

A via mundana para o sublime (parte 2)

Passeios assistemáticos pelas instáveis dialéticas da criação¹

Gabriel Peters

¹ A primeira parte deste texto, publicada no terceiro volume dos *Cadernos do SocioFilo*, pode ser acessada aqui: http://sociofilo.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2013/04/5_Peters6.pdf . Mando um aceno grato a André Magnelli e Marcelo de Oliveira, não apenas pela gentil oferta do espaço para as ideias que vão adiante, mas também pela acolhida de um estilo que, sem abandonar o compromisso com a máxima seriedade intelectual possível, segue um caminho lúdico e conversacional, mais raro em paragens acadêmicas. Laura Luedy merece um imenso agradecimento pelo apoio e estímulo a tais experimentos estilísticos. Graças à generosidade de Cynthia Hamlin, o primeiro e o segundo passeios incluídos no presente texto foram ensaiados como *posts* independentes no blog de teoria e metodologia das ciências sociais lindamente intitulado “*Que cazzo é esse?*”. Também agradeço a André Rodrigues, Cecília Soares, Claudia Guedes, Diogo Corrêa, Eleandro Cavalcante, Erliane Miranda, Felipe Maia, Frédéric Vandenberghe, Guilherme Simões Reis, Igor Peres, Igor Suzano, João Daniel Lima, Jorge Chaloub, Juliana Candian, Kelly Pedroza, Luís de Gusmão, Marcos Aurélio Lacerda, Martin Sanchez-Jankowski, Nicolau Brito, Priscila Coutinho, Renan Springer de Freitas, Rodrigo de Castro e Tâmara Oliveira por comentários valiosos a alguns pedaços de prosa (*sensu latu*). Como de costume, a responsabilidade pelas eventuais qualidades do presente ensaio deve ser partilhada com todas essas pessoas, enquanto a culpa pelos defeitos é inteiramente minha.

Cadernos do Sociofilo

"Though this be madness, there is method in it."

William Shakespeare

*"Master the instrument, master the music, then
forget all that shit and play."*

Charlie Parker

Reza a lenda que, em missiva a um autor que lhe enviara um manuscrito, o crítico literário inglês Samuel Johnson teria garantido seu lugar em antologias de comentários peçonhentos a textos alheios ao responder: *"Sir, seu manuscrito é bom e original, mas a parte que é boa não é original, e a parte que é original não é boa"*. Apesar da sua condenável insensibilidade, a réplica atribuída a Johnson tem a virtude heurística de sublinhar que realizações criativas historicamente influentes na arte e na ciência não são apenas *novas* ou *originais*, mas também *valiosas*, na medida em que oferecem uma contribuição segundo os critérios socioculturais de valor partilhados por uma comunidade de receptores. A conjugação entre originalidade e valor nas produções criativas está na raiz de complexas e instáveis *dialéticas da criação*, situações nas quais o sucesso na empreitada inventiva depende de uma combinação ambivalente de atributos que, caso existam unilateralmente ou em doses desequilibradas, terminam por corroê-la. Os quatro "passeios assistemáticos" ensaiados adiante exploram algumas dessas tensões presentes no coração mesmo do processo criativo na arte e na ciência: tensões entre disciplinaridade e antidisciplinaridade; homogeneidade e heterogeneidade; "método" e "loucura" (obrigado, Shakespeare); modos "apolíneos" e modos "dionisíacos" de reflexão (obrigado, Nietzsche); associações livres do "processo primário" e associações regradas do "processo secundá-

rio” (obrigado, Freud); singularidade individual e consenso social; autoconfiança e autocrítica; rebelião e conformidade; e *tutti quanti*. Começemos...

PRIMEIRO PASSEIO: “QUERIDA, MINHA BIBLIOTECA ME ENGOLIU” - ENTRE TIMIDEZ ERUDITA E PRESUNÇÃO CRIATIVA

Picasso com a palavra: “Toda criança é um artista. O problema é como permanecer um artista quando se cresce”. Embora todos os nossos alertas a respeito de interpretações simplórias de tal enunciado devam estar ligados, não é sensato desconsiderar o que um grande gênio tem a dizer sobre as disposições de espírito ligadas à sua arte. A bem da verdade, Picasso simplesmente oferece a autoridade de sua voz à tese bem conhecida de que a imaginação pouco censurada das crianças tende a ser sufocada conforme a cognição passa a funcionar mais e mais segundo os modos “adultos” de pensar, em particular com a ampliação de conhecimentos e a utilização do pensamento analítico. Na tradição humanística, idealistas alemães de estirpe romântica como Schiller já haviam assemelhado os impulsos criativos às brincadeiras infantis, em uma associação que também encontraria lugar na obra de Freud, para quem tanto o artista quanto a criança engendram mundos fantasiosos nos quais desejos reprimidos podem encontrar sua satisfação sublimada.

O que complica tremendamente a questão é o fato de que mesmo a aceitação da existência de um elemento de espontaneidade livre e “infantil” nas realizações criativas de alto nível não esconde que estas corporificam também, e indissoluvelmente, largas doses de trabalho disciplinado e conhecimento especializado. É óbvio que não há qualquer realização criativa

Cadernos do Sociofilo

excepcional na arte ou na ciência que haja brotado do nada, que não pressuponha um alto nível de familiaridade com o legado informacional de um domínio artístico ou científico relevante, o próprio legado que fornece aos criadores algumas ferramentas cognitivas e expressivas indispensáveis à feitura do seu produto original.

Ao mesmo tempo, temos uma gama de dados à mão que nos sugerem que tal familiaridade pode atingir um cume em que passa a tolher, ao invés de alimentar, a emergência de criações extraordinárias, resultando em uma sensibilidade convencional destituída do grau de flexibilidade e independência intelectual necessário à produção de obras originais. As ilustrações pertinentes podem ser colhidas tanto na arte quanto na ciência – Einstein, por exemplo, tinha contemporâneos bem mais informados do que ele sobre física teórica, para não falar na parafernália matemática que lhe estava associada, quando revolucionou a área com sua teoria da relatividade (Gardner, 1993: 89; Simonton, 2003: 213-214). Permita-me, no entanto, analisar a questão mais a fundo a partir de uma área que não é nem arte nem ciência (mas que talvez seja ambas as coisas e mais): a filosofia.

Filosofia original como mau comentário?

O filósofo argentino Julio Cabrera sublinhou que “é muito raro encontrar um único pensador importante que seja também um bom expositor de outras Filosofias”. “A leitura heideggeriana de Kant ou a nietzschiana de Spinoza”, por exemplo, “são simplesmente deficientes!” (2010, 29; 36). Interessante e enigmático, não? Que valores são mais prezados na atividade do comentário e da exegese? A atenção minuciosa ao que o autor realmente quis dizer, a necessidade de situar eruditamente o

sentido das afirmações contidas em tal ou qual trabalho no conjunto da sua obra, a vigilância contínua em relação a leituras simplificadoras e parciais das ideias que ele avançou, o controle reflexivo da intrusão de preocupações extemporâneas àquelas do filósofo analisado ou de intenções críticas relacionadas às visões pessoais do intérprete, dentre outros. Não é difícil reconhecer que tais *virtudes* do trabalho de comentário podem tornar-se significativos *obstáculos* à tessitura de teses originais.

Imaginemos uma mente filosófica esquizoide, cindida entre um pensador com arroubos de originalidade e um intérprete hiper-responsável. Toda divergência mais ou menos radical do primeiro em relação a filósofos consagrados é censurada pelo segundo como oriunda de uma leitura simplificadora, insensível à inesgotável sutileza e complexidade daquelas vacas sagradas do campo. Cada *insight* original que pipoca espontaneamente no tutano do pensador é vinculado pelo erudito exegeta, de modo apressado, às coisas parecidas que Platão, Aristóteles ou Heidegger podem ter dito nesse ou naquele texto. E por aí vai... Foi pensando nessas pobres almas capazes de invenções originais, mas tolhidas, ao invés de empoderadas, pelo peso opressivo de uma biblioteca que carregavam na cabeça, que Nietzsche afirmou que “muitos homens fracassam em se tornar pensadores somente porque a sua memória é demasiadamente boa”.

O tema da perda da capacidade inovadora em função da assimilação de um excesso de informações quase poderia ser convertido em uma metáfora espacial de dois tipos de mente: uma na qual as vias que permitiriam circulação exploratória por cenários desconhecidos passam a ser bloqueadas por estantes abarrotadas de livros; outra que está lançada em uma paisagem que, se em nada se parece com um deserto, possui apenas a mobília intelectual suficiente para insuflá-la com a moti-

Cadernos do Sociofilo

vação e a capacidade que lhe permitem explorar, por conta própria e com mais liberdade, o espaço ao seu redor (está bem, agora parei com a metáfora). Um conjunto valioso de passagens que expressam tal contraponto foi recentemente recolhido por Gianetti (2008: 24-28):

“Acredito que algumas das maiores mentes que até hoje existiram não tenham lido nem a metade e soubessem consideravelmente menos do que alguns de nossos medíocres scholars. Creio que alguns de nossos scholars realmente medíocres poderiam ter chegado a ser homens mais grandiosos se não tivessem lido em demasia” (Georg Christoph Lichtenberg).

