

IN MEMORIAM

ESTUDOS DE HOMENAGEM A ANTÓNIO AUGUSTO TAVARES

JOÃO LUÍS CARDOSO, JOSÉ DAS CANDEIAS SALES [EDS.]

IN MEMORIAM

ESTUDOS DE HOMENAGEM A ANTÓNIO AUGUSTO TAVARES

JOÃO LUÍS CARDOSO, JOSÉ DAS CANDEIAS SALES [EDS.]

UNIVERSIDADE ABERTA | LISBOA 2018

TÍTULO

IN MEMORIAM. ESTUDOS DE HOMENAGEM A ANTÓNIO AUGUSTO TAVARES

CAPA

Alegoria da História (excerto). Gravura desenhada e gravada por Pedro de Rochefort, 1728. In Silva, M. Telles da (1727) – *Historia da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa occidental, na Officina de Joseph Antonio da Sylva.

EDITORES

JOÃO LUÍS CARDOSO; JOSÉ DAS CANDEIAS SALES

EDITOR

UNIVERSIDADE ABERTA

COLEÇÃO

CIÊNCIA E CULTURA, N.º 2

PRODUÇÃO

SERVIÇOS DE PRODUÇÃO DIGITAL | DIREÇÃO DE APOIO AO CAMPUS VIRTUAL

ISBN: 978-972-674-809-0

ANO: 2018

História, Memória e Futuro

Apresentação

In Memoriam – Testemunho

1. **João Luís Cardoso**, Primórdios dos estudos pré-históricos em Portugal: os concheiros mesolíticos de Muge (Salvaterra de Magos) e os seus exploradores
2. **José Augusto Ramos**, Semânticas de mediação divina em matriz pré-clássica
3. **António Ramos dos Santos**, O Direito na antiga Mesopotâmia
4. **Francisco Caramelo**, O ideário e o discurso expansionistas nas inscrições de Tukulti-Ninurta I
5. **Maria Helena Trindade Lopes**, “As primeiras greves da História” – os trabalhadores de Deir el-Medina e o reinado de Ramsés III
6. **Luís Manuel de Araújo**, A XXI dinastia egípcia: as Duas Terras separadas
7. **José das Candeias Sales**, A Isis alexandrina: tradição *versus* adaptação nas antigas Dinâmicas culturais mediterrânicas
8. **Nuno Simões Rodrigues**, Tragédia de Mariame, *Regina Ivdaeorvm* (J. AJ 15.15-258)
9. **Virgílio Hipólito Correia**, A expressão artística do mito das “cabeças cortadas” no Ocidente da Península Ibérica durante a Idade do Ferro
10. **Mário Varela Gomes**, Epigrafia da I Idade do Ferro do Sudoeste Peninsular – Quebrar o Silêncio
11. **Rosa Varela Gomes**, A pesca no Sudoeste do *Gharb al-Andalus*
12. **Geraldo Morujão**, O Evangeliário medieval da Sé de Viseu. Cotejo com a Vulgata Clementina e a tradição manuscrita dos Evangelhos
13. **Maria Filomena Andrade**, Uma espiritualidade renovada: a reforma coletina em Portugal nos finais da Idade Média
14. **Saul António Gomes**, Cristãos-novos de Coimbra nos primórdios de Quinhentos
15. **Pedro Flor**, Decoração de interiores: a estratégia artística de D. Manuel I e a Sala dos Brasões do Paço de Sintra
16. **Ana Paula Menino Avelar**, Reconstruindo a *possível* livraria quinhentista de Fernão Lopes de Castanheda (1512?-1559)
17. **Paulo Oliveira Ramos**, A origem francesa da expressão ‘arqueologia industrial’: autores e publicações
18. **Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara**, Com José-Augusto França. Singularidades do azulejo na história da arte portuguesa
19. **Maria Isabel João**, Os museus nos Açores. Memórias, identidade e desenvolvimento
20. **Carla Alexandra Gonçalves**, Da percepção à representação

Carla Alexandra GONÇALVES
carla@uab.pt
[Universidade Aberta
CEAAC – UC]

RESUMO

Importa-nos rever as relações entre a percepção e a representação. Enquadrando-se no que entendemos por percepção (a primeira unidade de conhecimento) e por representação, intentamos problematizar os casos *da percepção à representação*, partindo das ideias fundamentais: a percepção como uma representação da realidade; a arte como representação, mediada pelo artista; a recepção artística como nova representação, mediada pelo pensamento e pelas expectativas do sujeito que recebe; o pensamento como um fluxo de imagens; as palavras geram imagens e as imagens geram palavras; a arte como lugar inequívoco de produção de pensamento e de conhecimento.

A percepção é o início de uma grande experiência relacional que nos liga ao mundo, que nos permite conhecer e realizar, e a maior realização da humanidade é a criação de novos mundos, ou de realidades irreais que nos extremam a experiência, como acontece com a Arte.

Se a percepção se constitui como uma representação da realidade, a obra de arte suporta-se nessa representação para realizar-se noutra, atravessada pelos processos mentais e socioculturais do artista que conduz a possibilidade da obra estabelecer relações com os seus públicos. Por seu turno, a recepção da obra conduz a novas representações, desta feita efectuadas pelos indivíduos que a colhem e que com ela se relacionam partindo da percepção. Quando os sujeitos se apercebem que pensam sobre o que estão a perceber, produzindo as suas *imagens mentais* que partem da obra de arte, estão a produzir conhecimento, agindo sobre as suas próprias representações. Nesta medida, concebe-se a arte como uma representação fundada noutra, e que abre a múltiplas possibilidades de leitura, permitindo novas representações que enformam todas as experiências.

Da falda que entrecruza os processos conscientes e inconscientes, nasce o pensamento simbólico e a Arte que, por sua vez, acontece quando acedemos às suas possibilidades de dilatar a qualidade de todos os signos, dos que existem e os que não existem, acontecendo quando acedemos às suas possibilidades de ampliar o próprio Homem.

Palavras-chave: Percepção; Percepção artística; Arte; Pensamento criativo; Representação; Recepção artística.

ABSTRACT

This paper focuses on the fruitful and old relations between art and knowledge. It will concentrate on reflecting either in perception examples (the first unit of knowledge) and in representation examples, based on the following main ideas: perception as a representation of reality; art as representation, mediated by the artist; artistic representation as a new representation, mediated by the thought and the expectations of the addressee; thought as a flow of images; words generate images and images generate words; art as the unmistakable locus of thought production.

Perception is the beginning of a great relational experience which connects us to the world, and allows us to know and to perform. Mankind's chief accomplishment is the creation of new worlds, or unreal realities that maximize experience – and that is conveyed by art.

As perception is a representation of reality, the work of art is based on that representation. It is also intersected by the mental and sociocultural processes of the artist, who establishes relations with his public. On the other hand, reception of the work of art leads to new representations, which are formed by everyone who establishes some kind of connection with it, again through perception. When individuals realize that they think about what they perceive, producing their own mental images evoked by the work of art, they produce knowledge by acting upon their own representations. Therefore, art is conceived as a representation based on another representation, and this leads to multiple possibilities of interpretation. It also generates new representations that frame all experiences.

Both symbolic thought and art lie on the edge between conscious and unconscious processes. Art happens when we expand the possibilities of every sign, of those that exist and of those that do not yet exist; therefore, art happens when we expand the possibilities to enhance man himself.

Keywords: Perception; Artistic perception; Art; Creative thinking; Representation; Artistic reception.

20

Tanto a arte, quanto a ciência, sobrevivem da mesma raiz fundeira, profundamente ligadas com a observação, a interpretação, a explicação e a manutenção do Homem e do mundo, ou do Homem no mundo. Tanto a arte quanto a ciência procedem da actividade cerebral, interligam-se com a instigação criativa e imaginativa, com o pensamento analógico, simbólico e conceptual, bem como com a intenção de comunicar, veicular e perenizar experiências e ideias.

As antepassadas manifestações artísticas revelam um conjunto de preocupações relacionadas, fundamentalmente, com a sobrevivência e, por isso, com a descoberta, a incorporação, a sistematização e o reconhecimento dos lugares que o Homem ocupa e com os sentidos que o real, nas suas múltiplas dimensões (materiais e imateriais, ou visíveis e invisíveis), possui. Para além destes pressupostos, os acontecimentos artísticos pré-históricos revelam que o Homem possui, desde sempre, a capacidade de simbolizar e uma tendência para representar, tanto quanto para apreciar a representação e, especialmente, a representação estética, filtrada pelas preferências visuais, facto que tem levado alguns autores a defender que a predisposição para a beleza é um fenómeno inato (cf. Lawler, 2014).

