

2

Formas simbólicas

Do ponto de vista fenomenológico não há nem *matéria em si*, nem *forma em si*, mas sim vivências globais que adotam diversas formas, dependendo de suas relações e articulações. Podemos dizer, por exemplo, tratar-se da mesma melodia quando a ouvimos diretamente ou quando a recordamos; isto não significa que ambas as vivências, a percepção e a recordação, coincidam substancialmente, mas sim que ambas estão, apenas, funcionalmente correlacionadas. Não se trata, neste caso, de um mesmo componente sensível que se repete, e sim de determinadas vivências qualitativamente distintas que se referem ao mesmo *objeto*. Isto nos leva a pensar que nenhum conteúdo de consciência está, por si mesmo, presente, nem é por si só uma representação.

Consideremos, como sugere Ernst Cassirer¹, uma estrutura ótica, uma simples linha, por exemplo, de acordo com sua significação puramente expressiva. O que se observa é que, à medida que imergimos no desenho e o construímos para nós próprios, tornamo-nos conscientes de um caráter fisionômico muito nítido que aparece na linha: o sentimento de uma forma especial de vivência. A linha sugere-nos uma dinâmica, uma subida e uma descida, como se ela fosse dotada de uma mobilidade interna, um ser com vida anímica (psíquica). A forma se oferece a nós como uma totalidade animada, como uma manifestação independente de vida, como se não se relacionasse à nossa maneira de vê-la ou interpretá-la. O que sucede, de fato, é que projetamos emotivamente nossos próprios estados interiores na forma espacial, como também ela mesma se nos apresenta como uma totalidade animada, como manifestação vital independente, como determinação de seu próprio ser, de sua natureza objetiva.

Todavia, todas essas qualidades desaparecem se a encaramos como uma estrutura matemática ou uma figura geométrica. Nessa circunstância, a curva se torna um modo de representação, uma lei universal da geometria; a textura da linha, a sensação de beleza ou de movimento que anteriormente dissemos que ela expressava, se tornam irrelevantes, são ignorados, saíram do nosso campo de visão. Nesse momento, a curva não nos interessa mais como expressão de

¹ CASSIRER, E. *Filosofia de las formas simbólicas*, v.3., p236 e ss. Ver também em MELSOHN, Isaias. *Psicanálise em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 5 e ss.

sentimento. O que importa, agora, são suas proporções e relações; o que nos chama a atenção nesse plano de experiência é a representação gráfica de uma função trigonométrica, cujo significado total se condensa e exaure na sua fórmula analítica. A curva tornou-se uma idéia matemática. Não estamos mais lidando com objetos puramente expressivos (a curva, na primeira situação), mas sim com objetos puramente conceituais, geométricos, matemáticos.

Mudemos outra vez de perspectiva. A curva, que já esteve no plano expressivo e no plano matemático/geométrico de construção de sentido e de significação, agora é vista como um símbolo mítico. Como tal, marca uma oposição entre o sagrado e o profano e pode, por exemplo, indicar uma ameaça ou uma proibição ao não iniciado: um impedimento a que ele se aproxime e a toque. A curva, nesse contexto, é um objeto puramente mítico, significado dentro de um contexto mágico/mítico. O símbolo mitológico não funciona apenas como mero signo, como um sinal que nos permite reconhecer o sagrado, mas também como um poder material mágico/coercitivo, mágico/repelente.

No plano estético, considerada como ornamento, o desenho separa-se da esfera do significado, no sentido lógico-conceitual, como também da esfera mágico/coercitiva/repelente. Esteticamente considerado, o desenho possui seu próprio sentido, que se revela na contemplação artística pura, à visão estética como tal, na medida em que pertence a todo um horizonte que nos é revelado por ela, e que se encontra situada em uma atmosfera determinada, na qual vive e respira, como sugere Cassirer.

São quatro, portanto, as formas simbólicas de constituição do sentido e de significação: 1. Forma expressiva; 2. Forma mágico/mítico; 3. Forma estética e 4. Forma representativa, conceitual, matemática. Como vimos, o mesmo conteúdo dado à nossa sensibilidade pode ser enformado de acordo com vários matizes de significação, dependendo da perspectiva do sujeito da percepção.

No pensamento filosófico de Cassirer², a análise da consciência não leva jamais aos elementos absolutos; para o filósofo é a relação pura (*pure relation*) que governa a construção da consciência e está presente no processo como fator a priori, inaugural. Toda consciência genuína é relação. Portanto, o fator original não é uma apresentação, mas sim uma representação; a apresentação é meramente representada pela função representadora da consciência. Essa assertiva lembra a

afirmação de Susanne Langer a respeito do cérebro como um transformador de estímulos sensoriais/emocionais em símbolos.

Cassirer ainda enfatiza que o conhecimento somente ocorre na interação entre o sujeito da representação e o representado (objeto). Neste “contexto podemos sentir o verdadeiro pulsar da consciência, cujo segredo consiste, precisamente, em cada vibração tocar e reverberar numa multiplicidade de conexões”³.