“Os scholars que...pouco mais fazem...a não ser manusear livros, acabam por fim perdendo inteiramente a capacidade de pensar por si mesmos. Quando não manuseiam, não pensam. Eles respondem a um estímulo (um pensamento que leram) sempre que pensam – nada fazem, por fim, exceto reagir. (...)Tenho visto isso com os meus olhos: naturezas talentosas...arruinadas pelo excesso de leitura já na meia-idade” (Friedrich Nietzsche)

Nutrição pela leitura e digestão reflexiva

O problema da ameaça à inventividade intelectual advinda de um excesso de informações disciplinares aparece, de modo particularmente contundente, em discussões várias sobre a importância de se combinar a leitura à meditação autônoma. Inaugurando uma metáfora estomacal posteriormente utilizada também por Schopenhauer, Edmund Burke disse, curta e sentenciosamente, que “ler sem refletir é como comer sem digerir”. Já que existem graus variados de reflexão bem feita a acompanhar a atividade de leitura, podemos abrir espaço para a consi-

deração de um *continuum* de níveis de boa e má digestão intelectual. Indivíduos rabugentos, daqueles que estão sempre espinafrando a mediocridade que os cerca, poderão avançar na metáfora estomacal e convertê-la em uma metáfora intestinal ao discutir os produtos que terminam resultando de problemas sérios na absorção de alimentos cognitivos (mas não conte comigo para fazer isso, porque esse tipo de humor não é minha praia).

Seja como for, a tese crucial aqui é que uma leitura em doses sensatas, quando acompanhada de uma inteligência diligentemente meditativa, fortalece o entendimento, ao passo que uma leitura atabalhoada e pouco reflexiva - ou, pior ainda, uma leitura que se substitui preguiçosamente à reflexão - apenas bagunçaria mais o coreto da mente, tornando o entendimento confuso. Algo similar aconteceria no tocante à inventividade intelectual, menos e menos alimentada conforme o ato do pensamento, em vez de se realizar a partir de uma propulsão predominantemente interna, se acopla invariavelmente aos estímulos reativos dados pelo contato com o fluxo de outro pensamento:

“O excesso de leitura priva a mente de toda a elasticidade (...) A maneira mais segura de jamais ter um pensamento próprio é apanhar um livro toda vez que se tem um tempo livre. (...) O homem que pensa por si mesmo busca as opiniões das autoridades somente depois de ter adquirido suas próprias opiniões e meramente como confirmação delas, ao passo que o filósofo livresco começa com as autoridades e constrói suas opiniões coletando as opiniões dos outros: sua mente está para a do primeiro assim como um autômato está para um homem vivo. Uma verdade que foi apenas aprendida adere a nós somente como um membro artificial...(...)Mas uma verdade conquistada pelo próprio pensamento é como um membro natural: só ela realmente nos pertenc-

Cadernos do Sociofilo

ce. Isso define a diferença entre um pensador e um scholar” (Arthur Schopenhauer).

Arthur, porém, carrega demais nas tintas. Sua contraposição entre o *scholar* autômato e o pensador informado, porém soberano, deveria ser lida como uma distinção ideal-típica entre polos de um contínuo. Isto porque não há apropriação de conhecimentos pela leitura sem alguma dose de pensamento independente, nem reflexão autônoma de busca das próprias opiniões que não seja, em grau substancial, reflexo de opiniões adquiridas de outros. A proposta de se buscar “as opiniões das autoridades” apenas depois de se haver formulado as próprias é, na melhor das hipóteses, válida para um sujeito intelectualmente maduro que já passou pelo trabalho inevitável de assimilação mais ou menos passiva de informações e instrumentos intelectuais alheios. Na pior das hipóteses, aquela proposta constitui uma receita seja para manifestações de originalidade simplesmente tola, seja para proezas criativamente ignorantes de reinvenção da roda, redescoberta da pólvora e navegação para velhas Américas – proezas individualmente honrosas, bem entendido, mas historicamente redundantes.

Para encontrar uma visão mais matizada do que aquela avançada por Schopenhauer, não precisamos voltar muito no tempo - apenas pouco menos de vinte séculos, retornando ao período em que brotou da pena de Sêneca o último de seus escritos conhecidos por nós: *Epistulae Morales Ad Lucilium*. Nas cartas em que saúda seu amigo Lucílio, o filósofo romano advoga uma alternância fecunda ou tempero recíproco entre a leitura e a escrita. A primeira funciona como um alimento da inteligência que arranca o sujeito do cenário estreito dos seus limites cognitivos, coloca-o em contato com “as descobertas já feitas” e conscientiza-o quanto às “que ainda estão por encontrar”

(2002: 106-107). O insumo espiritual reunido das leituras só pode ser convertido em “corpo e unidade” organizados, no entanto, através da escrita, pela qual informações meramente coletadas na memória são mais profundamente enraizadas como instrumentos de nosso entendimento e sintetizadas entre si segundo combinações só nossas. O excesso de escrita em detrimento da leitura “enervará e esgotará” nossas forças intelectuais, privando-as do estímulo exterior necessário, enquanto o desequilíbrio inverso “as dissolverá e diluirá”. Deveríamos, em vez disso, aspirar ser como “as abelhas, que vagam de um lugar a outro e escolhem as flores mais apropriadas para elaborar o mel, e depois dispõem e adereçam em favos tudo o que recolheram” (*idem*). Essa gracinha de metáfora talvez patenteie, no entanto, os limites do que ela mesma afirma: certos favos já estão tão bem dispostos e adereçados que proíbem qualquer intervenção.

A delicada via média entre a autoconfiança e a autocrítica

“Como todos os jovens eu decidi ser um gênio, mas felizmente o riso interveio.”

(Lawrence Durrell)

“O mundo precisa de mais gênios humildes. Infelizmente, sobram poucos de nós.”

(Oscar Levant)

O tolher das disposições criativas pela ingestão intelectual em excesso não ocorreria apenas pela habituação cognitiva seguir os pensamentos lidos de outros (“engessamento” intelectual), mas também por uma via motivacional. Voltemos ao filósofo esquizoide cujas intenções de originalidade são consistentemente solapadas por sua erudição. Nele, a vontade de filoso-

Cadernos do Sociofilo

far de próprio punho é imediatamente assoberbada pelo gigantismo intelectual dos companheiros de lida filosófica, desembocando no desespero resignado da questão: “quem sou eu(zinho) para arriscar tal coisa”?

Deparamos aqui com uma das muitas instáveis *dialéticas da criação*: situações em que a empreitada inventiva depende de uma delicada integração de atributos em tensão – *casu quo*, os atributos da autoconfiança e da autocrítica. Hegel escreveu em algum lugar que “a confiança no poder do espírito é a primeira condição da filosofia”. Suponho que uma das lições fundamentais das filosofias de seus predecessores Descartes e Kant seja a de que a *dúvida* em relação ao poder do espírito constitui uma das condições primeiras da filosofia. Os três têm uma dose substancial de razão. O progresso intelectual depende, não apenas na filosofia, de uma articulação equilibrada entre autoconfiança e autocrítica, disposições vinculadas, grosso modo, às duas facetas cognitivas fundamentais na dialética da criação: a inventividade mais pessoal e as regras que modulam o valor daquela inventividade para os juízes relevantes em certo domínio (um campo artístico, uma disciplina científica etc.). Não é difícil observar instâncias vivas de junções desequilibradas entre essas propensões da vida intelectual nos vários estratos do microcosmo acadêmico, inclusive nas salas de aula, povoadas por hiperconfiantes que aparentemente não têm consciência da dispensabilidade de muitas de suas falas e também pelos casos (menos irritantes, embora mais tristes) das pessoas tímidas que possuem coisas relevantes a dizer, mas que raramente ou nunca o fazem por jamais estarem certas de que sua intervenção será suficientemente interessante para adquirir a dignidade de uma manifestação pública.

Tais propensões distintas poderão ser reforçadas por referências pedagógicas diversas. O mesmo Schopenhauer que de-

nunciou o mero *scholar* que, diferentemente do verdadeiro pensador, passa ao largo da formulação autônoma de suas opiniões pela coleta livresca de opiniões alheias, esse mesmo Schopenhauer ainda tinha veneno intelectual na sua pena para detonar, por outro lado, os acadêmicos que buscavam escapar ao ofício da mera erudição técnica e enveredar por pensamentos originais e profundos sem terem o fôlego cognitivo necessário à empreitada. Nas suas notas *Sobre a Filosofia Universitária*, o autor alemão fustiga os professores de filosofia que não se conformavam em simplesmente transmitir os ensinamentos de filósofos dignos desse nome e julgavam dever desempenhar, eles mesmos, o papel de construtores de sistemas filosóficos originais, dando ensejo a um espetáculo que ele descrevia como “insuportável” (2001: 32). De fato, muitos indivíduos que poderiam sonhar em fazer uma contribuição original sentem-se sobrepujados por outra motivação mais forte: o medo de serem atores desse espetáculo tragicômico descrito por Schopenhauer.

