades artísticas aquela capacidade criativa e experiências criativas, a arte sendo concebida igualmente como esforço, trabalho e/ou procedimentos especiais ou mesmo corriqueiros. Também para o público de exposições de arte, a *criatividade*, como característica embutida – a “originalidade” – em objetos considerados artísticos, nem sempre é acionada isoladamente para avaliar os objetos expostos, que observam, e para considerar seus produtores como artistas. Por outro lado, a *criatividade*, ou *originalidade*, consiste em valor e critério privilegiados com ênfase e amplamente acionados para a caracterização da arte, da obra de arte, do artista. Prepondera em muitas circunstâncias junto ao senso comum e nas reflexões produzidas em diversas disciplinas que se debruçam sobre a arte como vida social, e remetem para os objetos artísticos os focos de atenção das pesquisas, detentores que seriam dos indícios da chamada criatividade. Na investigação da criação artística como prática social, deslocar o foco dos objetos para os artistas, suas ações e suas concepções acerca da arte que produzem, talvez nos ajude a esclarecer e descrever processos supostamente oriundos de instâncias apartadas da vida social.

Experiências especiais

Processos criativos com freqüência incluem situações de criação particularmente valorizadas por artistas e constituem experiências relevantes e recorrentes da prática artística. Consistem, essas situações, em estados especiais, que, segundo muitos relatos de artistas, acompanham os chamados *fluxos criativos*, a *inspiração*, o

alumbramento, ou *revelação*. Essas situações, eventuais e incomuns, que para alguns corresponderiam ao fundamental e característico da atividade artística, são associadas por muitos deles a outras práticas sociais. Ainda, tais situações envolvem procedimentos rituais que implicam em formas de liminaridade propiciadoras de experiências de alteridade muitas vezes mencionadas por artistas e registradas em suas obras.

Nas ciências sociais, talvez a descrição mais detalhada e completa da criação artística como fato social esteja na análise de Norbert Elias dos processos de criação de Mozart (Elias, 1995). Já por tomar essa capacidade como adequada e própria ao olhar sociológico, essa análise possivelmente foi favorecida por Elias também ter formação em Psicologia, e por ter amadurecida sua obra a respeito da oportunidade de dissolução de divisórias historicamente construídas pelas ciências sociais entre indivíduo e sociedade. No estudo que empreende de Mozart, o processo criativo artístico é descrito como forma específica de sublimação, encadeada por fantasias alimentadas e domadas pelo ator social que dispõe da habilidade e do desejo, socialmente constituídos, de expressá-las manipulando determinado material (sonoro, plástico etc.) e acionando sua consciência crítica, também construída por sua vida social, para avaliar essa manipulação.

Há muitos depoimentos e numerosos registros de artistas a respeito de experiências de *inspiração*, *êxtase*, *alumbramento*, que identificam com a própria criação e cuja intensidade os distinguiria dos não-artistas, marcando a excepcionalidade de sua condição. Se Elias descreve o processo criativo artístico analisando o caso de Mozart, outros autores nos dão elementos para pensar nos atos concretos e nas sensações experimentadas pelos artistas quando se encontram naquelas situações que identificam como próprias da criação artística, e para acompanhar as formas por meio das quais esses processos são descritos por eles.

Diversos cientistas sociais, quando refletem sobre e tentam definir ou delimitar o fenômeno artístico, efetuam descrições de situações que

observam diretamente, para algumas delas concebendo eventos concretos como unidades de observação e recorte conceitual da arte. Assim, por exemplo, Warren D’Azevedo (1958), preocupado em despier os objetos artísticos de sua dimensão de “artefato” e revelar a da “estética” dirige à *situação* de contato com esses objetos o eixo de reflexão sobre a arte. A arte como experiência reflexiva que envolve sentidos, tal como apresentada por Clifford Geertz (1994), situa como central o contato do ator social com o objeto artístico – que pode consistir mesmo em uma performance, como a realizada por poetas populares árabes em áreas rurais do Marrocos. Essa forma de conceber a arte propicia não apenas o recorte dessa modalidade de situação como socialmente significativa, mas também a aproximação, um paralelo, da experiência do artista com a de seu público no que tange à sensibilidade então aguçada.