Nesse sentido, nenhuma percepção consciente é meramente uma estrutura ou estímulo que será replicado na consciência; é, muito pelo contrário, uma percepção que envolve uma direção específica que vai além do aqui e agora. Como mero *diferencial* perceptivo, contém em si mesma a *integral* da experiência. Essa apreensão integral da totalidade da experiência, a partir de único fator, é possível pelas leis que governam a transição de um a outro fator. Pode-se dizer que um único fator de uma percepção é apreendido como fazendo parte da função de uma equação e que é determinado pela força com que se apresenta na função. O significado objetivo de algo que existe é conseguido, articulando-o com a ordem espaço/temporal, com a ordem causal e com a ordem das propriedades. Através dessa ordenação, o significado toma uma direção específica – como um vetor apontando numa determinada direção.

Em síntese, na relação sujeito da representação/objeto representado, a percepção ordena as impressões sensoriais de acordo com sua estrutura imanente, ou seja, as quatro formas de constituição de sentido e significação. Por seu turno, a realidade percebida possui relações formais, lógicas - definidas por Cassirer como *pregnância simbólica* -, que propiciam a percepção e a representação imediata (conhecimento intuitivo). Parece evidente que o sujeito cognoscente não poderia organizar o caos das sensações que lhe chegam do mundo, se este mundo não fosse intrinsecamente organizável. Cassirer cunhou a expressão *pregnância simbólica* para designar essa mútua relação.

Por isso, há quem diga que as obras de arte contém sentimentos ou que são a incorporação do espírito na matéria. Otto Baensch⁴ escreve que

² Ibid., p. 202.

³ Ibid., p. 202.

⁴ Citado por LANGER, S. em *Sentimento e forma*, p. 21.

o estado de espírito de uma paisagem parece-nos ser dado objetivamente com ela como um de seus atributos, pertencendo-lhe exatamente como qualquer outro atributo que percebemos nela. Jamais pensamos em considerar a paisagem como um ser sensível cujo aspecto exterior expressa o estado de espírito que contém subjetivamente. A paisagem não expressa o estado de espírito, mas o ‘tem’; o estado de espírito a rodeia, preenche-a e penetra nela, como a luz que a ilumina ou o odor que exala; o estado de espírito faz parte de nossa impressão total da paisagem e pode apenas ser distinguido como um de seus componentes através de um processo de abstração.[...]

Há, então, ‘sentimentos objetivos’ dados à nossa consciência, sentimentos que existem de maneira bem objetiva e distintos de nós sem que sejam estados interiores de um ser animado. Deve-se admitir que tais sentimentos objetivos não ocorrem por si mesmos; são sempre engastados e inerentes a objetos dos quais não podem, na verdade, ser separados, mas apenas distinguidos através da abstração; sentimentos objetivos são sempre partes dependes de objetos.

Pensando no modelo de Cassirer, podemos dizer que os sentimentos objetivos da paisagem necessitam encontrar o sujeito da percepção para que ocorram a pregnância simbólica e a síntese perceptiva no plano estético, a fim de que os sentimentos aflorem.

A arte européia ocidental teve início provavelmente entre 30 e 25 mil anos a.C.⁵. Eram simples marcas desenhadas com os dedos no barro úmido e constituíam impressões permanentes do artista, gerando, com o tempo, a percepção de permanência dos objetos. Na sua maneira de sentir, o homem primitivo vivia em um mundo constituído de formas expressivas, um mundo, dir-se-ia, de impressões, de formas instáveis que mudavam em rápida seqüência. Deixar uma impressão no barro, deixar a si mesmo no barro, talvez tenha significado um passo importante na evolução cognitiva/emocional.

Em um momento posterior da evolução, os desenhos consistiam em um esboço em negro, preenchidos com uma camada monocromática. Posteriormente, esse esboço foi preenchido com duas cores. Como vimos anteriormente (cap.1.3), as ondulações das paredes das cavernas, suas projeções e texturas, eram utilizadas para dar expressividade aos desenhos, para lhes conferir maior realismo e tensão, acarretando uma forte impressão de dinamismo. A terceira fase desse processo de

⁵ LOMMEL, ^a *Prehistoric and primitive man.*, p. 21.

desenvolvimento ocorreu em Altamira e Fort Gaume, onde surpreendemos figuras policrômicas.

Da mesma maneira que Phidias insuflou vida no bloco de mármore, criando uma forma estética, o poeta impregna de vida a palavra e a linguagem. Foi com a palavra que Deus criou o mundo, enformando-o a partir do caos. Ao proferirmos seu nome, Ele está conosco. O nome reifica-O e presentifica-O. Este é o universo mágico/mítico da linguagem que enfatiza o poder mágico/criador. Na Bíblia, a linguagem se articula de acordo com as três formas simbólicas de constituição de sentido: mostra a sua intensidade emocional expressiva, realiza-se dramaticamente no plano mítico e desvela, simultaneamente, uma estrutura estética de intensa vitalidade; este é o seu momento poético. Cassirer⁶ escreve que “o mito combina um elemento teórico com um elemento de criação artística. O que primeiro nos impressiona é sua estreita afinidade com a poesia. [...]. O mito antigo é a massa da qual evoluiu lentamente a poesia moderna”.