O que uma postura iconoclasta como a de Schopenhauer pode encorajar é uma atitude saudável de suspeição primeira diante da autoconfiança intelectual injustificada, uma consciência aguda dos riscos de um ignorante espontaneísmo invencionista, bem como da necessidade de formação disciplinada de um intelecto rigoroso, capaz de submeter a si próprio a trabalhos impiedosos de higienização. No entanto, essa orientação deixa o flanco aberto para o risco inverso. Ao denunciar muito justamente transbordamentos infundados de autoconfiança, talvez ela torne desamparadas algumas pessoas particularmente brilhantes, mas cuja autocrítica e autoexigência intelectual exercem sobre elas um poder paralisante. Se algumas pessoas podem produtivamente mitigar seus excessos de autoconfiança diante de tantos exemplos dos “néscios filosofantes” de que fala o misantropíssimo Schopenhauer, outras talvez precisem ser

Cadernos do Sociofilo

protegidas do perigo de sufocamento sob o peso das exigências de um superego intelectual descompensado, necessitando ser convencidas de que certa indiferença em relação a parecer ridículo pelas coisas que se diz é, na verdade, uma pré-condição da sabedoria desde Sócrates. Pascal disse certa feita que os seres humanos se dividem em justos que se consideram pecadores e pecadores que se consideram justos. Não há dúvida de que, parafraseando Pascal, seja relativamente fácil encontrar tolos que se consideram talentosos e talentosos que se consideram tolos. Por exemplo, pelo menos segundo o testemunho do segundo, até mesmo o gênio indiscutível Ludwig Wittgenstein teve de recorrer à consultoria intelectual de ninguém menos do que Bertrand Russell para decidir se possuía vocação filosófica ou era simplesmente um idiota. O caso de Wittgenstein teve um desenlace feliz, mas a condição humana é pródiga em casos tristes. Alguns desses compõem a face invertida do espetáculo triste denunciado por Schopenhauer:

“Uma grande quantidade de talento é perdida para o mundo pela falta de um pouco de coragem. Todo dia manda para os seus túmulos homens obscuros que apenas permaneceram obscuros porque sua timidez os impediu de fazerem um primeiro esforço” (Sidney Smith)

*“Ai daqueles que nunca cantam,
Mas morrem com toda a sua música dentro de si”* (Oliver Wendell Holmes).

A consciência de que se vai morrer não apenas concentra a mente, como disse Samuel Johnson, mas também pode ser um poderoso solvente da timidez. Embora existam múltiplas situações em que é melhor calar, é sempre bom se ter em mente, na hora da dúvida, que “o túmulo fornecerá muito tempo para o

silêncio” (Hitchens, 2006: 128). Em um pequenino e magnífico ensaio (1958), aquele mesmo Samuel Johnson discutiu com perspicácia os perigos opostos da autoconfiança insensatamente elevada e da autoconfiança insensatamente reduzida. A primeira postura lança indivíduos ao mar sem que estes estejam propriamente alertados e preparados para eventuais tempestades, enquanto a segunda pinta de saída um retrato tão amedrontador dessas últimas que instila uma expectativa de naufrágio certo e rouba, assim, qualquer ímpeto de sair da costa.

Johnson reserva mais palavras à última condição, não porque ela seja mais perniciosa, mas porque os seus efeitos são menos visíveis. Indivíduos que se lançam a empreendimentos grandiosamente ambiciosos sem a capacidade necessária, advinda do grau apropriado de preparação, geram eventos visíveis e registráveis quando fracassam miseravelmente. Estes eventos podem acorrer facilmente à consciência como exemplos dos desastres a que pode levar uma avaliação inadequada das dificuldades que uma dada tarefa coloca às habilidades de uma pessoa. No entanto, a experiência das pessoas que “morrem com toda a sua música dentro de si” é bem menos visível e, muitas vezes, só pode ser inferida de precários raciocínios contrafactuais. A ignorância presunçosa será facilmente corrigida pelas circunstâncias da vida, pelos experimentos que revelarão ao autoconfiante inflado que suas expectativas quanto à facilidade na caminhada para o sucesso eram errôneas e necessitavam de correções e ajustes realistas. Mas “a timidez é uma doença da mente mais obstinada e fatal” que, ao prevenir de antemão as tentativas e experimentos, rouba do tímido a chance mesma da descoberta de que seus temores possam ser exagerados ou irracionais.

Lições? Versões do meio-termo aristotélico parecem ser o caminho a seguir nessas cordas bambas que são as instáveis di-

Cadernos do Sociofilo

aléticas da criação. Dúvidas quanto à própria capacidade são um bom sinal, desde que não paralisem. Alguém que pergunta a si próprio se é um completo imbecil não pode, por definição, ser um *completo* imbecil. Mais ainda: como sublinhou, com razão, o grande filósofo polonês Leszek Kolakowski, “um filósofo moderno que nunca experimentou a sensação de ser um charlatão é tão superficial que sua obra provavelmente não merece ser lida” (1990: 7). E o jornalista James Cameron talvez tivesse sido prejudicado por uma autocomplacência intelectualmente empobrecedora se não temesse ser exposto como uma fraude toda vez que se sentava diante de sua máquina de escrever. Carregando tal insegurança consigo, Cameron se tornou um dos grandes correspondentes internacionais da sua geração: narrou a independência da Índia, presenciou três explosões nucleares, entrevistou Ho Chi Minh em meio a bombardeios e, nesse meio tempo, segundo garantiu, também nadou em todos os cinco oceanos e fez sexo em cinco continentes diferentes. Serve de inspiração?

SEGUNDO PASSEIO: O MOMENTO “EURECA!” E OUTROS ESTÁGIOS DO PROCESSO CRIATIVO

Nu em Siracusa

Conta-se que, certo dia, o genial matemático grego Arquimedes mergulhava em sua banheira para a lavagem dos justos quando teve um súbito *insight*: o empuxo vertical exercido pelo fluido sobre seu corpo seria idêntico ao peso do volume de líquido deslocado por ele. A euforia da descoberta teria feito o gênio dos números sair correndo nu pelas ruas da cidade de Siracusa gritando “*Eureka! Eureka!*” - o termo grego para “encontrei”, “achei” “descobri” etc. Embora não haja qualquer evidên-

cia histórica da veracidade dessa narrativa em particular, não resta dúvida quanto à existência desses brilhantes *flashes* criativos que pipocam repentinamente nas mentes de cientistas ou artistas, muitas vezes sem que uns e outros estivessem sequer concentrados na tarefa de criação. Tais momentos de iluminação fascinam os investigadores da criatividade precisamente por estarem entre os fatores que conferem a ela o estatuto de fenômeno quase místico, supostamente para além da compreensão empírica. No entanto, um estudo detido da criação artística e da descoberta científica permite situar inteligivelmente esses momentos no domínio mais amplo e prosaico de um trabalho contínuo, um trabalho que envolve não apenas a coleta paciente das informações que poderão combinar-se misteriosamente em um instante “eureka!” (versão brasileira), mas também a transformação desses *insights* instantâneos nas obras acabadas que exprimem as realizações criativas (Wallas, 1926). Vejamos.

1. Preparar, apontar...

Com a possível exceção do *fiat lux* divino, nenhuma realização criativa pode brotar do nada. Nos casos da arte e da ciência, isto implica que todo produto original pressupõe necessariamente um nível substancial de familiaridade com o legado informacional de um domínio artístico ou científico relevante, o qual fornece aos criadores, como já vimos, as próprias peças ideativas que se combinam para fazer nascer aquele produto. Com efeito, leitoras versadas na teoria social podem prontamente aplicar à compreensão de um produto excepcionalmente criativo o conceito técnico de *emergência* (Sawyer, 2012). A noção se refere aos processos em que componentes diversos (ideias, métodos, estilos, materiais) são combinados de maneira a

Cadernos do Sociofilo

gerar algo novo, algo cujas características não se confundem com aquelas de qualquer das suas partes isoladas. Felizmente, para bem formularmos o conceito, não precisamos recorrer nem à complexidade da teoria nem à teoria da complexidade. Em vez do jargão abstruso da analítica transdisciplinar de processos emergentes (delícia!), podemos pedir o auxílio das imagens poéticas de uma carta de Sêneca ao seu amigo Lucílio. Lá, a diferença entre o mero agregado ou justaposição de ideias, de um lado, e a união destas em uma síntese de mais alta ordem, de outro, é exposta sob a forma de uma diretriz intelectual:

“...todas as substâncias que tivermos colhido de leituras variadas, [devemos] ordená-las – pois melhor se conservam as coisas se cada uma está em seu lugar – e depois, aplicando toda a atenção e a faculdade de nosso engenho, fundir em um sabor único todos aqueles diversos sumos, de maneira que, conquanto se veja de onde se extraíram, se demonstre igualmente que têm agora um ser diferente do que ali tinham. (...) Não vês de quantas vozes se compõem um coro? E, contudo, de todas elas não se forma mais que uma. Uma é aguda; outra, grave; outra, média. Juntam-se as vozes femininas e as varonis, e as flautas acompanham-nas. Cada uma dessas vozes se faz indistinta, e não se ouve senão o conjunto” (Sêneca, 2002: 108-110).

O estágio de absorção dos conhecimentos necessários à elaboração de um produto criativo valorizado em um campo artístico ou científico surge, portanto, como requisito preparatório seja em esferas caracterizadas por uma evolução relativamente linear – por exemplo, na ciência física, em que só se torna possível “enxergar mais longe” quando se está apoiado “sobre os ombros de gigantes”, para utilizar a imagem imortalizada por Newton e outros -, seja em domínios simbólicos em que a ideia de evolução progressiva não parece tão facilmente apli-

cável (e.g. nas artes visuais), mas em que formulações criativas surgem a partir de associações entre elementos ideativos (teses, valores, técnicas, temáticas) já acumulados pelo campo.