As primeiras práticas plásticas (na medida em que das restantes não sobram vestígios materiais que nos permitam concluir) consubstanciam as primárias experiências no campo a que hoje chamamos ciência, densamente relacionadas com os ainda moderados índices de evolução psicomotora denotados através das capacidades dos sujeitos, presos sempre às experiências que lhes permitem progredir. Na verdade, este apelo que o Homem sentiu, desde cedo na sua história, para a representação plástica, prende-se com as aptidões resultantes do seu material biológico (o tamanho do cérebro, a contínua destreza manual, etc.), as suas capacidades perceptivas (percepção do espaço, da cor, do movimento e acuidade visual), com a sua disposição racional e relacional, com a sua tendência para a invenção e para o trabalho imaginativo, com o reconhecimento da importância da observação para a interpretação de tudo quanto o cerca, pois que a sua sobrevivência depende, acima de tudo, do modo como está ligado ao que ultrapassa as suas fronteiras corporais e, também, com a perenização de determinadas imagens e experiências que importam reter-se, evitando os danos da memória imputáveis ao tempo. Ou seja, a arte nasce como uma consequência da necessidade de sobrevivência do Homem que, a par das suas actividades relacionadas com as saciações naturais, desenvolve competências de carácter simbólico. Nesta medida, a prática artística liga-se, desde sempre, a um sistema de resposta a um impulso que direcciona e que motiva o Homem para a acção de representar, representação essa que, por seu turno, funcionou, tanto quanto ainda funciona, como um modo de integrar o visível e o invisível, como um modo de metodizar, de manter e de organizar, como um modo de veicular ideias ou como um modo de traduzir o pensamento que, de *per se*, se compreende como outra representação. Nesta medida, o impulso para a arte prende-se com um conjunto de interrogações às quais urge encontrar resposta, tal como acontece com outros sistemas interpretativos e explicativos do real. Mas se a arte se desenvolve através de uma linguagem estética, determinada pelas vias que utiliza para expressar-se (a visual, a sonora, etc.), a ciência desenvolve-se por meio de outro género de linguagem, também determinada conceptualmente e metodologicamente pelas lentes que utiliza na leitura da realidade que pretende integrar para dilucidar.

A PERCEPÇÃO

São os sentidos humanos que fazem a ponte entre o corpo e o que está para além da pele, funcionando como janelas abertas à descoberta e à relação do Homem com tudo quanto o ultrapassa por dentro. Por seu turno, a percepção estima-se como a primeira unidade de conhecimento e entende-se nas suas duas vias possíveis: a sensorial e a extra-sensorial, quando nos remete para as *percepções interiores*, ou para percepções que não provêm de bases sensitivas. Também sabemos que percebemos o tempo e o espaço e que nos percebemos (a percepção da pessoa, do *Self*, e a percepção do corpo)... Seja qual for a percepção, perceber derivará sempre numa *representação* suportada

pelo pensamento, devendo-se à acção sensível mas, e fundamentalmente, aos processos mentais (constituindo-se como um processo psicológico básico, ou fundamental), relacionando-se com os aspectos personalísticos que determinarão os modos particulares de reagir aos fenómenos do real e, também por isso, as nossas preferências, entre outras causas (como as condicionantes de ordem social e sociocultural) que se consubstanciarão na nossa representação da realidade.

A actividade perceptiva depende do trabalho conjunto dos processos psicológicos fundamentais e também do nosso sistema (e condição) emocional. Estes processos em articulação determinarão a representação que fazemos do real, enformando e moldando os perceptos que se conformam como uma sequência de *imagens* digeridas pelo indivíduo que percepção.

Na verdade, a percepção visual é o reconhecimento de padrões que orientam o sujeito na vida prática, mas também o determinam, oferecendo-lhe um conjunto de memórias de configurações que se guardam para posterior utilização¹.

A PERCEPÇÃO ARTÍSTICA

É evidente que o contacto do Homem com a realidade parte da percepção sensorial. E quando estabelecemos esta premissa não estamos a referir-nos apenas ao contacto com a realidade quotidiana, mas acolhemos outras convivências igualmente vitais, como aquela que agora nos importa, referente às obras de arte, ou às que as configurações estéticas nos proporcionam e que os sujeitos fundam na mesma actividade perceptiva. Por outras palavras, o Homem colhe (e acolhe) a realidade através da percepção, estendendo o seu olhar para além dela, concebendo igualmente outras formas particulares, tais como as artísticas, que resultam de um conjunto singular e articulado de signos e de sinais que, para além da sua verdade básica e formal, possuem determinados *significados* que importarão discernir. A arte não faz parte da natureza, embora se conceba como fazendo parte da *natureza humana*.

Se a percepção dos objectos e das configurações comuns e de quotidiano se processa de uma forma quase automática, ou instantaneamente, permitindo-nos funcionar e lidar com o ambiente onde nos achamos, a percepção de uma obra de arte exige confrontos e pausas e demoras, bem como a activação dos mecanismos atencionais que nos permitem *olhares* peculiares. O carácter da obra de arte instiga ao seu questionamento e, por isso, requer que o sujeito se reconfigure, no palco da vida, prestando-lhe uma *atenção especial*. Nessa demora perceptivamente activa, o sujeito ultrapassa o uso dos dispositivos sensitivos que o assentem a receber os padrões que organiza para obter a sua própria representação do que vê, submergindo nos horizontes da fruição, na disposição para atender ao novo e à representação que o outro lhe oferece, tratando-se da percepção de uma representação fundada noutra e que importa discernir. Trata-se de uma actividade que requer o uso do pensamento analógico que, por sua vez, viabiliza a leitura reflexiva do visível que miscigena o que se vê com as evocações de memória que permitem relacionar e reintegrar os dados. É nesta altura que o sujeito que percepção a obra de arte se dá conta de que pensa sobre o que vê, produzindo conhecimento.

A realidade artística dirige a conduta dos indivíduos para aquilo que certos autores, como Vigostki (1998), apelidam como *comportamento estético*. Trata-se de uma atitude que *emerge* no receptor, tanto quanto no próprio artista, e que pugna pela disponibilidade e pela abertura ao estético. Vistas as coisas desta forma, o *comportamento estético* ultrapassa o que se refere à *experiência estética*, ideia cara à filosofia e à psicologia da arte, para revelar-se também através do próprio corpo que se disponibiliza,

¹ O modo como percebemos a realidade, como essa percepção consubstancia um determinado comportamento, como ela altera o nosso comportamento individual e social, como a nossa individualidade e suportes socioculturais alteram a percepção, como a percepção é substanciada (em que moldes e através de que enredos), como reagimos aos estímulos, o que condiciona as nossas preferências, o que nos motiva a contactar com determinados estímulos, o que motiva determinados sujeitos para as construções culturais e artísticas, bem como o que os faz aproximar delas, são questões que impulsionam várias faldas de conhecimento, ainda e sempre em construção, entendidas como fazendo parte do amplo mundo da psicologia da arte, interceptado pela psicologia social, pela fenomenologia e pela estética (Gonçalves, 2000).

com todos os seus emolumentos e na sua plenitude, ou preso à mente, preso à individualidade, preso à possibilidade de activação permanente e de alteração, preso à criatividade e à intuição, bem como à sua produtibilidade e que actua relacionalmente. O *comportamento estético* também provém do autor através da obra de arte, autor esse que produziu um *conjunto ordenado de estímulos que exercem reacções nos sujeitos* e que abrem a novas funções da realidade que assim se expande. O sujeito que realiza uma obra de arte *fala*, através de um imbricando sistema de formas que, na espessa maioria dos casos, expressa um determinado conteúdo, ou aponta para uma determinada experiência ou sensação. É esta dimensão da obra de arte, provinda do conjunto articulado entre forma e conteúdo, ou entre o significante e o significado, que a sobrepuja, elevando-a à categoria de fonte de leituras e de conhecimento e oferecendo-se à percepção como um discurso que procura estabilizar-se na qualidade de um diálogo vivo e sujeito a constantes devires. Trata-se de um diálogo que se transforma com o tempo, dependente das conjunturas históricas e socioculturais e dependente das circunstâncias interiores dos receptores, que se alteram constantemente, modificando as suas próprias inquietações e as expectativas que vão transformando o tipo de inquérito que é feito à arte, bem como o tipo de resposta que dele se obtém.