2.1

A palavra mágica

Na seção anterior, vimos que nos tempos pré-históricos os homens percebiam os animais como consangüíneos seus, ambos, homens e animais, e ainda a natureza circundante, formando um *continnum*. Aprendemos que eles realizavam rituais mágicos nas cavernas, provavelmente para aplacar os demônios. Vimos, também, que produziam desenhos e pinturas nas paredes das cavernas com o objetivo mágico de ganhar ascendência e força contra o bisonte ameaçador que caçavam. Poder-se-ia dizer, em acréscimo, que a feitura dos desenhos gerava no artista (e talvez na comunidade) a crença de possuir poder de vida e morte sobre os animais. Situa-se aí os primórdios de uma cosmogonia, o início de uma mitologia e do pensamento mágico.

Essa relação consangüínea e íntima entre o artista e o desenho / bisonte, entre a comunidade e o mundo natural, também ocorre na relação entre o nome e a essência, entre o nome e a coisa designada. O nome não só designa, mas também

⁶ Cassirer, E.. *Ensaio sobre o homem...*, p.125.

é esse mesmo ser e contém em si a força desse ser. Nesse plano de organização e de significação da experiência, mito e linguagem se interpenetram.

Citando Wilhelm von Humboldt, Cassirer assinala que o homem vive com seus objetos, relaciona-se com eles do modo como a linguagem os representa. Tais representações não são extraídas de um mundo já acabado do ser; não são meros produtos da fantasia, mas representam, para a consciência, a totalidade do ser. A apreensão e interpretação míticas não se associam posteriormente à experiência empírica. Pelo contrário, a própria experiência primária está impregnada desse modo mítico de configurar, é o seu modo de conferir sentido à experiência. O homem só vive com as coisas, na medida em que vive com e nessas configurações. A linguagem, portando, não começa com a capacidade de emitir conceitos nominais ou verbais, uma vez que é ela mesma, linguagem, que produz a distinção entre ambos, provocando o que o filósofo designa de grande crise espiritual, na qual o permanente se contrapõe ao transitório e o ser, ao devir.

A consciência teórica, prática e estética; o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e da moral; as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originalmente ligadas à consciência mítico-religiosa. Cassirer⁷ considera esse vínculo tão forte e essencial que o seu enfraquecimento resulta em ameaça de total desintegração. Estar inserido nesse contexto é tão vital que o indivíduo, ao tentar negá-lo ou enfrentá-lo com exigências de peculiaridades e originalidades, sente desenraizar-se e perder parte de sua essência. O pertencimento é necessário para que ocorra, no tempo, a sua negação, o rompimento e a criação de um novo contexto. O vínculo originário entre a consciência lingüística e mítico-religiosa “se expressa no fato de que todas as formações verbais aparecem também como entidades míticas”⁸; nesse contexto a palavra reveste-se de uma arquipotência onde radica todo o ser e todo o acontecer. Mesmo nas cosmogonias mais remotas, deparamo-nos com essa posição suprema da palavra. Como conseqüência, pode-se sugerir a existência de uma função, essencialmente imutável, que confere à palavra o caráter religioso, elevando-a à esfera do sagrado.⁹ Nos relatos de quase todas as grandes religiões, a palavra aparece sempre unida ao Deus criador como veículo de criação, ou como

⁷ CASSIRER, E. *Linguagem e mito*, p. 64.

⁸ Loc., p. 64.

⁹ Ibid., p. 65.

fundamento primário da criação de todas as coisas existentes e dele próprio. Um texto¹⁰ dos índios vitotos diz: “No princípio a palavra originou do pai”. Nesse plano de experiência,

o pensamento e sua expressão verbal costumam ser concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente. Assim, nos mais antigos documentos de teologia egípcia, ao deus criador Ptá é atribuído este poder primordial do coração e da língua, através do qual ele produz e dirige todos os deuses, homens e animais. Tudo o que é, chega ao ser através do pensamento de seu coração e o mandamento de sua língua: toda existência psíquica e corpórea, o ser do Ka, assim como o de todas as qualidades das coisas, deve sua gênese a ambos. Aqui concebe-se Deus, milhares de anos antes da era cristã, como um ser Espiritual que pensou o mundo antes de criá-lo e usou a palavra como meio de expressão e como instrumento de criação¹¹.

É comum o nome de deus e não o próprio deus ser a fonte de sua eficácia, o cerne de sua identidade e força. O nome substantiva-o, é a sua essência. O nome não é um designativo, não o representa, mas sim encarna o que designa. Esse processo mental é referido pela psicanálise contemporânea como *equação simbólica*, que especifica e enfatiza no fenômeno a igualdade entre o símbolo e o objeto representado.