Embora a distinção entre uma fase primeira de aquisição de ideias e uma etapa segunda em que essas ideias são sintetizadas em um produto ideativo original seja heurísticamente valiosa, vale dizer que as disposições criativas de um indivíduo podem começar a operar já na etapa de absorção dos conhecimentos relevantes de seu campo, sob a forma de uma *apropriação pessoal, seletiva e individualizada* de tais saberes. Um dos motivos pelos quais o histórico escolar e acadêmico de Einstein, por exemplo, parecia não antecipar suas realizações geniais ulteriores derivava precisamente de sua independência intelectual, do fato de que ele pareceu subordinar seu aprendizado acadêmico, desde muito cedo, a interesses bastante pessoais de pesquisa (Gardner, 1993). De modo similar, é óbvio que o labor de absorção de saberes e formação intelectual não se encerra no momento em que um indivíduo faz a “transição” para inovador em seu campo. O que normalmente acontece é que aquele labor passa a adquirir a marca das singulares preocupações do indivíduo. Assim, por exemplo, quando uma pintora passeia por uma galeria de arte, sua apreciação das telas ali presentes pode ser bastante seletiva, além de interpretativamente colorida (sem trocadilho) por seus interesses e dilemas criativos correntes. Ao procurar, naquelas pinturas, sugestões inspiradoras para seus desafios criativos atuais, a pintora infunde sua própria criatividade na tarefa mesma de apropriação interpretativa das obras, projetando nestas significados que podem não ter sido tencionados por seus autores.

A conceituação dos produtos criativos como combinações originais entre elementos já existentes se vale da evidência de que muitos dos mais decisivos avanços na história do

pensamento humano surgiram do estabelecimento de conexões entre domínios intelectuais distintos e aparentemente distantes entre si. Nas disciplinas científicas, em particular, é muito comum que deparemos com achados possibilitados pelo trânsito de um mesmo cientista entre campos diversos, um trânsito que envolve uma transposição de informações substantivas, técnicas de pesquisa e estilos de pensamento de um campo para outro. Por exemplo, o estilo imagético e espacial das cogitações de Kekulé sobre as bases estruturais da química orgânica foi alimentado por suas preocupações anteriores com a arquitetura, ocupação que ele outrora pensava em seguir, assim como a invenção do oftalmoscópio por Helmholtz obviamente se beneficiou do fato de que sua formação em medicina havia sido precedida por um absorvente interesse pela ótica (Sawyer, 2012). Porém, segundo o testemunho de muitos artistas e cientistas criativos, estas associações originais não são fruto apenas de uma busca deliberada, beneficiando-se também de misteriosos processos de *incubação* inconsciente.

2. Incubação e 3. Insight

Nesse sentido, entre a coleta de ingredientes e o *insight* criativo, viria o segundo e, possivelmente, o mais enigmático dos estágios do processo de invenção: aquele normalmente nomeado como *incubação*, a dinâmica mental em que as ideias internalizadas pelo criador entram em um intenso jogo associativo. Desde o matemático Henri Poincaré, vários autores enfatizaram que boa parte desse exercício combinatório se desenrolaria à margem da consciência. Esta seria “requisitada” apenas nos momentos em que uma das várias combinações ensaiadas pelo inconsciente se revelasse valiosa, saltando à atenção do su-

jeito sob a forma de um *insight*. Poincaré oferece o testemunho de sua própria experiência:

“Dirigi minha atenção ao estudo de algumas questões aritméticas, aparentemente sem muito sucesso e sem suspeitar da existência de qualquer conexão com minhas pesquisas precedentes. Enojado com meu fracasso, fui passar alguns dias no litoral e pensei em outras coisas. Certa manhã, ... veio a mim a ideia, com...as mesmas características de brevidade, subitaneidade e certeza imediata, de que as transformações aritméticas de formas quadráticas ternárias indefinidas eram idênticas àquelas da geometria não euclidiana. (...) Muito surpreendente é, de início, essa aparência de iluminação súbita, um sinal manifesto de um longo trabalho prévio inconsciente” (Poincaré, 2000: 86; 90).

O que são “formas quadráticas ternárias indefinidas”? Não tenho a menor ideia, mas o próprio Poincaré (op.cit.: 88) me tranquilizou ao escrever que é possível compreender muito da psicologia da invenção matemática sem saber bulhufas sobre os teoremas citados. De fato, o mais importante aqui é o argumento do matemático francês acerca do “trabalho do inconsciente”, uma concepção que obviamente não deve ser confundida com aquela pressuposta em teorizações psicanalíticas. As perspectivas mais recentes inspiradas pela psicologia cognitiva tendem a conceber o inconsciente como uma vasta máquina de manejo e processamento de informações, em vez da caverna de impulsos sexuais e agressivos reprimidos que é retratada na metapsicologia freudiana.

A tese de que o trabalho de incubação envolve uma boa dose de manejo e processamento inconscientes de informações é comumente defendida pelo recurso ao fato, reportado por muitos criadores proeminentes na arte e na ciência, de que seus

Cadernos do Sociofilo

melhores achados e descobertas pipocaram nas suas consciências em situações em que elas ou eles não estavam diretamente envolvidos com o seu trabalho, mas imersos em outras atividades - como os períodos de semidescanso mental (por exemplo, durante uma caminhada ou na lavagem da louça) em que a consciência vaga por diferentes caminhos sem que haja um esforço de direção firme para tal ou qual objetivo intelectual. Como notou um mestre dos mestres:

“As ideias nos chegam quando lhes apraz, e não quando queremos. As melhores ideias ocorrem realmente à nossa mente da forma que Ihering descreve: ao fumarmos um charuto no sofá; ou, como Helmholtz diz de si mesmo, com exatidão científica: quando caminhamos por uma rua que sobe lentamente; ou de qualquer outra forma semelhante. De qualquer modo, as ideias chegam quando não as esperamos, e não quando estamos pensando e procurando em nossa mesma de trabalho” (Weber, 1982: 162).

Após um período longo de introspecção concentrada acerca de um determinado problema, o indivíduo abandona seu esforço consciente, mas algumas partes do cérebro ativadas pela tarefa supostamente continuam trabalhando sobre o problema em nível infraconsciente. Weber exagera ao sugerir que inspirações criadoras não podem surgir em meio ao processo de busca deliberada “em nossa mesa de trabalho”, mas tem toda razão em afirmar que as ideias que acorrem à mente durante a longa caminhada ou a apreciação do charuto no sofá não o fariam caso nosso intelecto não houvesse sido previamente estimulado a encontrá-las: os *insights* repentinos em contextos exteriores ao espaço de trabalho “certamente não nos ocorreriam se não tivéssemos pensado à mesa e buscado respostas com direção apaixonada” (*idem*).

Algumas explicações destes momentos “eureka!” em períodos desligados da atividade intelectual relevante prescindem de referências à incubação inconsciente, apontando apenas para o fato de que, fora dos contextos de trabalho, em situações em que a consciência vaga a esmo, a ausência de uma direção consciente à reflexão incrementa nossa flexibilidade associativa, favorecendo a chance de que uma combinação pouco usual seja formulada na resposta a um dado desafio. Há também a explicação baseada no conceito de “serendipidade”, referente aos casos em que descobertas resultam de acidentes felizes. As ilustrações mais frequentemente citadas de ocorrências serendipitosas são aquelas em que cientistas descobrem uma coisa enquanto procuram por outra. Por exemplo, no final dos anos 1920, Alexander Fleming cultivava colônias de bactérias do tipo *Staphylococcus* em uma placa de Petri quando acidentalmente notou a presença de um molde que as destruía: *Penicillium* - fonte, é claro, da primeira droga antibiótica. Mais diretamente relacionados às preocupações deste texto são os casos de serendipidade em que o indivíduo encontra a resposta a um problema que o preocupa graças a algum estímulo contingente de um cenário exterior ao seu trabalho. Por exemplo, diz certo folclore que Johannes Gutenberg teria tido a ideia da máquina de impressão quando observava casualmente prensas de vinho durante um período de colheita da uva (Robinson, 2010).

Outra ilustração de um encontro feliz ou “serendipitoso” em que o acaso favorece uma mente preparada, como diria Louis Pasteur, pode ser visto no desenvolvimento de incubadoras para recém-nascidos no final do século XIX. O estímulo ambiental contingente em questão? Pintos no zoológico. Você já ouviu falar de Stéphane Tarnier e Odile Martin? Eu também não havia, mas é possível que eu e você estejamos vivos graças aos dois. Tarnier era um obstetra parisiense que atendia a uma

Cadernos do Sociofilo

clientela predominantemente pobre na *Maternité de Paris* no final dos anos 1870, um período em que a mortalidade infantil, mesmo em um contexto relativamente modernizado como o da capital francesa, era assustadoramente alta: cerca de 20%, sem contar a taxa bem maior no caso de nascidos prematuros. Num de seus dias de folga do trabalho médico, o obstetra resolveu fazer uma visita ao Jardim Zoológico da cidade, próximo à Maternidade, e deparou ali com uma seção que continha chocadeiras de frangos regulando a temperatura do ambiente em que pintinhos vinham à luz. Momento de inspiração. Tarnier logo pediu a colaboração de Odile Martin, a habilidosa encarregada da criação das aves domésticas no zoológico parisiense, para juntos construírem um aparato técnico similar, que permitisse manter uma temperatura cálida em torno dos bebês recém-nascidos. A simples utilização de garrafas de água quente embaixo de caixas de madeira que abrigavam os bebês em um ambiente aquecido fez a taxa de mortalidade entre os pequenos com peso menor do que o normal cair de 66% para 38%.