A arte, tal como qualquer outra actividade humana, é susceptível de compreender-se psicologicamente e a sua explicação constitui uma fonte para a compreensão do comportamento humano (Cf. Marty, 1999), na medida em que o Homem não pode conceber-se sem a existência da realidade artística que a ele se associa de uma forma muito natural e desde sempre. Compreendendo-se como uma operação mental sobre o mundo, concebível mediante a actuação dos dispositivos cognitivos, a arte estabelece-se como uma linguagem (articulada, sígnica e simbólica) que age a par da idealização, da associação de ideias, da planificação, da projecção, do pensamento relacional e analógico, da compreensão e das competências técnicas (que permitem a utilização dos recursos disponíveis) para o efeito, constituindo-se como uma representação passível de conduzir os sujeitos a outros géneros e âmbitos representacionais que dinamizam as suas relações com o mundo e com os outros. A arte promove novos âmbitos de realidade, instigando o Homem que assim vê acrescentar-se nas suas possibilidades de encontro e de evolução, porque incrementa as suas relações ambiais, bem como os âmbitos das suas experiências.

Sabemos que quanto mais opulento e diversificado for o sistema estimular, maior será o horizonte de desenvolvimento dos sujeitos. Esta verdade, oriunda da psicologia e da neurociência, conduz-nos a outras determinações, pois que se a arte se constitui como um *sistema estimular particular* que sobrevive para além da realidade e que é prenhe de novas e mais ou menos complexas formas, bem como de significados mais ou menos expressos, ou latentes, dilatará a dimensão relacional do Homem, bem como as suas competências no âmbito das representações mentais que consubstanciarão as respostas e que, por sua vez, fundam a construção do conhecimento.

Tanto a linguagem, quanto os acontecimentos e as imagens, fazem parte do complexo meio sobre o qual se desenvolve o pensamento e o conhecimento (e, em último caso, a sua transmissão). Tratando-se a arte de uma linguagem particular que origina acontecimentos e que deriva, directa ou indirectamente, em imagens, importa-nos concebê-la na sua qualidade de *dispositivo instigante*. Por outro lado, e se o desenvolvimento do Homem está relacionado com o conjunto de experiências que vive e que armazena, e se essas experiências, que partem das percepções, conduzem a sistemáticas alterações cerebrais que modificam e moldam o sujeito, determinarão comportamentos, preferências e modos de reagir aos fenómenos muito particulares e dinâmicos que importam, comportando competências relacionadas com o pensamento complexo, com as capacidades de abstracção e de representação e, por tudo isto, com a acção no mundo.

Na verdade, a percepção visual funda-se, em parte, em experiências perceptivas anteriores. Mas a plasticidade do funcionamento cerebral permite que nos adaptemos às constantes alterações visuais. Aliás, o cérebro está apetrechado para visualizar a transformação, cegando com a inalterabilidade. A mesma plasticidade do funcionamento cerebral consente a transformação do comportamento e das inclinações pessoais, flexibilizando-nos, tornando-nos aptos à descoberta, ao confronto com o

novo e a novas formas de pensar e de conhecer, bem como de reconhecer e de rearticular. Por esta via, os âmbitos das nossas experiências reconfigurarão os processos neurológicos, permitindo-nos diversificar ou recombinar as respostas e enriquecer os índices de flexibilidade que nos habilitam para o conhecimento.

O PENSAMENTO CRIATIVO

Os processos perceptivos (visuais) e os processos que conduzem à realização de uma obra de arte plástica caminham, em certa medida, lado a lado. Na verdade, a percepção visual corresponde a uma representação da realidade, tanto quanto o será uma obra de arte mas, e ainda assim, a obra de arte não parte directamente da realidade, mas antes da sua representação que resulta do processo perceptivo do artista. Se a percepção visual corresponde a uma representação mental do visível, também a criação artística é concebida como uma representação, embora possa surgir de fontes mais complexas e miscigenadas: o impulso para a concretização da obra (a resposta a um estímulo) e, depois, as imagens percebidas, as imagens interiores (as fantasias), a invenção, a intuição, as memórias (que actuam como imagens recordativas) e as ideias, fundadas em palavras e em imagens e que enformam conteúdos psicológicos, culturais, históricos, sociais, entre outros. A percepção visual também constrói e colige imagens e memórias² que podem depois associar-se a palavras e a conceitos, tal como o pensamento (imagístico) que, de *per se*, se constitui como um fluxo ininterrupto de imagens, ou como um *filme mental*.

A produção artística procede de uma instigação densamente ligada à percepção e ao pensamento, e pode provir de palavras, de acontecimentos, de emoções, ou de uma imagem ou de um conjunto de imagens. De qualquer forma, e na generalidade, a arte nasce de um pensamento criativo (acontecendo o mesmo com a ciência). Nesta circunstância, vejamos o que pode entender-se por *criatividade*, essa categoria aliada à imaginação, à intersubjectividade, à capacidade de reunir pensamento e acção, a determinadas características de personalidade dos indivíduos (tais como a curiosidade e os baixos índices de receio relativamente ao erro e à possibilidade de falha), às suas bases motivacionais, à intuição, à emoção, ao destemor relativamente ao complexo, ao novo e ao inesperado, bem como à benevolência do ambiente propiciador. Ou seja, a criatividade não provém unicamente de razões interiores ao sujeito, ou de predisposições personológicas, relacionando-se com uma série de condições exógenas, associadas ao ambiente social e cultural que circunda e afecta os sujeitos, incluindo os seus modos de perceber e de representar o real. O ambiente pode motivar para a criatividade e pode estimular os comportamentos criativos, tanto quanto poderá minguar ou fazer desaparecer estas qualidades³. Os sujeitos com apetência para resolver problemas de forma criativa podem debater-se com ambientes hostis que lhes diminuem a resposta, ou a acção criativa, e o contrário também pode verificar-se (Cf. Alencar e Fleith, 2003). Neste sentido, os sujeitos podem ser instigados a pensar de forma criativa, ou seja, de forma flexível, original, espontânea e combinatória.

O processo criativo permite-nos discorrer sobre as capacidades sensíveis, perceptivas, intelectuais e intuitivas dos sujeitos. Se o que nos importa agora é atender à criatividade artística, devemos ressaltar o facto de nos reportarmos a alguns sujeitos, já que os artistas (bem como os cientistas) revelam uma criatividade fora do normal, transferida para as actividades que desenvolvem e estimando-se a partir dos resultados que apresentam. Na verdade, os processos criativos revelam formas de pensamento imaginativas, originais, flexíveis, intuitivas e personalidades singulares. Os sujeitos com capacidades

² A percepção organiza o material estimular e serve-se da memória que lhe permite agir de forma quase automática, recorrendo a um sistema de matrizes e de padrões que reutilizamos sempre que nos é necessário (Cf. Arnheim, 1973; 1997).

³ Para alguns autores (Cf. Edwards, 1986), a criatividade não consubstancia uma faculdade inata (ninguém nasceu criativo), mas ensina-se aprende-se, requerendo estudo, prática intensa, o uso de determinadas metodologias e uma base filosófica. Para a autora, as soluções criativas surgem nos sujeitos mais apetrechados, ou preparados através do conhecimento. Nessa medida, a criatividade implica treino na observação, a prática de métodos e técnicas e o desenvolvimento de meios capazes de representar o mundo através dos seus modelos (Cf. Lawler, 2014).

criativas superiores⁴ são *instigados* a descobrir e a resolver problemas, sentem-se motivados para a concretização de determinadas tarefas e concretizam-nas sem um padrão concreto de acção. Embora tenham sido feitos esforços teóricos no sentido de sistematizar-se, ou de delinear-se um modelo geral aplicável ao processo criativo (classicamente associado a quatro momentos essenciais e determinantes que começam na *preparação, incubação, iluminação e verificação*⁵), não podemos generalizar os processos ou explicá-los como uma série lógica que possa constituir-se como uma lei geral, porque (sempre) sujeita a fases intermédias, a dinâmismos e a imprevisibilidades que não permitem estabilizar ou aplicar as fronteiras de cada momento.

Também sabemos que o processo criativo, interligado com o pensamento e com a acção criativa, começa, de facto, com um momento inicial que se relaciona com a tarefa que se almeja, ou que tem, ou que virá a executar-se. A germinação de uma ideia, ainda que mal definida, determina um conjunto de procedimentos relacionados com a sua consolidação. O processo de criação artística, tal como o de uma elaboração científica, acaba por possuir graus variáveis de imprevisibilidade e é, muitas vezes, o próprio processo criativo que determina o desenvolvimento e o posterior desfecho da obra, o mesmo acontecendo com a investigação científica. O arranque da acção, bem como o *processo* de investigação de *per se*, abrem contextos novos que muitas vezes acabam por determinar novos ensaios e caminhos. A proficiência do sujeito *criativo* revela-se, também, através da sua capacidade para lidar com as tantas situações inesperadas que, acolhidas e incorporadas, abrem a novos percursos, ou a práticas que reconduzem o processo que, reajustado continuamente e em função destas novidades, se expande.