Todas as formas religiosas dos egípcios evidenciam esta fé na supremacia do nome e no poder mágico que lhe é inerente. Cassirer nos diz que, nas cerimônias de consagração dos faraós, existem regras estritas sobre a maneira como os nomes dos deuses são transferidos ao faraó. Cada nome novo transmite um novo atributo e nova força divina. Eis o que escreve G. Foucart¹² na sua *Histoire des religions et méthode comparative*:

Dar ao faraó um nome novo no qual constava a designação de um atributo ou de uma manifestação do gavião e posteriormente de Ra, e juntá-lo aos outros nomes do protocolo real, era, para os egípcios, introduzir na pessoa real e sobrepôr aos outros elementos que a constituíam, um ser novo, excepcional, que era a encarnação de Ra. Ou, mais exatamente, era destacar de Ra uma de suas vibrações,

¹⁰ Ibid, p. 64.

¹¹ Ibid., p. 65.

¹² Citado por Cassirer em loc.cit., p. 67.

uma das almas-força, cada uma das quais é ele por inteiro; fazendo-a entrar na pessoa do rei, era transformá-la inteiramente em um novo exemplar, um novo suporte material da Divindade.

Uma lenda egípcia nos conta que Isis, a grande feiticeira, induziu astutamente o deus do Sol, Ra, a lhe revelar seu nome, obtendo dessa forma, o domínio sobre ele e sobre os demais deuses:

Eu sou, diz Ra nessa história, aquele que tem muitos nomes e muitas formas, e minha forma está em cada deus. Meu pai e minha mãe me disseram o meu nome que permaneceu oculto no meu corpo desde o meu nascimento, temendo que algum feiticeiro, conhecendo-o, adquirisse poder sobre mim. Então disse Isis a Ra (que fora picado por uma serpente venenosa criada por ela, e estava agora apelando a todos os deuses ajuda contra o veneno): Fala-me o teu nome, pai dos deuses, porque assim o veneno sairá de ti; pois o homem cujo nome é pronunciado desse modo permanece vivo. O veneno queimava mais que o fogo, e não podendo mais resistir, o rei disse a Isis: Que meu nome passe do meu corpo para o teu; e acrescentou: Deves ocultá-lo, mas podes revelá-lo a teu filho Horus para que lhe sirva de potente proteção contra todos os veneno.

Interessante observarmos a poesia do texto e constatarmos a fragilidade de Ra: o deus do sol, que ilumina e aquece, sucumbe fragosamente a Isis ou, talvez, aos seus encantos sedutoramente feiticeiros. Aguilhoado pelos dentes venenosos de Isis, mortalmente ameaçado, cede a ela o seu nome, a sua força, o poder *onipotente*, a sua identidade de deus. Fica-nos a impressão de que Ra foi picado mortalmente pela serpente da inveja.

Deuses e demônios ainda somos, desde os tempos faraônicos, bíblicos, ancestrais. A diferença é que hoje, dotados de maior amplitude de linguagem e, portanto, de cognição, podemos escalar ao patamar científico, abstrato, e teorizar que o mito nos mostra o ataque invejoso, voraz e destrutivo de Isis à potência de Ra. Talvez Isis desejasse, somente para si, o gênio gerador (sol, luz) do deus supremo para prescindir do macho no imperativo da procriação. Ela reinará suprema. Isis é a representação de nossos impulsos narcísicos, invejosos e destrutivos. Ao criá-la, como personagem de um relato mítico, estamos

organizando a experiência existencial/psicológica/social no plano mítico/mágico do entendimento.

Naquele tempo – o tempo mais antigo que podemos discernir do pensar mítico –, os deuses são momentâneos: não personificam qualquer força da natureza, não representam nenhum aspecto especial da vida humana, não se fixa neles qualquer traço interativo que se transforme em representação ou imagem mítico-religiosa estável. A visão que se tem dos *deuses momentâneos* é instantânea; o conteúdo mental que emerge é fugaz e desaparece rapidamente; não obstante, gera uma tensão, um êxtase que satura a percepção; ela não é vista como parte de uma força que pode se manifestar aqui e em outro lugar do espaço, pois a sua representação também é precária; o espaço é apenas o lugar da ação em que se manifesta o *deus momentâneo*. Encerrado o evento e descarregada a tensão psicossomática, não há permanência da imagem. Algo assim como fora do campo de visão, fora da mente. O evento acontece aqui e agora, em um momento indivisível de um único sujeito induzindo-o ao encantamento, talvez ao sublime.

Na companhia de Usener, Cassirer nos mostra, com exemplos da literatura grega, o quanto ainda era vivo, entre os helenos do período clássico, esse sentimento religioso básico e primitivo. Assim, em virtude da excitabilidade e vivacidade do sentimento religioso, qualquer objeto ou situação que dominasse o pensamento, poderia ser exaltado, independentemente da hierarquia divina. Nesse estado de exaltação sensorial, a razão, a riqueza, a alegria de um festim, o corpo do ser amado, poderia se transformar em uma dádiva dos céus e ser vivido como algo divino.