Essa inovação científico-tecnológica tão importante nasceu, portanto, do entrecruzamento entre as preocupações profissionais que Tarnier trouxe consigo para um passeio fora do espaço de trabalho e o estímulo contingente das técnicas de regulação da temperatura do ambiente em que pintos saíam de suas cascas no Zoológico. Stéphane e Odile deram a partida em um processo rápido de desenvolvimento de equipamentos que aumentariam substancialmente as chances de sobrevivência de crianças recém-nascidas em boa parte do mundo:

“As incubadoras modernas, suplementadas com oxigenoterapia e outros avanços, tornaram-se equipamento obrigatório em todos os hospitais americanos após o fim da Segunda Guerra Mundial, dando

início a um espetacular declínio de 75% nas taxas de mortalidade infantil entre 1950 e 1998” (Johnson, 2010: 26).

Por último, a experiência do *insight* criativo pode ocorrer em um domínio mais próximo do trabalho artístico ou científico, nos casos em que o indivíduo continua imerso no seu *métier*, mas sem se concentrar *exatamente* sobre o problema para o qual o *insight* se dirige. Baseado em seus estudos de Darwin e Piaget, o psicólogo Howard Gruber (1989) afirmou que o sucesso inovador de certos cientistas é fortemente favorecido pelo fato de que eles mantêm uma “rede de empreendimentos”, um conjunto de projetos distintos, porém interconectados, que avançam de modo mais ou menos simultâneo ao longo de extensos períodos de exploração intelectual. Longe de se identificarem ao *multitasker* distraído e incapaz de se fixar verdadeiramente em qualquer tarefa intelectual, no entanto, os mantenedores de uma rede de empreendimentos interconectados alocam períodos para se concentrarem intensamente sobre um dado projeto, enquanto os demais não permanecem completamente invisíveis, mas latentes ou na “penumbra” da mente, prontos para serem mobilizados caso se mostrem relevantes. Assim, o trânsito entre diferentes projetos incrementaria a probabilidade de que conexões iluminativas e outrora insuspeitas entre os mesmos sejam encontradas.

A realização intelectual magna de Charles Darwin, por exemplo, teria sido possibilitada pelo fato de que a teoria da evolução mediante o mecanismo da seleção natural estava fundada sobre uma multiplicidade de achados (que ela unificava sob um mesmo guarda-chuva explanatório) aos quais nosso caríssimo biólogo não teria tido acesso caso não houvesse se engajado, ao longo de décadas, em uma intrincada rede de empreendimentos diversos:

“Darwin...tinha um imenso número de interesses paralelos...:estudava recifes de coral, criava pombos, desenvolvia elaborados estudos taxonômicos de besouros² e cracas³, escreveu artigos importantes sobre a geologia da América do Sul, passou anos pesquisando o impacto das minhocas sobre o solo. Nenhuma dessas paixões era central para a argumentação que seria por fim publicada em A origem das espécies, mas todas forneceram úteis elos de associação e conhecimento à questão da evolução”⁴ (Johnson, 2010: 143).

4. Elaboração e verificação

Por último, o estágio da elaboração e da verificação. Entusiastas das virtudes do pensamento intuitivo têm grande apreço pelas histórias de cientistas ou matemáticos que experimentaram um *insight* inovador, já envolvido mentalmente por uma aura de certeza, muito antes de justificá-lo segundo as ferramentas intelectuais próprias de seu campo. Não há dúvida de que existem vários casos empíricos bem fundados em que um grande pensador, ao invés de perfazer um caminho de provas e argumentos até chegar a uma descoberta criativa na conclusão

² O interesse de Darwin por besouros já estava muitíssimo bem assentado nos seus tempos de estudante na Universidade de Cambridge, onde ele se engajava com empenho em competições de caça a esses insetos (cada um se diverte como pode). Para se ter uma ideia de quanto as diferentes espécies de besouro o fascinavam: certa feita, raspando a casca de uma árvore morta, ele deparou com dois tipos raros, capturando um em cada mão. Acontece que, como esse era (aparentemente; ver adiante) seu dia de sorte, ele avistou uma terceira espécie. Para liberar uma de suas mãos, ele não hesitou em colocar um dos bichos na boca. O inseto era um “besouro-bombardeiro” que esguichou um fluido ácido na sua língua, dando a Charles um exemplo particularmente traumático de luta pela sobrevivência. Ao sentir a queimação na boca, Darwin cuspiu fora o besouro-bombardeiro e, no susto, acabou perdendo também os outros dois. (Desmond; Moore, 2007: 78).

³ A casa de Emma, Charles e seus filhos (foram somente dez; como disse David Letterman, os Darwin realmente sabiam alguma coisa da origem das espécies) era repleta de exemplares vivos e fósseis dos crustáceos marinhos chamados de cracas. Em uma comovente ilustração da tese sociológica de que as crianças tomam seus ambientes primários de socialização como padrão para o restante do mundo, temos o caso em que um de seus filhos, visitando a residência de um amiguinho, olhou em volta intrigado e perguntou: “onde é que seu pai guarda as cracas dele?” (Browne, 2006: 55).

⁴ Uma lista mais longa e técnica da variedade de empreendimentos científicos em que Darwin esteve envolvido pode ser encontrada em Simonton (2006: 49).

de tal percurso, experimentou primeiramente a conclusão (no sentido lógico) em um momento de *insight*, e só depois veio a fundamentá-la com os argumentos teóricos e evidências empíricas necessários para validá-la aos olhos do mundo ou, pelo menos, de seu microcosmo acadêmico. Não obstante, a ciência não teria chegado tão longe caso a sensação subjetiva e intuitiva de certeza, mesmo quando mantida por uma mente indubitavelmente genial, fosse tomada como evidência suficiente da veracidade de uma determinada tese. E, de fato, mesmo pensadores brilhantes agraciados com diversos insights intuitivos que se revelaram válidos à luz de sua elaboração e verificação científica ou matemática posterior, como Henri Poincaré, foram lúcidos e sinceros o suficiente para reconhecer que achados vivenciados com a mesma sensação mental de certeza podiam ser falsos ou inadequados. Uma ilustração extrema disso foi dada pela mente brilhante (obrigado, Hollywood!) do matemático John Nash, ganhador do Nobel de Economia. No auge de seus delírios psicóticos, ele acreditava ter sido escolhido por alienígenas para tornar-se imperador da Antártica. Quando um colega perguntou a ele como era possível que um homem com tanto talento para *insights* lógico-matemáticos geniais pudesse acreditar em coisas tão absurdas, Nash respondeu que suas ideias sobre extraterrestres vinham à sua mente do mesmo modo que suas sacadas matemáticas: envoltas em uma aura de certeza.

A elaboração acarreta tanto a apresentação e justificação do *insight* segundo a linguagem e as convenções do domínio simbólico pertinente, quanto a exploração das consequências intelectuais do mesmo, que pode imiscuir o cientista em uma cadeia de raciocínios passível de levar tanto a novos *insights* quanto a novos problemas ou indagações - não é preciso dizer que a lógica da ciência caracteriza-se pelo acúmulo de soluções

Cadernos do Sociofilo

de desafios que trazem consigo, muitas vezes, novos problemas e interrogações. Quanto à verificação, vejamos o que diz Sawyer:

“...muitos insights criativos acabam se revelando ideias ruins, ainda que tenham sido atraentes o suficiente para pular da incubação para a consciência. (...) O estágio da avaliação é plenamente consciente, e o criador baseia-se em seu imenso conhecimento sobre o domínio. O insight é uma ideia que alguém já teve no passado? O insight é interessante ou trivial? Como ele pode ser integrado ao corpo de trabalho já existente do criador? (...) Qual é a melhor forma de conectar esse insight a outros trabalhos acontecendo no domínio?” (Sawyer, 2006: 68).

O estágio da elaboração e verificação, eivado como é de erros, correções, ajustes, reformulações, testes e experimentos, certamente é do maior interesse para abordagens que buscam desmistificar a impressão de espontaneidade miraculosa que aparece em certas mitologias da criação artística ou científica. Muitos criadores geniais foram honestos a ponto de confessar que seguiam um método parecido com o de Linus Pauling para gerar boas ideias: primeiro, formule muitas ideias; depois, descarte aquelas que não são boas. W.H.Auden escreveu, certa feita, que “é provável que, no curso da sua vida, um grande poeta escreva mais poemas ruins do que um poeta menor”. Investigações empíricas exaustivas mostraram não apenas que nem tudo que sai da mente de um gênio é genial, como também que gênios tendem a cometer erros na mesma proporção que seus colegas normais de espécie, frequentemente gerando um número comparativamente maior de ideias errôneas simplesmente porque formulam ideias em maior quantidade do que o comum dos mortais. Galileu manteve-se firme na tese

de que os planetas moviam-se em uma trajetória circular, a despeito da crescente evidência em favor de suas translações elípticas. Darwin combinou, à sua teoria da evolução, uma explicação da hereditariedade fundada na chamada “doutrina da pangênese”, hoje abandonada pelos biólogos em função dos desenvolvimentos da genética desde Mendel. Einstein foi ficando mais e mais isolado dos seus colegas físicos em sua busca por uma teoria unificada e distanciamento da mecânica quântica (*op.cit.*: 131).