Tradicionalmente, criar será fazer nascer algo do nada. Ainda assim, acreditamos que criar é, essencialmente, recombinações de soluções que determinarão novas abordagens, novas hipóteses de trabalho, ou novas soluções artísticas. Independentemente de tratar-se de uma invenção absolutamente original, ou de uma recombinação de elementos, de técnicas ou de procedimentos pré-existentes, criar corresponde sempre a um conjunto de acções e constitui-se como uma actividade que não consegue aprender-se ou ensinar-se⁶, mas que se determina sobremaneira pelas capacidades inatas do sujeito. Nas palavras de Ángeles, a criatividade é a faculdade para resolver problemas difíceis e de forma mais ou menos original (Ángeles, 1996). Interliga-se com a capacidade inventiva, que permite estabelecer novíssimas combinações entre dados, entre factos, entre assuntos, entre realidades e práticas. Trata-se de uma *actividade combinatoria* que reclama pelo novo, ou pelo *dantes nunca feito*, mas também pela reorganização ou *recombinação* do já visto, com o objectivo de oferecer novas soluções finais. O pensamento criativo, quer na arte, quer na ciência, possui uma natureza muito *sui generis*, essencialmente analógica, permitindo estabelecer novas articulações, ou velhas articulações aplicadas a novas situações ou ambientes, fenómenos que possibilitam inaugurar através da recombinação. O pintor mais ruptural pode utilizar a panóplia dos meios convencionais de que dispõe, no decurso da sua actividade criativa mas, e se necessário for, recompô-los-á para firmar o que nunca, até ele, foi concebido ou pensado. O mesmo acontece com o cientista.

Sintetizando, o pensamento criativo é condicionado pela personalidade, pela motivação no desempenho da(s) tarefa(s), por cedências ao inconsciente, pela intuição, engenho, capacidade de trabalho, pela experiência pessoal, memória, inteligência, meio, educação, expectativas pessoais (e sociais), capacidade para combinar assuntos, pelo domínio dos conteúdos (só quem possui conhecimento estruturado sobre determinado assunto pode dominar o processo), etc..

Explicam alguns artistas que nos momentos criativos são bafejados por ideias sob a forma de imagens. E quando o pensamento se agiganta, o fluxo de imagens é superior. Segue-se depois um vazio. No

⁴ Porque entendemos que apesar do Homem ser um animal criativo, há homens mais criativos do que outros.

⁵ Enunciamos aqui o famoso e clássico *Modelo de (Graham) Wallas* (1926) que viria a expandir-se através das ideias de autores posteriores, tais como Guilford, Mumford, Lubart, entre outros (Cf. Lubart, 2007).

⁶ Podemos ensinar ou aprender sobre um corpo de conhecimentos tornado ciência, mas o articulado de medidas para resolver um problema relacionado com a pesquisa científica, ou para solucionar o problema de como vamos reorganizar os processos para torná-los originais não consegue reduzir-se a um padrão único de procedimentos objectivos.

momento de iniciar a acção, o pintor espera pelo primeiro traço. Depois dele surgirão outros e, desses segundos, vão nascendo ligações que acabam por estabelecer as linhas de onde germinam outras que dão origem às formas que, por sua vez, estabelecem a composição que é o resultado da interligação constante destes elementos que vão ditando conjuntos e contextos que assim vão ganhando um corpo semelhante à ideia. Trata-se de um sistema cheio de hesitações e de angústias, bem como de avanços e de recuos e de pausas. E à medida que a obra vai crescendo nascem novas interrogações sobre as visibilidades, sobre a retórica construtiva e as possibilidades e caminhos de leitura, sobre o que está a dizer-se e o que pensou dizer-se, sobre o que falta acontecer... E esta torrente de pensamentos faz-se, na maior parte das vezes, de imagens. Com quem lida com palavras acontece o mesmo, já que depois da ideia assoma o primeiro vocábulo que faz despontar os remanescentes e, à medida que eles saltam para transmitir a ideia, vão-se conformando uns com os outros, tornando objectivo o que era interior, instigando a outras palavras que com elas se articulam, arreigando-se umas às outras sem a possibilidade de apartar-se. E todas as imagens e palavras e sons interiores são vertidos em texto e, para o texto, são escolhidos os elementos que nortearão a leitura, embora esteja a construir-se um escrito que advém da representação do autor, que possui névoas indescritíveis, por mais objectivas que sejam as suas descrições.

A ideia artística antecede a acção. A expressão veicula a ideia antecedente, fundada ou não nas representações do real, fundada sempre na interioridade do artista que, de *per se*, se arreiga ao mundo através da percepção. A produção artística consubstancia um processo construtivo, porque tenciona materializar objectivamente uma ideia, estabelecendo, através da forma, determinadas orientações de leitura que possibilitem ao receptor comungar com o autor, mas também se trata de um processo desconstrutivo, na medida em que, por vezes, os caminhos são moldados por sequências que estruturam contextos de significação que se vão determinando continuamente, regendo novas composições que podem ler-se segundo outros eixos, indeterminados e sub-reptícios.

Na realidade artística nada é realidade. À construção intelectual que parte da representação do artista junta-se o acaso determinado pela intuição e por cada sequência compositiva que passa a constituir-se como um novo elemento determinante para o andamento da estrutura, e esse facto, revelado através da análise que se empreende à obra, transforma a arte numa *inverdade* e, também por isso, passível de compreender-se nas mais variadas conjunturas histórico-culturais e pelos públicos mais diversificados.

A FORMA INARTICULADA

A escola Gestalt garante que na presença de um padrão visual procuramos a *boa gestalt*, ou a *gestalt estruturada*, simples, eficaz, compacta, íntegra, harmónica. Ou seja, somos levados a organizar os componentes de uma imagem visual no sentido da sua resolução mais conveniente e articulada, e é através deste sistema de estruturação dos estímulos que percebemos, tornando mais relevantes os aspectos que nos são mais proveitosos e, *grosso modo*, mais *belos* e com *gestalt*, em detrimento dos aspectos que alcançamos como irrelevantes, confusos ou *inarticulados*.

A realização de uma obra de arte plástica também obedece a critérios organizativos, pois que o artista conhece o comportamento perceptivo, actuando de acordo com o que sabe sobre ele. Em todo o caso, nem todas as obras de arte nos garantem a *boa gestalt* e, numa densa maioria das representações (especialmente na arte contemporânea⁷), não encontramos vias que nos assintam discernir a boa forma. Nestes casos, ou nos que se referem a detalhes sem *gestalt* numa obra com *gestalt*, agimos

⁷ Especialmente porque, conforme às palavras de Ehrenzweig (1977: 45):

«[...] não é o artista moderno que conhece experiências da forma inarticulada; qualquer ato de criatividade, seja na arte ou na ciência, passa a conhecer tais experiências, todas as vezes que a consciência mergulhar nas camadas mais profundas da mente. Será possível demonstrar que qualquer experiência da forma inarticulada, seja no sonho, na fantasia, no chiste, na visão criativa, etc., desprende-se dessas camadas profundas e será produzida sempre que essas camadas forem estimuladas a agir.»

segundo várias possibilidades: omitimos os detalhes sem gestalt, atribuímos um novo significado ao que vemos, reprimindo as *percepções inarticuladas*, ou projectamos «uma Gestalt articulada nos elementos sem Gestalt numa obra de arte (*elaboração gestáltica secundária*)»⁸, ou reagimos de forma subjectiva, *cegando* aos detalhes inarticulados que, ainda assim, permanecem no nosso inconsciente, permitindo-nos experimentar determinadas sensações que não conseguimos explicar objectivamente.

Para Anton Ehrenzweig, tanto quanto para outros autores, o público é livre para recompor a estrutura que se lhe apresenta⁹, de modo a rearticulá-la, oferecendo-lhe um significado¹⁰. Este sistema de projecção pode mudar com o decorrer dos séculos e em função das nossas expectativas que se alteram de acordo com as conjunturas (pessoais e globais), com os padrões de gosto e de habituação dos sujeitos, bem como com as “modas visuais” (Ehrenzweig, 1977: 52). Na verdade, os sujeitos reprimem o que não conseguem perceber e entender, projectam o que tentam ou o que estão mais habituados a ver e, neste circuito, são fortemente influenciados pela sua mundividência (o que hoje é ininteligível, ou o que hoje faz parte do material inconsciente pode tornar-se, amanhã, compreensível e comum, e o contrário também se verifica) e civilização (o que para mim é discernível e importante, para um etíope pode ser irrelevante).