Com a evolução, esses deuses (ou demônios) momentâneos que aparecem e desaparecem em função das emoções, passamos a um novo conceito de divindade, cujas fontes não residem no sentimento momentâneo, mas no atuar ordenador e duradouro do homem. À medida que ocorre o desenvolvimento psíquico, a atitude passiva do homem diante do mundo exterior transforma-se em ativa. A partir de então, o homem deixa de ser simples joguete de impressões externas e intervém nos acontecimentos com o objetivo de regulamentá-lo segundo suas necessidades e desejos. Nessa circunstância, como nos diz Cassirer, o *eu* traz à consciência o seu atuar de agente, projetando-o para fora e colocando-o diante de si em firme configuração visível. Nessa nova etapa cada direção particular dessa atuação

corresponde a um deus particular, que ainda não possui uma função ou significação geral, mais abstrata, ou seja, ainda não penetrou o ser em toda a sua amplitude, permanecendo limitados a um círculo muito determinado.

Assim, por exemplo, quando os habitantes de uma cidade em Peki se instalaram em seu atual domínio, um camponês, que trabalhava no campo, sentiu sede e saiu em busca de água. Ao enterrar o seu facão na terra úmida, brotou uma seiva avermelhada que saciou sua sede e o refrescou. Na aldeia, persuadiu os habitantes a acompanhá-lo e render culto ao líquido estranho. O líquido clareou (tratava-se de uma seiva que se infiltrara no lençol d'água sob o impacto do facão), todos beberam da fonte e, a partir daquele instante, a água foi dotada de qualidades mágico-protetoras, o *trô*.

A evolução dessa ligação imediata e visível entre o nome e o fenômeno, a elevação do singular ao geral, a passagem das percepções e representações particulares a um conceito genérico, decorreu do desenvolvimento humano, de sua evolução histórica e cultural. O conceito constitui-se quando certo número de objetos acordantes em determinadas características e, por conseguinte, em uma parte de seu conteúdo, é reunido no pensar. “Este abstrai as características heterogêneas, retém unicamente as homogêneas e reflete sobre elas, de onde surge, na consciência, a idéia geral dessa classe de objetos. Logo, o conceito (*notio, conceptus*) é a idéia que representa a totalidade das características essenciais, ou seja, a essência dos objetos em questão”¹³.

Cassirer prossegue informando-nos que o pensamento mítico está muito longe de semelhante caráter. Nessa dimensão da experiência, o pensamento não se coloca livremente diante do conteúdo da percepção, a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros através da reflexão consciente; no contexto mítico, o sujeito da percepção é inteiramente subjugado e aprisionado, reconhecendo apenas a presença sensível e imediata do objeto. O conteúdo momentâneo, ao qual se atrela o interesse religioso, preenche completamente a consciência, conduzindo a um forte estreitamento da percepção, o que impede a expansão da consciência a novas esferas do ser. Assim, o fenômeno individual é endeusado (deus

¹³ CASSIRER, op. cit., p. 42.

momentâneo), sem que intervenha nenhum conceito genérico: “essa é a única coisa que vês diante de ti, essa mesma, e nenhuma outra, é o deus”¹⁴.

O filósofo das formas simbólicas sugere que

a forma primária dos conceitos lingüísticos não consiste no cotejo das diversas percepções isoladas, nem na seleção de certas notas características, mas sim, na concentração do conteúdo perceptivo em um só ponto. Todavia, a forma desta concentração depende da direção do interesse subjetivo, e é determinada não tanto pelo conteúdo da percepção, mas sim pela perspectiva teleológica com a qual é enfocada. Só o que se torna importante para o nosso desejar e querer, esperar e cuidar, trabalhar e agir, isto, e só isto, recebe o selo da significação verbal. As distinções no significado possibilitam a condensação dos conteúdos das percepções, que é a pré-condição para a sua denominação, para a sua designação verbal. Pois só o que de algum modo se relaciona com os focos, os centros do querer e do agir, só aquilo que se apresenta como impulsor ou retardador, tudo quanto é importante ou necessário para o nosso esquema de vida e atividade, só isto é destacado da série das impressões sensíveis, denotado em seu meio, ou seja, recebe uma ênfase lingüística especial, uma marca denotativa. [...] Apenas a expressão simbólica cria a possibilidade da visão retrospectiva e prospectiva, pois determinadas distinções não só se realizam por seu intermédio, como também se fixam, como tais, dentro da consciência. O que uma vez foi criado, o que foi salientado do conjunto das representações, não mais desaparece se o som verbal lhe imprime o seu selo, conferindo-lhe um cunho determinado.