Mas não são apenas evidências anedóticas que apoiam a conexão entre produtividade, experimento (*latu sensu*) e criatividade excepcional. Usando as ferramentas da historiometria, o psicólogo Dean Keith Simonton (1999) deparou com uma forte correlação entre níveis de produtividade e quantidade de criações historicamente significantes: os indivíduos que possuíam a maior produção ao longo de toda a sua vida tendiam a ser também aqueles com maior probabilidade de terem produzido um trabalho socialmente reconhecido como valioso. Estamos falando, é claro, de uma *tendência* estatística que não implica postular a inexistência das exceções que confirmam a regra: de um lado, os criadores perfeccionistas que passam tanto tempo polindo suas criações que terminam por gerar um volume comparativamente pequeno de obras com qualidade extraordinária (por exemplo, Flaubert); de outro, as nulidades intelectuais que produzem aos montes (vou deixar que você escolha seu exemplo predileto).

Garota, eu vou pra Califórnia...encontrar a solução para os desafios da eletrodinâmica quântica

Algumas instâncias reais de produção criativa quase se aproximam de uma exposição didática dos seus diferentes es-

Cadernos do Sociofilo

tágios. É o caso da síntese matematicamente elegante que o físico Freeman Dyson logrou realizar entre as teorias da radiação de Richard Feynman, Sin-Itiro Tomonaga e Julian Schwinger no final dos anos 1940. Segundo relata Csikszentmihalyi (sim, lamento, esse é o nome do cara), a proposta de Dyson era tornar a eletrodinâmica inteligível em termos dos postulados do campo recém-inaugurado e efervescente da mecânica quântica. Felizmente, nem eu nem você precisamos compreender o que isso significa para entendermos algo da experiência criativa de Dyson, pelo menos no modo ele a narra em entrevista (Csikszentmihalyi, 1996: 82-83):

“Era o verão de 1948...(…) Havia um grande problema sobre o qual essencialmente toda a comunidade de físicos estava concentrada. (...) Naquele momento, o grande problema era chamado de eletrodinâmica quântica, uma teoria da radiação e dos átomos...a teoria estava uma bagunça e ninguém sabia como calcular com ela. (...) De qualquer modo, naquele momento, apareceram duas grandes ideias que estavam associadas a duas pessoas, Schwinger e Feynman, ambos cinco anos mais velhos do que eu. Cada um tinha produzido uma teoria da radiação, que parecia que funcionaria, embora ambas apresentassem dificuldades. Eu estava nessa posição feliz de familiaridade com ambos e pude conhecê-los e trabalhar a partir daí”

A empreitada começa com Dyson já tendo ultrapassado a etapa de treinamento básico e em condição de escolher um objeto de estudo mais sistemático e aprofundado. Sua imersão no campo leva-o a perseguir o tema mais “quente” de investigação na física daquele período, para o qual ele está particularmente sensibilizado em função de sua proximidade pessoal e profissional em relação a dois dos cientistas que pareciam ter mais avançado naquele domínio teórico até então. Dyson

não tem somente um problema em mãos, mas uma intuição mais ou menos clara de que o caminho mais fecundo para a sua resolução consiste na tradução de *insights* de Feynman na linguagem matemática de Schwinger, mergulhando nessa tarefa que, em termos estratégicos, oferece a oportunidade de adicionar uma contribuição original e valiosa ao campo.

“Gastei seis meses trabalhando muito intensamente para compreender ambos claramente, o que significava simplesmente o trabalho duro...de calcular. Eu sentava durante dias e dias com grandes pilhas de papéis fazendo cálculos de modo que eu pudesse entender precisamente o que Feynman estava dizendo. Ao final de seis meses, tirei férias. Peguei um...ônibus para a Califórnia e passei umas duas semanas só passeando. (...) Depois de duas semanas na Califórnia em que eu não estava realizando nenhum trabalho, apenas visitando os lugares, peguei o ônibus de volta a Princeton e, de repente, no meio da noite, quando estávamos passando pelo Kansas, o todo meio que se tornou claro como um cristal...(...) Schwinger se encaixava lindamente, e Feynman se encaixava lindamente, e o resultado era uma teoria efetivamente útil. Aquele foi o grande momento criativo da minha vida”.

Aqui, vemos a passagem da fase de preparação, um esforço consciente e deliberado em avançar na clarificação de um problema, dando lugar a um período aparentemente ocioso em que, ao que tudo indica, as ideias coligidas no semestre passado são incubadas e processadas à margem da consciência – ou, pelo menos, de modo muito menos dirigido conscientemente, enquanto a mente de Dyson passeia pelos cenários californianos em outras atividades. A incubação nas duas semanas de férias é seguida por um momento de *insight* repentino, a experiência do “eureka!”, no ônibus de volta para casa. Mas é claro

Cadernos do Sociofilo

que o processo não termina aí. Hora de voltar a trabalhar como um condenado:

“Então, tive de passar outros seis meses trabalhando sobre os detalhes, escrevendo tudo e assim por diante. O processo finalmente terminou com dois longos artigos em Physical Review, e esse foi meu passaporte para o mundo da ciência”.

Voilà. A parafernália teórica, conceitual e matemática de Dyson volta a ser mobilizada na avaliação crítica da aceitabilidade do insight, bem como na elaboração sistemática de seus contornos e implicações. A articulação entre as teorias de Schwinger, Tomonaga e Feynman por Dyson rendeu um prêmio Nobel...para os três primeiros, sob algum protesto de cientistas que julgaram que o último merecia a premiação pelo comitê sueco⁵.

Vai e vem entre estágios no processo de criação

É fundamental manter em mente, no que toca a essa tipologia dos estágios do processo de criação, o fato de que, em situações reais, as diferentes etapas não estão dispostas linearmente e de uma vez por todas, mas se alternam dos mais diversos modos ao longo do labor de inovação. Assim, pode-se ver, por exemplo, que a maior parte das empreitadas criativas não se reduz a um único momento magno de descoberta, mas a um percurso mais longo de investigações, experimentações e elabo-

⁵ Se for um erro, não chega a comparar-se, por exemplo, à entrega do Prêmio Nobel da Paz a Henry Kissinger, o tipo de acontecimento que, para alguns (Hitchens, 2005: 121), vindicou o ácido comentário do laureado George Bernard Shaw: “posso perdoar Alfred Nobel pela invenção da dinamite, mas apenas um demônio em forma humana poderia ter inventado o Prêmio Nobel”. Incidentalmente, Shaw invertia cruelmente os desejos de Nobel quanto à sua reputação póstuma, uma vez que a iniciativa de criação do prêmio sobreveio ao talentoso cientista, engenheiro e empresário quando ele teve a rara chance, partilhada com Mark Twain e Ernest Hemingway, de ler seu próprio obituário em diversos jornais, todos os quais davam relevo à multiplicação da mortandade pelo uso da dinamite.

rações pontuadas por mini-insights, pequenos passos incrementais que terminam por ser gradativamente reunidos em um produto integrado que constituirá a verdadeira e duradoura contribuição.

Vários motivos explicam o fascínio que todos nós temos pelas experiências do *insight* repentino: sua irrupção espontânea na mente, a visão totalizante da solução de um problema condensada em uma fração de segundo, a sugestão de que dificuldades que assombraram diversos indivíduos ao longo de um século podem ser dissolvidas em um estalo. A ampla divulgação histórica dessas formas de se representar descobertas científicas e criações artísticas gerou uma expectativa socio-cultural de que cientistas e artistas narrassem a odisseia de suas inovações nesses mesmos termos. Como sempre, aqui há espaço para o embelezamento proposital do itinerário intelectual e biográfico que desembocou no produto criativo - e não há dúvida de que a criatividade que alimentou a geração desse último pode colaborar também na formulação de uma história atraente para despertar o fascínio em torno daquela criação -, mas também para modalidades sinceras de ilusão retrospectiva.

Os grandes gênios criadores não estão isentos das distorções e falhas de memória que afetam o comum dos mortais, tais como a tendência a representar de modo irrealmente organizado, sequenciado e condensado certas trajetórias de pensamento que, a bem da verdade, foram eivadas de desvios, confusões e inúmeros pequenos passos - passos que a narração retrospectiva tende a reunir em momentos mais raros e preciosos de iluminação. Esse é um dos motivos que deveriam levar-nos a manter um pé atrás em relação às descrições introspectivas que artistas, cientistas e inovadores em geral oferecem quanto a seus próprios processos criativos; sem descartá-los, é

Cadernos do Sociofilo

óbvio, mas buscando combiná-los, quando possível, com outras fontes de dados a respeito dos trajetos do pensamento criativo. Quais outras fontes? Bem, há este personagem extraordinariamente importante na história humana da criação artística e científica: o caderno pessoal de anotações.