E entramos do caso da *percepção das estruturas inarticuladas*, ou das imagens que nos afrontam como caóticas e praticamente incompreensíveis e que as teorias Gestalt esqueceram. Conforme Anton Ehrenzweig (1977) nos explica, já Freud tinha mostrado que as experiências inarticuladas remetem para o inconsciente. E se a história da civilização é, na realidade, a história do controle do inconsciente¹¹, o Homem reprime-se e condiciona-se desde sempre. Por estas duas vias sabemos que a *inarticulação formal*, ou as estruturas visuais sem gestalt, foram liminarmente desligadas das teorias, facto que tem vindo a prejudicar o estudo da relação que os sujeitos mantêm com algumas obras de arte, particularmente com as que não cumprem os parâmetros visuais e estéticos enraizados nos instintos humanos desde os seus alvares¹², ou na mimese do real, ou no ideal canónico de beleza, ou as que não expõem o belo mas a *expressão*, ou a discussão conceptual, ou o diálogo com o interior do próprio artista que se revela.

Por sua vez, os detalhes inarticulados de determinadas obras tradicionais são explicados como um

⁸ Ehrenzweig (1977: 45). Este fenómeno é passível de explicar-se através de um exemplo que o mesmo autor nos dá (*ob. cit.*, 64) da seguinte forma:

«Mesmo que as formas que nos cercam sejam realmente caóticas, ainda assim o cérebro projecta nelas uma ordem. [...] Quando contemplamos as nuvens que passam, a brasa de uma fogueira que se extingue, ou ainda um pedaço de casca rugosa, facilmente projectamos nelas tais fantasias de forma. E, se a substância formal já possui alguma ordem em si, o cérebro projectará então uma ordem ainda melhor. Em uma sequência de círculos, sob outros aspectos perfeitos, nós facilmente negligenciaríamos pequenas falhas e saliências; na verdade, é necessário um esforço intencional se desejarmos descobrir essas imperfeições.»

⁹ Uma obra de arte termina, ou fecha-se, apenas na recepção.

¹⁰ O autor diferencia a *percepção de superfície*, relacionada com o processo gestáltico da *mente de superfície*, da *percepção profunda*, relacionada com o simbolismo do inconsciente. O nosso contacto com o mundo visível faz-se através da percepção de superfície, dominada pelo consciente que determina o modo como percebemos a realidade atribuindo-lhe ordem e articulação, preenchendo espaços vazios, ou lacunas, e reprimindo os elementos desnorteadores ou os que incapacitam o sujeito para encontrar a boa forma. A percepção profunda pertence à esfera do inconsciente (e da *forma inconsciente*) e, de certo modo, da irracionalidade, operando fluidamente, livremente e emocionalmente. Um exemplo da percepção profunda é o sonho, feito de imagens desarticuladas, por vezes até sobrepostas. É devido ao seu carácter desarticulado que temos dificuldade em aceder ao sonho conscientemente e é por isso que, quando o queremos reconstruir, nos é praticamente impossível (Cf. Ehrenzweig, 1977).

¹¹ Jung (2002: 32): «Todo o esforço da humanidade concentrou-se [...] na consolidação da consciência.»

¹² Os teóricos que defendem a ideia de que a (criação e a) apreciação da beleza é uma disposição orgânica, ou um instinto, entendem que esta disposição se relaciona directamente com a sobrevivência. Os primeiros homens foram-se habituando a preferir as formas harmónicas, simétricas e equilibradas, justamente porque as associavam a realidades mais benévolas e menos caóticas, mais afins com as condicionantes da vida. Estas características, mais tarde consideradas cânones de beleza universais, enraizaram-se de tal forma que permaneceram no quadro das preferências estéticas durante milénios (Cf. Lawler, 2014).

problema formal. Ao invés de procurar-se outra justificação que os ligue ao processo criativo, ao elemento espontâneo, de personalidade ou de arrepio, têm sido negligenciadas as pequenas inarticulações presentes nas *grandes obras de arte da nossa civilização*, ou os detalhes que podem manifestar presenças do inconsciente nas reconhecidas como elevadas realizações da razão da humanidade. Porque estes desvios pela inarticulação pertencem à planimetria da inconsciência, costumam operar como lugares vazios e imperceptíveis, ou seja, a leitura (consciente) da obra de arte não os anota, passando-lhes ao lado. Mas a pincelada a mais ou fora de eixo, mais rápida ou explosiva, ou a mancha na tela que permanece à tona da mão do pintor, a pausa na melodia, quase imperceptível..., constituem, afinal, elementos que fazem parte integrante da estrutura, ainda que os públicos não reparem neles ou, por outro lado, os entendam como adversos, ou como problemas passíveis de correcção, ou como desmerecimentos. A criação é isto mesmo, cheia de momentos onde acorrem outras matrizes oriundas de outros espaços psíquicos, mas sempre tão desejáveis e tão imersos nos íntimos horizontes da representação.

Sabemos que uma obra de arte (só) se cumpre na sua recepção, que um livro não se escreve até ao fim, terminado apenas quando é lido, que a poesia permite a projecção do leitor, etc.. E esta tarefa que cabe aos públicos prende-se tanto com os conteúdos, que se projectam ou que se *inventam* quando na obra falham, quanto na forma, que o público também é capaz de reestruturar para compreender e dar sentido. Este é um dos mais interessantes modos de interacção de uma obra de arte com o receptor, ou *este lugar que cumpre ao outro de criar comigo*. É também por este motivo que cada sujeito vê a obra de arte a seu modo, ou na medida da sua recriação, ou da sua própria representação, e é também por este motivo que as descrições de uma obra de arte são sempre tão divergentes, embora tendam todas no caminho da articulação dos elementos de origem inconsciente¹³. Finalmente, é também por este motivo que a recepção da obra de arte consubstancia uma representação feita pelo sujeito que a acolhe. Partindo da obra, o receptor estabelece outra realidade, desfigurando-a através da sua representação pessoal que altera a forma, tanto quanto pode alterar os seus conteúdos.

Por todas as razões aduzidas é a percepção de uma obra de arte complexa e exigente, mais ainda porque pode traduzir-se em densas ambiguidades formais que ao observador causam problemas com os quais ele se debate inadvertidamente, confundindo-se, vagueando na leitura pela ausência de suportes objectivos (ou de padrões familiares diferenciados), alterando o que se expressa, reprimindo o que não chama a atenção no todo e desconsiderando o caos e os acasos (pela sua ininteligibilidade). A tendência para a alteração do que é visto (a projecção da gestalt quando ela não tem lugar) é um recurso que caminha a par do domínio do consciente sobre toda a realidade.

A REPRESENTAÇÃO

Partamos, no nosso contexto particular, da definição elementar de *representação* que a dirige para o acto de tornar presente o que está ausente, e adjudiquemos a esta definição a ideia que defende ser a percepção, *grosso modo*, uma representação mental da realidade.

Na verdade, o nosso sistema perceptivo constrói imagens partindo do que os sentidos revelam, tornando presentes, ou na nossa interioridade, o que nos é exterior. Neste sentido, somos levados a admitir que representar é *tornar visível*, independentemente do modo como é revelada essa visibilidade, e da própria visibilidade. Por outro lado, se assumirmos o que temos defendido até aqui, sobre o pensamento consubstanciar um fluxo de figuras e de imagens mentais (Damásio, 2000), disponibilizando-nos um conjunto de eixos relacionados com padrões interiores que assomam à consciência clarificando-se, ou dando-se a conhecer, não nos é estranho corroborar as teorias que nos explicam que o pensamento é

¹³ E é também por este motivo que a racionalização (ou articulação) dos conteúdos expressos (através das formas) numa obra de arte pode desvirtuar por completo o discurso artístico com o qual nos defrontamos. As correcções que imprimimos a estruturas que pensamos ser frutos do acaso, ou erros, ou pequenas distorções de uma obra destroem-lhe o corpo e esmagam o seu autor. As irregularidades de uma obra de arte fazem parte dela e, por vezes, até a justificam.

uma representação que reconfigura o real acercando-se dele de vários modos sem, contudo, fazer parte dele, mas do sujeito que pensa. Esta reconfiguração da realidade, praticada pelo sujeito que pensa, constitui-se como uma faculdade densamente articulada com a criatividade, tal como a percepção, e estima-se como uma representação.