Em síntese, durante o processo evolutivo as inscrições primitivas vão se ordenando e se configurando como representação. O sistema neuro-mental *aprende* a transformar as impressões sensoriais em linguagem, ou seja, em elementos possíveis de serem pensados, representados em imagens e estocados como memória. Lembremo-nos que Langer afirma ser o cérebro um transformador de estímulos em símbolos; a *forma sensação* é uma *imagem senso-perceptiva* que se define como uma construção do cérebro durante a interação do sujeito com o mundo fenomênico.

¹⁴ Ibid, p. 52 e 53.

2.2

A psicologia da palavra mágica

O linguado estava no aquário e ela conversava com ele. O linguado estava quieto, quieto. Alimentou-o com comida de peixe. Disse que ele preferia a comidinha de Copacabana, onde ela, Giovanna, reside. Então ela disse, admirada: “O linguado está triste; olha, ele está com lágrimas nos olhos”.

Giovanna, 3 anos.

As crianças são cientistas natas, testando, tentando, experimentando o que é possível e o que é impossível em um universo confuso. Crianças e cientistas partilham do mesmo modo de ver a vida. ‘Se eu fizer isto, o que acontecerá?’ Este é, ao mesmo tempo, o lema da criança ao brincar, e o refrão do cientista. Toda criança é um observador, analista e taxonomista, construindo teorias e as abandonando, prontamente, quando não mais se adequam. O desconhecido e o estranho – esses são o domínio das crianças e dos cientistas.

Richard Feynman, cientista.

O relato a seguir é singelo e precioso. Rico, pelos possíveis sentidos que descortina. Criativo, em virtude das novidades que revela. Trata-se da observação, levada a efeito por Sigmund Freud¹, de uma brincadeira realizada por seu neto, Ernst, de um ano e meio, que revela os movimentos criativos da criança frente a uma situação que lhe gerava desconforto e que parecia ameaçar a sua estabilidade emocional. Ernst, como veremos, se movimenta no espaço da ação e a sua brincadeira revela o efeito mágico de sua atuação sobre uma realidade que parecia desagradá-lo, visando torná-la tolerável e sob o seu controle.

O fato do pequeno Ernst morar sob o mesmo teto de Freud, permitiu-lhe observar a atividade do neto que se desdobrou em uma brincadeira expressiva. O menino era normal no seu desenvolvimento, falava algumas poucas palavras e sons compreensíveis àqueles que com ele conviviam. Ernst se dava bem com os pais e com a babá que cuidava dele, era, como disse Freud, *um bom menino*. Não perturbava os pais durante a noite, era obediente, não chorava quando deixado sozinho por pouco tempo, embora fosse muito apegado à mãe, que cuidou dele praticamente sozinha e o amamentou ao seio.

¹ FREUD, Sigmund, Beyond the pleasure principle.. SE., XVIII, p.14 e ss.

Ernst tinha o hábito de jogar pequenos objetos ao canto da sala, sob sua cama e em seguida partir para recuperá-los. O jogo era uma atividade que exigia concentração, esforço físico, ação específica, e ao recuperar o brinquedo Ernst emitia um som longo: o-o-o-o, acompanhado de uma expressão de satisfação. Tanto a mãe quanto o avô concordaram que a emissão vocal não era uma mera interjeição; o som representava a palavra alemã *fort* (*foi-se*). Tinha-se a impressão de que esta era a única brincadeira na qual Ernest parecia absorvido e concentrado. De fato, estava executando uma tarefa monumental e absolutamente importante para ele. Ernst, como veremos, estava realizando uma atividade criativa.

Tem-se a impressão de que estava dominando o espaço, exercitando a sua força física, a capacidade de se deslocar e *caçar* objetos, objetos que ele domina e sobre os quais exerce controle. Ernst joga o brinquedo e a ação e o deslocamento do mesmo são acompanhados pela palavra *o-o-o-o* (*foi-se*). Talvez possamos pensar que a interjeição e o gesto, pela contigüidade e simultaneidade com que se apresentam, tenham o mesmo valor, ou seja, a palavra desloca objetos e atua como força sobre os objetos da realidade. Provavelmente, Ernst está executando, naquele instante, um ritual mágico como seus ancestrais caçadores realizavam no fundo da caverna. A palavra estava, como diria João Cabral, aderida à coisa, à carnadura do gesto e do movimento. Além da coisa, a palavra era uma ação sobre a coisa; substantivo e verbo. Mas, vejamos como a brincadeira ampliou-se.

Ernst tinha um carretel de madeira com um fio amarrado nele. Nunca lhe ocorreu usá-lo, por exemplo, como um carro, ou coisa semelhante. O que o menino fazia, com muita habilidade, era lançar o carretel dentro do berço onde ele desaparecia, seguido do som: *o-o-o-o*. Em seguida o carretel era puxado para fora do berço e sua aparição era saudada com a expressão *da* (*aqui, lá*) dita com alegria. Assim, o jogo representava o desaparecimento e o reaparecimento de alguma coisa, sendo o aparecimento saudado com grande prazer.