Na literatura voltada para a chamada recepção artística reflexões sobre o contato com a obra de arte são especialmente desenvolvidas. Jean-Claude Passeron (1991), por exemplo, ao estabelecer que a situação de contemplação da obra de arte (nesse caso, das artes plásticas) é foco de particular importância para a análise sociológica da arte, localiza no prazer originado com a contemplação sua característica mais definidora. Passeron está referido, como parte bem significativa dos estudos sobre a recepção artística, a formulações de Hans R. Jauss dirigidas à inclusão da experiência dos leitores nos estudos acerca da literatura, tomando-a como fundamental e não redutível à ação de interpretação do conteúdo literário. Na verdade, é no que denomina prazer estético que reside o âmago da experiência dos leitores, assim definida: “O prazer estético que (...) se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético” (Jauss, 1979: 77).

Para Susanne Langer, a obra de arte jamais efetuará uma comunicação por meio de mensagens, ou algo que possibilitasse aquela atitude “interpretativista” da qual nos fala Jauss. Distinguindo a atitude

artística da experiência do estético, Langer apresenta a “imaginação criativa” como o “ponto de vista do estúdio”, e a “responsividade” como o “ponto de vista da audiência” (Langer, 1980: 411). Langer, como Jauss, tem o cuidado de aventar a possibilidade de um mesmo ator social transitar por ambas as experiências, próprias, contudo, de pólos, ou lugares, ou funções da arte muito bem demarcados: “Na realidade, é claro, movemo-nos livremente de uma atitude para outra; toda pessoa tem alguma imaginação criativa e, por certo, todo artista deve perceber e fruir arte, se não por outro motivo, pelo menos para ser seu primeiro público” (Langer, 1980: 412).

Abandono, passagem

É essa experiência que queremos sublinhar, marcando sua singularidade e a forte mobilização da sensibilidade que supõe. Mas nos interessam essas situações de criação na intensidade e na especificidade vivenciadas por artistas. Há autores que refletem diretamente sobre essa experiência criativa, como Luiz Eduardo Soares (1979), que a identifica com o transe e indica sua proximidade com a psicografia, dado o fato do artista ter muitas vezes a sensação de apenas viabilizar a realização, ou a comunicação, de obra pré-existente, na sua forma e/ou conteúdo².

Com efeito, essa sensação corresponde a inúmeras definições da prática artística, da própria natureza da arte e do artista.³ Jean-Pierre

² Um grande número de depoimentos de artistas corrobora a recorrência dessa sensação. Sylvia Plath, em seus diários, a descreve: “O que mais temo, creio, é a morte da imaginação. Quando o céu lá fora está todo rosado, e os telhados estão negros: essa mente fotográfica que paradoxalmente diz a verdade, mas verdade inútil, a respeito do mundo. É o espírito que sintetiza, a força ‘modeladora’ que brota prolífica e cria seus próprios mundos com mais inventividade do que Deus, o que eu desejo. Se me sento imóvel, sem fazer nada, o mundo segue batendo feito um tambor indolente, sem significado” (2004: 244).

³ Antropólogos registram a extensão e a variabilidade dessas situações. Harry, por exemplo, comentando proposições de J. Bruner, afirma que “Less compelling on a universal scale are Bruner’s ‘internalized ideals’ and ‘contemplative inspiration’, as well as his proposition that at some point in its production a work develops na integrity of its own which demands completion in a certain manner, almost independent of the artist’s own critical judgment. Doodale and Koss fell these are integral to the Tiwi creative process. While some measure of these dimensions may be present across cultures, their magnitude is certainly variable” (Silver, 1979: 295).

Vernant descreve uma categoria de agente na Grécia Antiga na qual este “possui, sob a forma de uma qualidade que lhe pertenceria, o ato visto como já realizado, completamente efetuado”. Na noção de ação que corresponde a esta de agente, Vernant assinala que a ação “é vista objetivamente (a tensão como estado do que é tenso) e aparece, conseqüentemente, como realizada em ato exterior ao sujeito” (Vernant, 1983).