Como viu William James, uma das metáforas que mais ocorrem às pessoas para descrever a experiência da própria consciência é a de um fluxo. O pensamento consciente se desenrola obviamente no tempo, e a assimilação metafórica do tempo às águas de um rio ou do mar percorre um arco que vai do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso - “Tudo flui”; “Não se pula duas vezes no mesmo rio” - até o filósofo brasileiro contemporâneo Lulu Santos - “Nada do que foi será de novo do jeito que já foi um dia”; “Tudo muda o tempo todo no mundo...como uma onda no mar”. Seja como for, algumas das ideias que flutuam no rio ou mar da consciência podem permanecer em sua superfície por um longo tempo, enquanto outras podem submergir e emergir em diferentes momentos, normalmente como resultado de estímulos exteriores contingentes (que seriam como barcos de pescadores, em cuja rede por acaso reaparece aquele objeto que nem lembrávamos que havia afundado). No entanto, certas noções, imagens, *insights* ou (tragédia das tragédias) piadas inventivas que pipocam em nossas mentes podem, independentemente de seu valor intrínseco, desaparecer para sempre nas profundezas mentais de onde vieram. E é preciso ser um tipo especialíssimo de pessoa para lamentar a tristeza desse desaparecimento: “as ideias que perco causam-me tortura imensa” (Pessoa, 1986: 41). É por isso que muitos criadores recorreram ao método simples, mas extraordinariamente poderoso nas suas implicações de longo prazo, de registrar em cadernos (ou, hoje em dia, em alguma outra ferramenta tecnológica) quaisquer ideias que julgassem interessantes ou

dignas de elaboração e desdobramento futuros. Tais indivíduos sabiam bem que, mesmo que um *insight* obtido em um momento qualquer não fosse diretamente relevante para os seus projetos criativos atuais, o seu registro objetivado impediria que ele desaparecesse no buraco negro do esquecimento, permitindo sua utilização ou reaproveitamento em outros projetos.

A coleta de pedacinhos de inspiração surgidos em diversos momentos do cotidiano (e.g. uma caminhada ao ar livre) com vistas ao seu aproveitamento e/ou elaboração posterior consistiu, portanto, em um hábito comum a multiplicidade de criadores em diferentes domínios de criação, de Beethoven e Tchaikovsky a Proust e Thomas Mann. Os pensamentos objetivados nos cadernos de notas mantidos por tantos e tantos criadores - “os registros fósseis da inteligência”, na feliz expressão de Steven Johnson (2010: 68) - podem se revelar uma benção não apenas aos ditos cujos, como também àqueles que os estudam, inclusive como instrumento de correção de relatos autobiográficos. Com efeito, o contraponto entre essas duas fontes foi bem estabelecido pelo psicólogo Howard Gruber em seu estudo minucioso do desenvolvimento da teoria da evolução pela seleção natural por (ele de novo) Charles Darwin (Gruber, 1989).

Segundo a narrativa do próprio Darwin, em 1838, pouco mais de dois anos após voltar de sua viagem ao redor do mundo a bordo do HMS *Beagle*, ele resolveu ler, em busca de entretenimento e não por conta de interesses sistemáticos de sua pesquisa, um texto do reverendo Malthus. Nele, o autor vaticinava um perigoso descompasso entre o crescimento da população humana, que obedeceria a uma progressão geométrica ou exponencial, e a capacidade da humanidade em garantir a subsistência dos seus membros, que supostamente caminharia em progressão aritmética. Devido ao seu já vasto estoque de obser-

Cadernos do Sociofilo

vações sobre os modos de inserção de plantas e animais em seus ecossistemas, Darwin, pré-sensibilizado à ideia de uma competição por recursos escassos que resultaria na sobrevivência de alguns e no desaparecimento de outros, afirmou que seu estalo consistiu na conversão da tese de Malthus em um retrato da história da natureza. Nesse retrato, espécies variadas seriam preservadas ou aniquiladas, ao longo do tempo, em função dos seus distintos graus de adaptação aos seus ambientes.

Gruber contrasta, no entanto, o relato autobiográfico de Darwin, em que o eminente biólogo descreve o germe de sua teoria como resultante de uma epifania súbita experimentada em uma leitura descompromissada do famoso ensaio pessimista de Malthus, com o que revelam os detalhados cadernos que o autor manteve ao longo das duas décadas de elaboração da teoria que o imortalizou. O que emerge deste contraste é uma pintura distinta: um processo mais lento, desdobrado em muitos capítulos de reflexão hipotética, meditação sobre fatos coletados e confronto interno de ideias. Nesse processo, por um lado, os postulados centrais da teoria já aparecem em diversos pontos, inclusive antes de sua leitura do *opus* malthusiano, enquanto, por outro lado, parecem se dissolver em função de desvios e interrogações bem posteriores àquele momento de inspiração. À luz dessa análise mais detida, a condensação da epopeia intelectual darwiniana em um momento “eureka!” aparece mais como uma simplificação conveniente de uma teoria que amadureceu paulatinamente. Como sempre, a realidade é mais complexa do que imaginam nossos cérebros de um quilo (ou um quilo e meio), inclusive no que toca aos retratos que esses órgãos fazem de seu próprio funcionamento.

TERCEIRO PASSEIO: O MÉTODO NA LOUCURA E OUTRAS AMBIVALÊNCIAS NA PSICOLOGIA SOCIAL DA CRIATIVIDADE

As visões mais tradicionais da conjugação entre originalidade e valor nas produções criativas tendem a ver tal conjugação como resultado do intercâmbio entre a inventividade socialmente imaculada dos indivíduos criadores, de um lado, e as rigorosas filtragens críticas que o seu contexto sociocultural impõe a criações individuais, de outro. Esta é a opinião, por exemplo, de William James:

“A evolução social é a resultante da interação de dois fatores inteiramente distintos: o indivíduo, derivando seus dons peculiares do jogo de forças psicológicas e infrassociais, mas portando todo o poder de iniciativa e originalidade em suas mãos; e, em segundo lugar, o ambiente social, com seu poder de adotar ou rejeitar tanto ele como seus dons” (James, 2007: 232).

Encontramos em James o aval erudito à representação mais comum da relação entre inovações levadas a cabo por determinados indivíduos e os contextos sócio-históricos no seio dos quais aqueles estão situados. Nessa representação, a potência de geração de inovações culturais é plenamente depositada no agente individual, emanando de uma constituição psíquica intocada pela influência de suas circunstâncias sociais, enquanto a estas é atribuído apenas um papel de julgamento aprovador ou censor, o veredito em função do qual aquelas inovações podem ser incorporadas à marcha da evolução coletiva ou, ao contrário, lançadas ao depósito do refugio histórico. Acontece que o retrato pintado por James, se não é completamente incorreto, é certamente um tanto parcial e simplificador em face do

Cadernos do Sociofilo

que sabemos sobre os ambientes socioculturais em que trabalham os inovadores. Para começo de conversa, as qualidades originais de uma artista ou cientista, por exemplo, não podem ser simplesmente tidas como espaços de criação imaculados por qualquer influência social, sobretudo porque inovações historicamente acolhidas e celebradas por uma dada coletividade têm como um de seus atributos fundamentais o fato de representarem um *acréscimo diferencial* a um repertório já socialmente acumulado de obras e feitos. Uma das condições de possibilidade de tais contribuições diferenciais é, como vimos, precisamente um grau substancial de domínio informado daquelas obras e feitos.

Nesse sentido, na análise da relação entre criações individuais e seus contextos coletivos de emergência e recepção, o meio social não pode ser visto apenas como uma fonte de *restrições externas* à iniciativa de agentes já constituídos, mas também como uma instância no seio da qual esses últimos adquirem uma série de recursos cognitivos, práticos e expressivos que os *habilitam* a deixar suas marcas históricas mais ou menos originais sobre o curso da vida coletiva. Ao mesmo tempo, denunciar a ingenuidade sociológica do mito de um criador que flutua completamente à margem da sociedade e da história não significa recair numa concepção coletivista de criatividade ventríloqua. Em outros termos, reconhecer o caráter simultaneamente restritivo e capacitador da moldagem social da personalidade e das competências de qualquer ator não significa que sejamos capazes de fazer remontar *todas* as suas condutas a propriedades sócio-históricas objetivas que apenas se exprimiriam ou se manifestariam através de sua subjetividade⁶.

⁶ Mesmo se não tivéssemos pudores *morais* ou *metafísicos* em levar a cabo tal forma de determinismo, o fato é que o projeto já se mostrou infactível em termos estritamente metodológicos. Não é preciso recorrer a argumentos normativos a respeito da indesejabilidade de tal caracterização sociologicamente hiperdeterminista do agente humano socialmente situado, uma vez que ela é largamente implausível em termos explanatórios.