Neste sentido, o primeiro nível de representação acha-se na percepção, o segundo será o pensamento e o terceiro será a representação do próprio pensamento (através da arte, da ciência, ou outro) que, por seu turno, desenvolverá novos e diversificados níveis de representação no receptor (ou leitor, pesquisador, aluno...). É que partindo destas representações, consubstanciadas na percepção, no pensamento e através da arte e da ciência (p. ex.) produzir-se-ão outras, estabelecendo-se, desta forma, uma cadeia suportada em *níveis de representação* que afastarão o sujeito (que se encontra no topo desta pirâmide) da realidade, ou do modelo de *per se*. Neste contexto, *representar* tornará presente o que se foi ausentando no decurso desta viagem que começa na percepção visual, que envereda pelo pensamento, pela materialização desse pensamento através dos meios seleccionados para o efeito, e também pela percepção desse pensamento e pelo pensamento do pensamento que se garante como conhecimento que, por seu turno, se compagina com a criação de novas imagens que darão azo, ou não, a outros níveis de cognição fundados sempre nos eixos representacionais anteriores.

DA PERCEPÇÃO À REPRESENTAÇÃO

Tanto a percepção visual, quanto a criação, partem de uma inquietação (Vigotski, 1998), ou de uma fonte estimular que derivará na acção, ou na resposta. Toda a percepção, quanto a criação, conduzem a um encadeamento de ideias e desaguam numa representação expressa, numa grande maioria das vezes, através de imagens que revelam situações, acontecimentos, ideias, figuras ou conjuntos de figuras.

A escola Gestalt ensinou-nos, entre tantas coisas, que a percepção é, *grosso modo*, uma representação mental da realidade, ou seja, o nosso sistema perceptivo constrói imagens do real. Tudo quanto percebemos acaba por resumir-se a um conjunto de ideias, ou de imagens que produzimos sobre a realidade, facto que deriva no seguinte: tudo quanto vemos é o *registo de impressões sensoriais* que fazemos e tudo quanto percebemos é a articulação dessas impressões. Por outras palavras, aquilo que vemos, aquilo que ouvimos e cheiramos provém da nossa consciência. A percepção visual dá-se quando respondemos ao estímulo e essa resposta possui determinadas *características* que não dependem do estímulo de *per se*, mas da nossa fisiologia e do nosso funcionamento cerebral e psicológico. É por este motivo que a percepção se constitui como uma actividade criativa que está sujeita a um espesso grupo de determinantes que a tornam num processo complexo e fascinante. Nem sempre vemos o que temos defronte do nosso olhar, porque o que vemos é uma representação que é nossa, porque o que vemos é, afinal, um ponto de vista desse real que nos assoma e que interpretamos, e porque o olhar pode empalidecer, pode resplandecer e pode fazer crescer ou minguar a realidade. Na verdade, o nosso organismo não reage sempre da mesma forma ao visível e está apetrechado para alterá-lo quando as condições assim o requerem¹⁴. Quando olhamos prolongadamente para uma forma tendemos a desintegrá-la (*desintegração da gestalt*) para a redefinir, fugindo à mesmice e à saturação que é contrária à nossa natureza perceptiva que prefere os ambientes mutantes. Nesta medida nos questionamos sobre o que vemos de facto e sobre o que acrescentamos ou retiramos durante o processo perceptivo.

As configurações presentes na realidade são percebidas como padrões, ou grupos perceptivos (agrupados pela forma, tamanho, cor, textura, densidade, pela distância em relação umas com as outras, pelas direcções que tomam, entre outros sistemas de agrupamento) e reunidas através dos graus de relevância dentro da estrutura, ou do seu contexto, e de acordo com os seus índices de

¹⁴ Como acontece, por exemplo, relativamente às configurações perenes, a estímulos fracos ou, por outro lado, a configurações sem gestalt.

coerência. Na verdade, o ser humano é, desde sempre, muito destro a decifrar padrões e a atribuir-lhes sentido. O sistema perceptivo actua por similitudes, pois que na presença de um padrão, procura, no horizonte da memória, padrões semelhantes que possam adequar-se ao que está a visualizar-se, permitindo um reconhecimento imediato do visível. Os padrões mais familiares, ou aqueles que foram já aprendidos e arquivados, são os que se identificam imediatamente (e o contrário também se aplica). Neste sentido, podemos admitir que o pensamento que subjaz a este sistema possui um *carácter recordatório*, pois que os sujeitos recordam padrões e, nessa altura, realizam as suas representações (também) através deles e por meio da memória. Estas recordações constantes assumem o carácter de recognições e traduzem um determinado *pensamento representacional* que não é, para o caso, o mesmo que Gilles Deleuze enuncia como metafísico e *teórico-representacional* que, por sua vez, procura o conhecimento e o estabelecimento de verdades universais, possuindo uma índole contemplativa (e, por isso, muito incompleto, quando comparado com o acto de pensar enquanto potência criativa e dinâmica, desencadeada, para o autor, pela *violência de um signo*¹⁵). Trata-se de um pensamento que *age* representacionalmente e que assenta na percepção da realidade e das suas tantas configurações.

Caso não haja padrões em memória que permitam ao sujeito recordá-los e associá-los (trabalhando por analogias) no confronto com a realidade visível, a percepção torna-se mais custosa e demorada, assumindo o ineditismo do estímulo e requerendo outros meios para o receber. E um desses meios, ou faculdades, que permitem conhecer essa nova realidade estimular é, na verdade, a aprendizagem (aprendemos a ver) que nos leva a novas decifrações e que, de *per se*, se constitui como uma experiência relacionada com a criação¹⁶. Nesta medida, a percepção, instigada pelos estímulos, concebe-se como um acto de pensamento relacionado com a resposta. Ou seja, empenhada em entender os sinais que recebe e que reconstrói, a percepção constitui-se como o início de um processo activo e criativo, todo ele impellido pelo reconhecimento do mundo¹⁷.

As formas que vemos surtem efeitos imediatos, ou efeitos a médio prazo e transformam-se em *experiências* que nos permitem compreender a realidade e agir nela. Essas experiências, que se conservam na memória, permitem ao cérebro requerê-las, ou evocá-las, quando lhe é solicitado e é também por este motivo que, quanto mais experimentamos mais apetrechados nos tornamos, decifrando a realidade com destreza e permitindo-nos a aumentá-la, encontrando outros caminhos frutíferos que ampliam a existência. Todo este processo é enformado no pensamento, essa potência dinâmica que possibilita, entre outras coisas, criar e inventar partindo de motrizes.

No caso do contacto com a arte a instigação é especial, porque mobiliza a percepção, a aprendizagem, a memória e a emoção (bem como o substrato cultural do sujeito), determinando respostas que se consubstanciam num género de representação fundada noutros níveis (anteriores) de representação (no da percepção do artista em primeiro lugar, e no do seu pensamento e no da sua representação por via da obra que concebe). No contacto com a obra de arte que, na grande maioria das vezes, se constitui como uma linguagem *sígnica* (para além de metafórica, simbólica e alegórica) e que pode expressar o que na realidade não existe, mas que também é, acima de tudo, um estímulo ou uma instigação, activam-se os dispositivos sensoriais e o pensamento que, por sua vez, é incitado a recriar, inventando novas relações e aditando particularismos que, por vezes, escapam ao consciente do autor,

¹⁵ Delleuze (2006). Cf. Mauricio e Manguera (2011). Não podemos realizar um paralelismo estreito entre o pensamento de Deleuze e o que pretendemos expor, na medida em que Deleuze realiza um exercício teórico e filosófico que não se funda nos nossos pressupostos alicerçados na actividade perceptiva e presos com a psicologia da arte ou com a filosofia da percepção visual. Ainda assim, encontramos em Deleuze muitas matrizes de semelhança, embora com intenções e formatos filosóficos que asseguram algumas das nossas ideias.

¹⁶ Deleuze afirma que o acto de pensar é a única criação verdadeira, porque na tarefa de interpretar os diferentes tipos de signos ninguém pode ajudar. Mauricio e Manguera (2011: 298). No âmbito dos signos enquanto elementos que espoletam pensamento, ou sobre a importância da *violência do signo* leiam-se Deleuze (2006 e 2011).

¹⁷ Gilles Deleuze apoia-se no *signo* (que classifica e divide em mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos) reconhecendo-o como entidade desencadeante do acto de pensar, enquanto que para o que nos importa agora, devemos servir-nos da entidade *estímulo*. Para o autor, os signos artísticos são mais relevantes do que os demais, contendo-os a todos, reagindo-lhes, e vertendo as suas verdades.

podendo escapar ao próprio receptor que, mergulhado no fluxo dos pensamentos em activação, e despertado por determinadas áreas da configuração em detrimento de outras que o cativam menos (por motivos presos com a sua personalidade, ou estado emocional do momento, ou por condicionamentos socioculturais ou outros), desencadeia uma série de ideias e de associações que podem interromper a lógica e que, na grande maioria das vezes, se traduzirão em representações muito afastadas daquela(s) que o autor da obra realizou.