Essas categorias de agente e ação assemelham-se também a concepções contemporâneas muito recorrentes a respeito do artista e da arte que sublinham a idéia de exterioridade presente na criação artística. Jacques Derrida (*apud* Vasques, 2005: 11), por exemplo, assim define o poeta: “ser poeta é saber abandonar a palavra. (...) é só estar lá para lhe dar passagem, para ser o elemento da sua procissão: tudo e nada”. Junto a essa experiência de “abandono” que viabilizaria a “passagem” da obra, a situação de criação envolve também, como diversos autores já assinalaram, mobilização excepcional da sensibilidade. Eis registro bastante contundente de Clarice Lispector:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita (*apud* Freitas Filho, 2003).

Também Van Gogh, como muitos outros pintores, refere-se a experiências dessa espécie: “Em certos momentos, quando a natureza fica tão bela quanto nesses dias, tenho uma lucidez terrível, e então não me reconheço mais e o quadro me vem como em sonho” (Van Gogh, 1986: 543). Essa mobilização, dentre outros traços, exacerba alguns sentidos, diferencialmente, para cada artista e em cada momento específico. Viviana Bosi (2004: 104), por exemplo, analisa textos inéditos, “cartas”, da poeta carioca Ana Cristina César nos quais se refere a essas situações de criação:

Sartre trata a palavra poética como selvagem, vinda do lado das coisas ainda inominadas: no texto de Ana Cristina, o engajamento é profundo porque animais internos e externos brotam da raiz mais incondicionada dos sentidos, agarrando autor e leitor no limiar da consciência⁴ (Bosi, 2004: 104).

Essa experiência, ressalta Bosi, é de alteridade. Correspondem a essa caracterização outras tantas efetuadas por artistas e estudiosos, que reconhecem como experiências de alteridade não apenas o processo de criação artística, mas em especial as situações concretas de criação nas quais artistas sentem-se em contato com obras ou aspectos de obras “já prontos”. Pudemos constatar em depoimentos de artistas a recorrência dessas sensações de *déjà vu*, “pintar o que já foi pintado”, “fazer um filme que existe pronto”, “seguir a voz como da peça inteira, que vem cantada”. Pensá-las em termos de alteridade nos remete a formulações que coincidem com sua excepcionalidade frente às práticas cotidianas, de um lado, e com atos que poderiam provocá-las, de outro. De fato, junto com depoimentos de artistas acerca das situações nas quais “as coisas aparecem prontas”, temos descrições de procedimentos já estabelecidos por um ou mais artistas por meio dos quais estas situações são deflagradas: “Eu paro e penso assim: vou agir como se tudo já estivesse pronto e eu tivesse que descobrir”. (Dramaturgo). “Sento numa poltrona que tem no meu quarto, fecho os olhos e o filme vai passando na minha cabeça. Uma cena, a outra, a outra...” (Cineasta).

Nem sempre esses atos deflagradores são amenos, envolvendo não raro esforços consideráveis. Sylvia Plath (2004: 244-245) registra situações freqüentes de ruptura com cotidiano e sociabilidade necessárias para a criação:

⁴ Viviana Bosi apresenta a descrição feita por personagem, R., nas “cartas” de Ana Cristina César: “Atravessado pela sua força convulsionante, R. é pisoteado, perturbado, perfurado por espinhos (cada um representando uma das reiteradas tentativas de comunicação) até dobrar-se em ‘balbucios’. Galopam, batem asas, esgueiram-se como lombrigas, tomando os aposentos da casa. Nos lugares mais fechados se infiltram inoportunos atormentando o eu que a contrapelo os recebe. Esses invasores tormentosos e dominadores se dirigem para o interlocutor contra a vontade do autor desprotegido em relação à alteridade da linguagem que o perpassa” (2004: 104).

Ouçõ sempre os passos subindo a escada e os odeio quando nãõ sãõ para mim. Por que, por que nãõ consigo permanecer ascética por um tempo, em vez de estar sempre oscilando entre o desejo de solidãõ absoluta para trabalhar e ler e a vontade imensa, imensa, dos gestos das mãõs e das palavras dos outros seres humanos?