Uma observação posterior deu a Freud o significado completo da brincadeira. A mãe de Ernst se ausentara por muitas horas e, ao voltar para casa foi recebida com as palavras *baby o-o-o-o* (desapareceu). Na ausência da mãe, o menino descobrira um método dele mesmo desaparecer, acorrendo-se frente a um espelho, saindo do campo de reflexão do mesmo. Ele desapareceu, *o-o-o-o*. Agora, Ernst não só controlava o desaparecimento/aparecimento da mãe, como o

dele próprio, como se dissesse: as pessoas aparecem e desaparecem como eu, Ernst. Essa era a sua maneira de lidar com a ansiedade pela ausência da mãe, com a sua impotência existencial e psicológica frente a impossibilidade de tê-la ou de possuí-la à sua vontade. Durante a encenação, ele não era mais o menininho passivo e saudoso, talvez até ansioso, mas sim a parte ativa que, à chegada da mãe, afasta-se dela, *o-o-o-o*, e parte em vingativo desconsolo. Podemos ainda conjecturar que, ao lançar para longe o carretel, Ernst estivesse, ativamente, mandando a mãe para longe, punindo-a por deixá-lo sozinho.

Estamos diante de uma cena viva, de um drama profundamente humano, através do qual Ernst organiza e encena o desconsolo, a angústia pelo desaparecimento da mãe e o impulso vingativo. No espaço mágico (o espaço potencial, o espaço da ilusão onde se realiza o jogo, a brincadeira), o sofrimento do menino é formulado, encenado, dramatizado, esteticamente vivido e parcialmente superado. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a brincadeira infantil e o jogo têm uma função estética e integradora de profunda importância que lembra os nossos ancestrais neolíticos e seus rituais mágicos.

Com Ernst acompanhamos o processo criativo; estamos próximos da concepção, do instante em que ele, a partir de elementos tão singelos (o carretel com a linha), organiza uma ação, uma brincadeira, uma cena viva que é a expressão do sentimento que o tomava naquele instante de sua vida que mal se iniciara. Com o brincar, Ernst criava e desenvolvia recursos adaptativos à realidade que o surpreendia com mudanças (o desaparecimento da mãe), gerando conflito, instabilidade e turbulência emocional.

Criar é a capacidade de inventar um símbolo para o sentimento. O brincar é uma encenação simbólica do sentimento ou de uma tensão psíquica. Ernst movimentava-se no espaço mágico da ação, no espaço potencial onde o drama interior é encenado de modo expressivo, dando-nos a sensação de potência e de equilíbrio estético. Por conta da idade de Ernst, um ano e meio, o símbolo, a coisa simbolizada e a palavra quase colidem, quase se interpenetram, equacionando-se. A palavra tem a força da ação sobre os objetos, permite encenar, criar o mundo imaginário no espaço cênico como uma ação integradora. Aí reside a força da palavra, a sua magia como ação/representação. A palavra como verbo, como ação criadora.

Na idade de Ernst, a criança só percebe a ordem dos fenômenos na medida em que ela mesma é a causa dos fenômenos¹; não há um tempo objetivo para ela. O mundo é uma sucessão de quadros perceptivos, cuja única realidade é a própria criança e suas ações. A criança funciona como um agente organizador do universo de acordo com as informações inatas, evoluindo em decorrência do aumento da complexidade das atividades de assimilação; isto significa que, com a experiência, novas representações e impressões perceptivas se formam, se conjugam, se assimilam na constituição de um esquema elementar.

Ao comentar essas características evolutivas de Ernst (ou de qualquer criança de sua idade) parece que estamos falando de seus pais ancestrais. A nossa ancestralidade está presente em nós, assimilada, contida pela maior capacidade de pensamento conceitual que desenvolvemos. A poesia, por exemplo, apresenta-se como uma estrutura lógico/racional, ao mesmo tempo que contempla uma linguagem que obedece a um outro tipo de ordenação do sentimento: a linguagem emocional e mítico/onírica. A linguagem emocional, não-lógica ou pré-lógica, apresenta-se na sua expressividade máxima, realizando-se no plano estético e gerando, no leitor/ouvinte, o sentimento de presentificação e objetivação de uma experiência emocional. As nossas palavras comuns, como nos diz Cassirer², não são meros signos semânticos; elas estão carregadas de emoções e de imagens. Não falam apenas à razão, mas à imaginação e ao sentimento. Essa tendência imaginativa e instintiva da linguagem humana é a sua marca mais fundamental e original.

Ao estudar os protótipos infantis de criatividade, a psicoterapeuta britânica Marion Milner nos diz que o material clínico disponível sugere que os símbolos, usados para pensar a respeito do processo criativo, derivam da experiência corporal. O fato do neonato abrir os próprios olhos talvez seja sentido como um *fiat lux*. Ser amamentado e satisfeito em suas necessidades vitais equivaleria, do ponto de vista do lactante, a criar o próprio mamilo e o seio. Abrir os intestinos equivaleria, ainda, a sentir as fezes como equacionadas às coisas do mundo.