Neste sentido, tanto quanto noutros, a recepção constitui-se como uma actividade inventiva e criativa presa ao sujeito que recebe e que actua no sentido de reconfigurar o que recebeu, construindo a sua própria representação, primeiro perceptiva e depois reflexiva. Mas antes do receptor, já o artista concebeu uma representação que não consiste na reprodução do que existe, mas, e na maior parte das vezes, suporta-se no irreal e no inexistente, facto que determinará reacções muito intensas quando lidas à luz da percepção visual e dos seus entornos e consequências.

Na verdade, a arte apresenta, ou tenta apresentar (especialmente a arte contemporânea), o nunca antes visto, o que se sente, o que se imagina, o que pode fundar-se na realidade dos sonhos, na realidade da ideia, na realidade da emoção, na realidade da sensação e da energia que vinca, que marca, que ama ou que dói, ao invés de apresentar o visível *tout court*. Este facto delega na arte uma responsabilidade acrescida à sua função estimular, por torná-la num campo único que se oferece à percepção e que não consegue receber-se apenas através dela, exigindo o trabalho integrado de todos os processos psicológicos fundamentais que promovem no sujeito a experiência da incandescência.

Ainda assim, os processos perceptivos tendem a conduzir o sujeito para lugares reconhecíveis, para os lugares habituais do visível, contaminando a leitura e, conseqüentemente a representação do receptor, com as vontades da organização e da *boa gestalt*. Este facto determina que o sujeito lute incansavelmente no sentido de manter-se fiel aos efeitos que a arte lhe provoca, lhe produz ou quer reproduzir e, para isso, para além de activar todos os processos psicológicos básicos, deve o sujeito deixar-se influenciar pela intuição e pela consciência profunda, aliviando os mecanismos atencionais conscientes e as rígidas determinações da óptica para deleitar-se com a experiência que pode ser a sensação e, mais ainda, a *sensação da visibilidade do invisível*.

Neste sentido, à metáfora óptica da reflexão pura da realidade, que advém de Platão, e que traduz o sistema da recognição e da representação como uma cópia interior que é fiel ao mundo exterior, devemos acrescentar outros pressupostos, na medida em que todas as representações, assim como a recognição, são realizações do sujeito que se consubstancia como um agente pensante, activo e criativo, densamente imbuído dos valores que o individualizam, de determinantes personalógicas, de instintos, de ilusões e expectativas, de dinamismos próprios que o solidificam enquanto Ser.

Se as características do sistema perceptivo capacitam para a recondução e para a reconstrução do visível, suportando cada representação do real que assim se reconfigura, tornando o percepto diferente do estímulo, o sujeito que percepção age em concomitância com a sua própria subjectividade, com a sua própria memória, através da sua aprendizagem pessoal, através das suas matrizes formadoras que transformam, inevitavelmente, as suas representações do real. Assim sendo, na presença da mesma coisa ou da mesma realidade, cada sujeito percepção coisas e realidades diferentes.

O mesmo acontece com as representações artísticas que, subjacentes a uma ideia, ou a uma *ideia-problema*, ou a uma intenção, se traduzem através de signos e de conceitos com significados reconhecíveis, ou entendíveis no plano da comunicação, mas que no interior do processo criativo se alteram e diversificam, imiscuindo-se com a intuição, com a subjectividade do artista, com o seu plano emocional (ou o da altura em que realiza a obra), com o seu carácter e aspectos de personalidade, com o seu espaço e tempo, com a sua cultura e aspirações, com as suas ilusões e expectativas e com o próprio andamento do trabalho que, de *per se*, possui um denso horizonte de autonomias que libertam e conduzem a acção, podendo alterar os destinos da obra.

A representação artística, tal como a percepção visual, não sucumbe à cópia amorfa do real ou do modelo, mas assume-se como uma actividade que ultrapassa a repetição para estabelecer-se nas

suas densidades mutantes, presas com a acção de pensar criativamente. Se a percepção articula o inarticulado, fecha o aberto, termina o inacabado, recria o estímulo perene e contínuo e simplifica o estímulo complexo, age no sentido de representar criativamente. O mesmo sucede com a representação artística que não recria de forma indiferente, ou ponto por ponto, o fluxo de imagens (que traduzem o pensamento) que lhe deu origem.

Ainda mais complexas são as representações que o receptor faz partindo da obra. Esta representação advém de uma estrutura já muito mitigada, ou ampliada, na sua relação com a realidade, forçando o pensamento analógico e a imaginação de uma forma ainda mais prenhe. A representação que configura a recepção da obra de arte adensa todas as diversidades. E na medida das competências socioculturais e pessoais do receptor assim se determinará a experiência (emocional, estética e reconstrutiva). Dependendo do lugar que o receptor ocupa, no cenário da receptibilidade artística, e também no tempo e no espaço, assim se construirá a sua representação interior. Por todos estes motivos é a obra de arte uma *realidade outra*, realidade essa que se altera novamente quando chega ao público que a transformará mais ainda, diversificando-a e atribuindo-lhe novos e indeterminados contornos, mesmo que construída com base em códigos lineares e objectivos que lhe permitiriam transferir-se sem engodos¹⁸.

É também por todos estes motivos que a arte se relaciona com o conhecimento, permitindo novas possibilidades perceptivas, novos caminhos de abertura a mundos, novos espaços, novas figurações, novas realidades expansivas, novos fluxos emocionais, afectivos e de pensamento e novas construções mentais que agem no sentido de favorecer a experiência e de ampliar as capacidades de encontro e de vida. Mas para que isso suceda tem o sujeito de abrir-se a todas estas aptidões, tem de mobilizar-se para acatar as falhas, as diferenças, os pontos cegos ou indiferenciados, as inarticulações e todas as invisibilidades aos olhos, que agem no terreno quotidiano, e tem de dispor-se a receber utilizando as ferramentas conscientes e inconscientes, deixando afluir o comportamento estético, voltado para o todo mas também para os breves territórios que pululam discretamente, permitindo a transformação e a transferência, elementos próprios da experiência que conduz, paulatinamente, a novos pensamentos e, também por isso, ao conhecimento.

DOS NÍVEIS DE REPRESENTAÇÃO

Regressando aos níveis de representação e ao modo como se processam, e depois do que se antedissemos, acabamos na mesma meada com que começámos. Se o que percebemos resulta na nossa representação do real, afastada sempre da realidade de *per se* pelos motivos aduzidos, se a percepção conduz ao pensamento que, por seu turno, consiste noutra representação, se a obra de arte se consubstancia noutra representação, sustentada nos seus primeiros níveis (percepção e pensamento), mas acrescida dos valores que a distanciam do modelo, mesmo tratando-se de um modelo interior, e se a recepção também define outra representação, desta feita empreendida pelo receptor que, na presença da obra, age de acordo com os processos fisiológicos e psicológicos no sentido de alcançar o visível e o invisível, estamos perante vários níveis de representação que não se constituem como cópias, mas antes como aditamentos e transformações. Esta elaboração, fundada no

¹⁸ Conhecendo o artista os meandros da percepção consegue *programar* a sua obra de acordo com os seus próprios intentos, processando a informação de modo a condicionar a leitura. Ainda assim, o receptor nem sempre colhe objectivamente o que lhe é dado. Pensemos na linguagem literária e poética que nos permite gerar imagens mentais que são as nossas, e que podem não ser exactamente as mesmas que deram origem a cada uma das expressões que compõem o texto. Mesmo que o artista se esforce por ser o mais exacto que lhe for possível, o que recebemos, ou a nossa representação, a nossa elaboração da obra não será a original. Através de todos os recursos estilísticos que conhece, o escritor pode descrever uma paisagem até ao mais ínfimo pormenor e, ainda assim, o leitor reconstruirá essa paisagem de acordo com o que possui nos seus horizontes de memória, de acordo com as suas próprias expectativas ou fantasias. Na poesia, que se caracteriza por tratar-se de uma linguagem subjectivada, conotativa, polissémica, emocional, metafórica (etc.), as figuras que lhe deram origem não serão, naturalmente, as que o leitor receberá. As redes de experiência, a intuição e a imaginação do receptor ajudá-lo-ão a formar os seus conteúdos imagísticos que (afluem e) fluem no pensamento.

modelo de pensamento representacional platónico é, no entanto, acrescido de outros conteúdos, os mesmos que norteiam todo este plano teórico relacionado com as intersecções dos sujeitos no sistema e, por isso, com a acção de pensar e de reconstruir, ao invés de copiar.

Por outras palavras, a percepção é uma elaboração de representações, caracterizando-se pela sua potência recordativa e recognitiva, agindo no reconhecimento dos estímulos que se interpretam por similitudes, também se especializou na criação, juntando ou afastando figuras, simplificando as imagens complexas, atribuindo gestalt ao que não a possui, atribuindo movimento ao estático, apagando o que não quer ver e as pequenas fissuras do campo óptico, ampliando o que entende ser mais expresso e importante num sistema, alterando o que permanece e ordenando o que não possui ordem.