De qualquer forma, a ritualizaçãõ da criaçãõ artística é compatível com a concepçãõ de rituais proposta por cientistas sociais que, por sua vez, aproximam-nos da prõpria experiênciã artística. Segundo Victor Turner (1974), a categoria *liminal experience* teria grandes afinidades com as noções ocidentais de experiênciã artística. A experiênciã liminal, central na teoria de ritual de Turner e na qual a arte se incluiria, teria correspondênciã, em primeiro lugar, com a experiênciã de um espaço e um tempo diferenciados do dia-a-dia. Segundo Esther Langdon (1996: 24), “os ritos iniciam com a separaçãõ da vida cotidiana, tẽm sua fase liminal, e terminal com a volta da vida cotidiana. A fase liminal é central ao poder do rito. É o momento de *betwix* e *between*, quando estãõ ausentes a estrutura social e as regras que normalmente ordenam as interações sociais dos membros de uma sociedade. Na açãõ simbólica da fase liminal, a estrutura normal é invertida, e o que é escondido na vida cotidiana é revelado. É um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade. Liminalidade possibilita a criatividade, a expressãõ e a transformaçãõ”.

Às possibilidades analíticas do tratamento de situações de criaçãõ artística como situações rituais adendam-se necessariamente alguns cuidados, como o de lidar com a imensa diversidade de suas configurações junto a diferentes contextos sociais e às diferentes tradições artísticas. Em certas modalidades de música, com freqüência situações coletivas propiciam muitas das práticas criativas. Para alguns artistas, como Janis Joplin, certas experiênciãs coletivas sãõ centrais na prõpria definiçãõ da arte: “O que aprendi sobre ser artista é que aqueles momentos no palco sãõ tudo” (Joplin, 2004: 62).

Escritores costumam experimentar situações de criaçãõ por meio do isolamento, que por vezes constitui mesmo elemento deflagrador ou

garantidor da experiência de liminalidade. Esse isolamento, contudo, além de viabilizar práticas artísticas por meio das quais atores sociais vivenciam experiências de alteridade, não necessariamente caracteriza situação individual. Autores como Norbert Elias, como já indicamos, problematizam a idéia das interações constituírem atributo definidor de todas as dimensões significativas da vida social. E incluem em suas reflexões itens como a impossibilidade de se estabelecer divisórias claras entre indivíduos e sociedade, ações individuais consistirem em ações sociais, e formas pelas quais indivíduos têm introjetada e são, a cada instante, a sociedade em que vivem. Na arte, como tentamos aqui lembrar, também.

Bibliografia

BECKER, Howard (1977). “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: Velho, G. (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar.

BOSI, Viviana (2004) “‘Tal ser, tal forma’: comentários a textos inéditos de Ana Cristina César”. *Poesia Sempre*. Biblioteca Nacional, ano 12, n. 19.

BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.

_____ (1996). *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.

D’AZEVEDO, Warren (1958). “A structural approach to esthetics: toward a definition of art in anthropology”. In: *American Anthropologist*, v. 60, n. 4, ago.

ELIAS, Norbert (1995). *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FREITAS FILHO, Armando (2003). *Máquina de Escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GEERTZ, Clifford (1994). “El arte como sistema cultural”. In: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

JAUSS, Hans Robert (1979). “O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”. In: Jauss, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JOPLIN, Janis (2004). *Janis Joplin por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret.

LANGDON, Esther Jean (1996). “Performance e preocupações pós-modernas na antropologia”. In: João G. L. C. Teixeira (org.) *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora UnB.

- LANGER, Susanne K (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- PASSERON, Jean-Claude (1991). "Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura". *Tempo Social*, vol. 3, n. 1/2.
- PLATH, Sylvia (2004). *Os diários de Sylvia Plath. 1950 - 1962*. Kukil, Karen V. (ed.). São Paulo: Globo.
- SILVER, Harry R. (1979). "Ethnoart". *Annual Review of Anthropology*, n. 8.
- SOARES, Luiz Eduardo (1979). "O Autor e seu Duplo - A Psicografia e as Proezas do Simulacro". *Religião e Sociedade*, n. 4.
- TURNER, Victor (1974). *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes.
- VAN GOGH, Vincent (1986). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM.
- VASQUES, Marco (2005). *Elegias Urbanas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.
- VASQUEZ, Adolfo Sanchez (1972). "Socialisation de la création ou mort de l'art". *L'homme et la société*, n.26-1, out./nov./dez.
- VERNANT, Jean-Pierre (1983). "Categorias de agente e ação na Grécia Antiga". In : Dristeva, Julia; Milner, Jean Claude; Ruwet, Nicolas (org.). *Língua, discurso, sociedade*. São Paulo: Global.