A pessoa se sente a própria Siva em sua dança criando o mundo. [...] Parece ter existido uma época em que a própria faculdade da consciência foi sentida como

¹ STEFANINI, R. M. Piaget: vida e obra. Em: *Piaget. Coleção Os pensadores.*, p. XIII.

² CASSIRER, E. Language and art. Em: *Symbol, myth and culture.*, p. 153.

sendo inteiramente criativa; estar consciente de algo simplesmente era tê-lo executado; tudo o que a pessoa via era sua propriedade [...], exatamente porque ela o havia feito. Nesse contexto, a Mãe Natureza é o agente de desilusão, que parece roubar a criatividade (onipotente) das pessoas; a natureza [com sua exigência de adaptação ao mundo] é a responsável pelo fato de as fezes serem um pedaço pequeno, mal cheiroso e morto do mundo.³

A expressão do espaço como constituindo uma integral com o observador e vivido e interpretado como uma extensão concreta do imaginário, pode ser vista no relato de um chefe indígena (Sioux)⁴:

Um profeta indígena, Smohalla, chefe da tribo dos Wanapun, recusava-se a lavrar a terra. Ele sustentava que era pecado mutilar e dilacerar a terra, mãe de tudo. Dizia ele: vocês me pedem que eu are o solo! Irei tomar uma faca e rasgar o peito de minha mãe? Então, quando eu morrer, ela não me tomará para descansar em seu seio. Vocês me pedem que escave em busca de seus ossos? Então, quando eu morrer, não poderei entrar em seu corpo para nascer de novo. Vocês me pedem que corte a grama e faça feno para vendê-lo e ser rico como os homens brancos. Mas como ousarei decepar o cabelo de minha mãe?

O espaço do chefe indígena Smohalla é um espaço primitivo, um espaço de ação centrada em torno de necessidades e interesses práticos imediatos; um espaço que contrasta com o espaço abstrato, simbólico, geométrico, virtual.

O espaço no qual Smohalla se movimenta está pleno de sentimentos pessoais ou sociais concretos, cheio de elementos emocionais, egocêntricos, antropomórficos. É um espaço no qual a terra é equacionada à mãe provedora à qual ele retornará, um dia, para dela renascer como as plantas e as árvores na primavera. É o lugar de uma ação psíquica que resulta para ele, Smohalla, na crença de que a mãe é a terra que oferece alimento (caça) para saciar sua fome e onde os rebanhos são apascentados.

³ MILNER, M. *A loucura suprimida do homem são.*, pp. 220-221.

⁴ Citado por SEGAL, H. *Sonho, fantasia e arte.*, p.51

Esse tipo de funcionamento mental pode ser entendido como um jogo de ilusão no qual o espaço (a terra) é inundado pela crença mítica (onipotência do pensamento) de que a representação do objeto sai do espaço mental, percorre os órgãos dos sentidos como via de saída e se aloca na realidade factual, ali reificando-se. Esse processo mental chama-se projeção, mais acuradamente identificação projetiva, uma vez que o objeto interno (da realidade psíquica, um objeto imaginário, a figura da mãe, no nosso caso específico), é projetado na realidade empírica, na terra, com a qual fica identificado. Embora seja uma fantasia, produto da ação do imaginário, o processo da identificação projetiva gera um efeito concreto no projetor, alterando a sua percepção da realidade e determinando, numa certa medida, a sua relação com o contexto social e a visão que ele tem da mesma.

Podemos dizer que Ernst usava, em sua brincadeira com o carretel, o mesmo modo de funcionamento psíquico de Smohalla. Na verdade, essa maneira de lidarmos com a realidade fora de nós faz parte do acervo psicológico humano e de seu funcionamento. A diferença entre Smohalla e Ernst (ou outra criança qualquer de nossa cultura) é que o chefe Sioux se movimenta no espaço contínuo, orgânico, auto-referenciado, mítico, enquanto Ernst está sendo educado/criado no modo conceitual, abstrato e geométrico de conceber o espaço. Ao crescer, e se for este o seu desejo, ele poderá empreender uma excursão à região de Smohalla e fazer um mapa detalhado da região em que o chefe Sioux comandava a sua tribo. Caso se dedique à arte literária, poderá, sob o impacto visual das pradarias, da luz do sol, do vento, da cor do entardecer, criar um poema. Ao compô-lo, tentará conceber (com recursos retóricos) padrões formais que expressem as formas do sentimento, o sentimento da cor do crepúsculo, a tensão da manada de búfalos disparando no campo, a beleza da índia mais linda que encontrar na reserva, o sentimento do sagrado. No instante da leitura a emoção flamejaria, intensificar-se-ia, para depois transbordar, como se a cena se iluminasse em nós. Estaríamos agora, com Ernst, no plano abstrato, simbólico e estético da significação e do sentido.

*