Nesta medida, a representação que advém da percepção deriva de um imbricado conjunto de emolumentos que agem no sentido do discernimento do mundo e deriva da situação do perceptor, dos seus aparelhos visual e cerebral, da sua conjuntura sociocultural, civilizacional, psicológica e personológica, etc., factores determinantes na condução do reconhecimento e na construção representativa que, deste modo, se entende como uma construção do sujeito.

As artes visuais, por sua vez, também possuem um carácter representacional¹⁹, mesmo que a representação que se faz não seja figurativa *tout court*, mesmo que se represente uma ideia, mesmo que represente de forma subjectiva, mesmo que se represente a não representatividade, mesmo que se trabalhe um conceito. Trata-se de uma representação baseada, em primeiro lugar, naquela que a percepção realiza (consistindo numa representação da representação) e, depois, na que reside no pensamento do artista [como o *filme interior* de Damásio (–, 200)] que se reflecte, expressando-se através da sua materialização que se define como outra representação. Neste sentido, a representação artística é um produto distante da natureza e admite-se como uma criação que, para além destas vias que a fundam, possui um corpo próprio que se revela através dos processos criativos que também a determinam, alterando-a e tornando-a num organismo que vive orientado para a sua singularidade.

O quarto nível representacional pode, *grosso modo*, descobrir-se na recepção artística. O confronto com a obra, depois de ultrapassada a sua camada sensível, exige disponibilidade e um determinado *comportamento* que implica a activação de novas ferramentas que se dispõem a ler e a dialogar, interagindo no sentido de se estabelecerem novos índices representacionais. Na leitura da obra de arte agem todos os processos psicológicos fundamentais e os mais complexos, como a reflexão alicerçada no pensamento analógico. Para o discernimento, ou para o encontro frutífero com a obra de arte, são necessários vários acontecimentos, relacionados todos com o trabalho consciente e inconsciente, com a atenção e a intuição, com a leitura do todo integrando os detalhes e os acasos de forma, libertando a análise dos esquemas impostos pela percepção *tout court* para a integração de novos e sinuosos caminhos que expandem a experimentação, permitindo a abertura ao conhecimento sem freios de uma realidade que miscigena vários âmbitos representacionais, todos fundados numa superfície complexa, tanto quanto ainda por conhecer na sua íntegra realidade.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, EUNICE M. L. SORIANO DE; FLEITH, DENISE DE SOUZA, «Contribuições Teóricas Recentes sobre o Estudo da Criatividade», 2003. [on-line] *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 19, n.º 1. disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v19n1/a02v19n1.pdf> [última leitura em Junho de 2015].

ÁNGELES, J., *Creatividad Publicitaria Concepto, Estrategias y Valoracion*. Navarra: Eunsa, 1996.

ARNHEIM, RUDOLF, *Arte & Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973.

–, *Para uma Psicologia da Arte, Arte & Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

DAMÁSIO, ANTÓNIO, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa-América, 2000.

¹⁹ Acreditando que o carácter representacional não pode aplicar-se apenas à narratividade ou à cópia da realidade, mas também a ideias e a pensamentos que agem como material estimular.

DELLEUZE, GILLES, *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

–, *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

EDWARDS, BETTY, *Drawing on the Artist Within: a Guide to Innovation, Invention, Imagination, and Creativity*. New York: Simon and Schuster, 1986.

EHRENZWEIG, ANTON, *Psicanálise da percepção artística, Uma introdução à teoria da Percepção Inconsciente*. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

GONÇALVES, CARLA ALEXANDRA, *Psicologia da Arte*. Lisboa: Universidade Aberta, 2000.

JUNG, CARL GUSTAV, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

LAWLER, AARON, «A Historiographical Discussion on the Origins of Visual Art», *International Journal of Art and Art History*. December, Vol. 2, N.º 2, 2014, pp. 35-65. [On-line] Published by American Research Institute for Policy Development. DOI: 10.15640/ijaah.v2n2a2. disponível em: <http://dx.doi.org/10.15640/ijaah.v2n2a2> [última leitura em Junho de 2015].

LUBART, TODD, *Psicologia da Criatividade*. Trad. Márcia Conceição, Machado Moraes. Porto Alegre: Artmed Editora, 2007.

MARTY, GISÈLE, *Psicología del Arte*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1999.

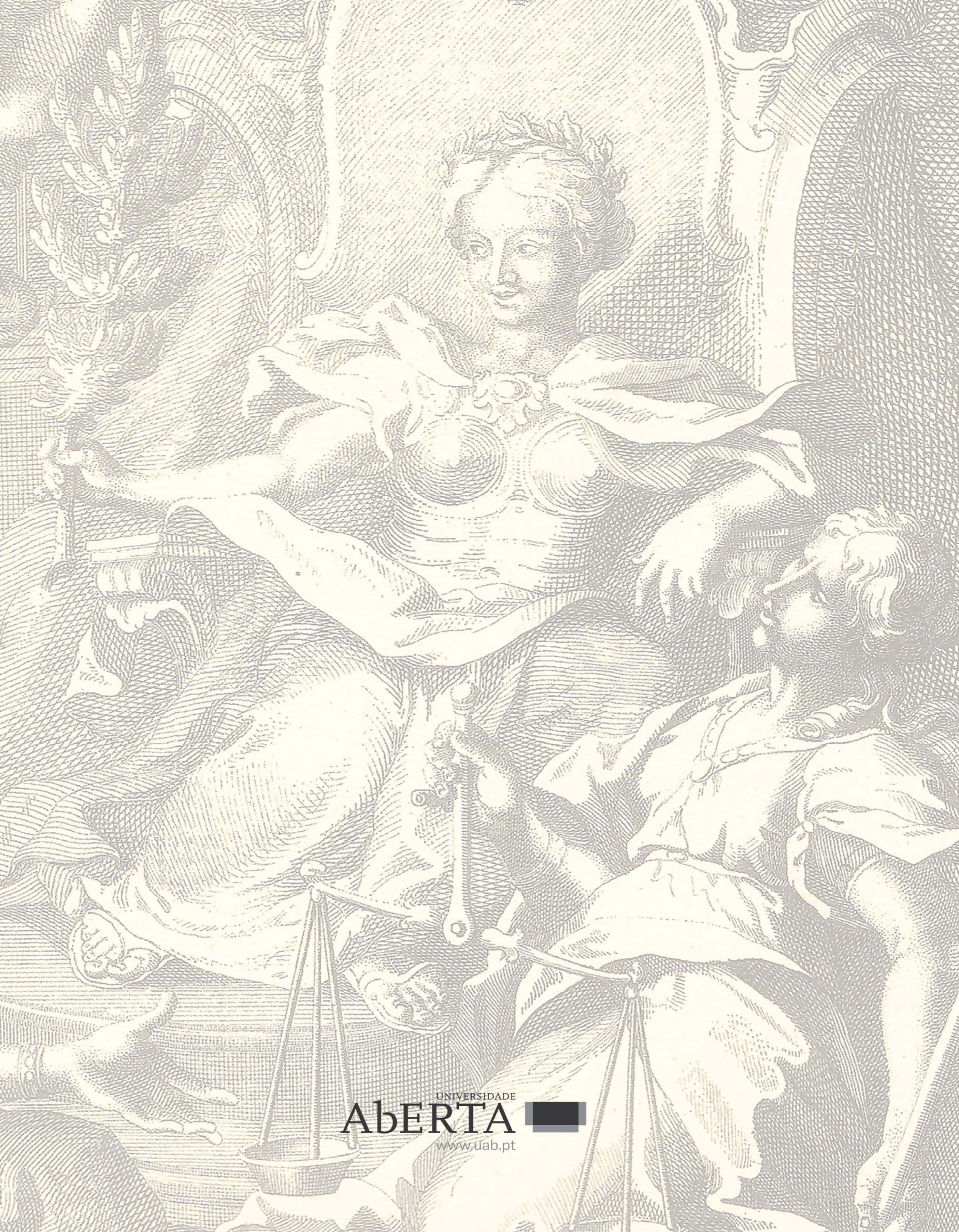
MAURICIO, EDUARDO E MANGUEIRA, MAURICIO, «Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação», *Fractal: Revista de Psicologia*, vol. 23 – n.º 2, 2011, pp. 291-304, Maio/Ago.

VIGOTSKI, L. S., *Psicologia da Arte*, trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Produção

UNIVERSIDADE ABERTA

edição eletrónica, 2018



UNIVERSIDADE
ABERTA 
www.uab.pt