Pode-se reconhecer o caráter socialmente moldado das intenções e recursos cognitivos de um dado cientista ou artista, portanto, sem deixar de lembrar que há uma esfera de originalidade presente nos seus produtos que certamente não podemos explicar como meras expressões de seu contexto de formação. Para todos os efeitos práticos da pesquisa e da teorização a respeito das influências sócio-históricas que pesam, de modo restritivo ou habilitador, sobre criações artísticas e científicas de monta, somos obrigados a postular um espaço interior “livre” que modula projetos, aspirações, fabulações e insights, e cuja ligação com influências e experiências causais moldadoras não é inexistente, mas marcadamente insuficiente para explicar aquelas criações com um nível satisfatório de completude. As menções à liberdade do ator (*casu quo*, a artista ou a cientista) derivam da inevitabilidade da referência aos seus poderes de iniciativa em face dos seus contextos socioculturais, mesmo que reconheçamos, contra a mitologia simplista do criador isolado e iconoclasta, o quanto aqueles contextos também exercem influências habilitadoras sobre o trabalho criativo. Tais influências se processam tanto sob a forma de oportunidades externas (e.g. as estruturas de suporte e incentivo à originalidade artística oferecidas por pequenos grupos, a despeito da indiferença ou hostilidade enfrentadas pelos mesmos diante de um ambiente social mais amplo) quanto internas (e.g. o domínio interiorizado das teorias, métodos e dados duramente colhidos ao longo da história de uma disciplina científica, graças ao qual um cientista pode se desincumbir de refazer tal percurso por

Como afirmou Luís de Gusmão: “...admitindo-se a possibilidade de deduzirmos, com base nas leis sociológicas determinísticas já estabelecidas, a ação intencional dos seres humanos, a partir de conjuntos especificados de circunstâncias sociais, o que restaria, afinal, do nosso livre-arbítrio? Haveria, de fato, lugar para ele num mundo onde indivíduos e coletividades, impelidos por forças sociais inexoráveis, anônimas e desconhecidas, apenas na aparência decidiriam de forma soberana sobre o curso de suas próprias vidas? Mas como – para alívio e felicidade dessas almas filosóficas – leis sociológicas de qualquer espécie jamais foram, até hoje, formuladas, o medo do determinismo social...simplesmente não corresponde a nenhuma ameaça real” (2012: 142-143).

Cadernos do Sociofilo

conta própria e avançar na exploração do desconhecido). Assim, mesmo que sejamos todos determinados em última instância, não podemos escapar, pelo menos do ponto de vista analítico, à investigação de uma *dialética da criação* entre inventividade pessoal e contexto social.

Eu, tu, eles: criatividade pública e privada

A análise de inovações intelectuais e artísticas historicamente influentes tem de se bater, portanto, com uma duplicidade nelas incrustada: o “desvio” original em relação à história do domínio científico ou artístico relevante indica ruptura e descontinuidade quanto às suas regras, enquanto a aceitação e até mesmo a celebração do que era originariamente um “desvio” o reintegra ao consenso coletivo ao transformar esse último. Esta tensão entre a inventividade relativamente liberta e as regras que regulam a sua manifestação em um determinado domínio intelectual ou artístico se identifica apenas parcialmente a uma tensão entre indivíduo e sociedade. Uma vez que a formação de uma artista ou cientista envolve uma interiorização ao menos parcial de informações, técnicas e valores constitutivos de sua atividade, a dialética entre inventividade e regra pode se interiorizar na psique do criador. A criadora solitária não está imaginativamente sozinha, mas imersa em uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1987) com uma audiência potencial. Nesse sentido, longe de se resumir a uma espécie de fenomenologia hiperindividualista do privatíssimo ato de elaboração criativa, a análise da criatividade pode se colocar sob os auspícios de uma sociologia da mente, voltada à captura dos modos pelos quais os processos internos do criador dialogam continuamente com uma comunidade imaginada de predeces-

sores, contemporâneos e sucessores cujo julgamento é considerado implícita ou explicitamente⁷.

É bastante óbvio que a capacidade de despender longos períodos em tarefas solitárias - como a escrita de um livro, a pintura de uma tela ou a experimentação em um laboratório - avulta crucial para a geração de contribuições originais a um determinado domínio. Uma perspectiva sociológica pode se aproximar dessas situações por meio de uma contextualização social dos processos mentais do artista ou cientista, diagnosticando tanto os condicionamentos de fonte coletiva que pesam sobre seus procedimentos introspectivos de modo habitual ou infraconsciente, quanto a simulação intrasubjetiva da intersubjetividade que caracteriza sua conversação interna com uma comunidade imaginada, mas de base real, de leitores e colegas:

“Todo pensamento é essencialmente dialógico. Mesmo quando estamos escrevendo textos, estamos sempre pensando e falando com outros. Sejam tais outros nossos predecessores, contemporâneos ou sucessores, para usar as tipificações de Schutz, sejam eles escritores do passado, leitores do futuro ou um pouco de ambos, como é o caso do escritor que lê o que escreve enquanto pensa, eles estão sempre lá, de algum modo, como membros de uma audiência virtual, potencialmente universal, à qual nos dirigimos em pensamento quando escrevemos” (Vandenberghe, 2010a: 55).

⁷ Particularmente proeminentes no seio dessa comunidade imaginada são outros realizadores que o criador toma como modelos ou mentores em sua vida. Estes podem estar vivos ou mortos, podem ter sido encontrados por acaso, deliberadamente procurados como professores (*latu sensu*) ou impostos ao criador por suas condições externas (e.g. no caso de um treinamento especializado iniciado na infância). A relação com os mentores e modelos também não é necessariamente estável ou isenta de ambiguidades, passando por transformações de valência ao longo do tempo (e.g. a experiência de Wittgenstein com Russel, que foi da condição de pupilo a colega a crítico e adversário acerbo) ou mesmo mantendo-se em um plano sincrônico de amor-e-ódio (e.g. a relação de Marx com Hegel ou de Pascal com Montaigne).

Cadernos do Sociofilo

Um aspecto do diálogo interiorizado ou exteriorizado do criador com seu contexto está patente na necessidade de tradução de *insights* adquiridos através de caminhos mais imagísticos e intuitivos de pensamento, desenrolados em uma linguagem mais privada, para um domínio simbólico mais regrado e de inteligibilidade pública. No âmbito privado da subjetividade individual, encontramos uma diversidade de “modalidades de pensamento” criativo que pode ser perdida de vista, sobretudo se tendemos a inferir que as ferramentas comunicativas presentes em um produto como um teorema ou um artigo científico, publicizado segundo as normas intersubjetivamente compartilhadas de um domínio simbólico, foram as mesmas mobilizadas no processo que deu ensejo às ideias ali expressas. Um dos aspectos mais interessantes do trabalho de John-Steiner (1985), com efeito, é sua demonstração circunstanciada de que a relação entre estilos de pensamento e manifestações intelectuais e artísticas é mais complexa do que parece. Embora seja correto e óbvio enfatizar, por exemplo, que pintores e cineastas pensam fluentemente segundo representações imagéticas ou que escritores se caracterizam por um modo de reflexão que prima pelas ferramentas verbais, a operação das mentes criadoras em etapas distintas do processo de construção de suas obras revela-se bem mais plural e complexa do que tais simples associações. Parte do que granjeia a reputação de extraordinariedade para alguns escritores, por exemplo, é precisamente a capacidade de transpor para uma linguagem verbal a representação vívida de um cenário visual, capacidade que deve passar por um momento em que o seu conteúdo imagético é mentalmente concebido com singular clareza e riqueza de detalhes. Em outro âmbito, Einstein afirmou que os momentos gerativos de suas cogitações faziam vasto uso de imagens como blocos de construção do seu pensamento, o qual apenas em um estágio mais avança-

do era elaborado e testado pelo recurso às ferramentas disciplinares da física e da matemática:

“As palavras da linguagem, do modo como são escritas ou faladas, não parecem desempenhar qualquer papel nos meus mecanismos de pensamento. As entidades físicas que parecem servir como elementos no pensamento são certos sinais e imagens mais ou menos claros que podem ser voluntariamente reproduzidos e combinados” (Einstein, *apud* John-Steiner, 1985: 4; ver também Simonton, 2006).

A inserção de um produto intelectual no rol das contribuições culturalmente acolhidas pela humanidade (ou por uma comunidade mais particular de juízes) reclama dos criadores não apenas a capacidade de se sair com descobertas valiosas e penetrantes, mas também de expressá-las de modo suficientemente persuasivo para a audiência relevante. No âmbito de uma sociologia das reputações, alguns autores emprestam peso causal mais relevante à dimensão persuasiva do que à dimensão propriamente produtiva do produto criativo, visão condensada na frase do médico canadense William Osler: “Na ciência, o crédito vai para o homem que convence o mundo, não para o homem a quem a ideia ocorre primeiro”. O problema é que as características psicológicas que levam um indivíduo a superar certas fronteiras de seu domínio simbólico ou disciplina e a avançar na produção de achados originais, características tais como indiferença relativa às convenções ou propensão a estabelecer vínculos pouco usuais entre ideias, são precisamente aquelas que podem obstar a possibilidade de que esse indivíduo divulgue seus achados de uma maneira convincente e acessível para os membros de seu campo. O espaço para descompassos, mas também para combinações sutis, entre diferentes habilidades é amplo. A interação bem-sucedida com parcei-

Cadernos do Sociofilo

ros em um ambiente social voltado à realização criativa pode contribuir para superar as assimetrias de capacidade (por exemplo, alta originalidade combinada a dificuldades na divulgação acessível do *insight*) existentes em uma única cabeça, mesmo que particularmente poderosa. Um exemplo conhecido dessas parcerias entre um indivíduo inovador e um defensor e divulgador público talentoso de suas contribuições criativas é aquele da colaboração entre o tímido e reservado Charles Darwin e o brilhante e aguerrido orador Thomas Huxley, apelidado “o buldogue de Darwin” (alguns diriam “o *pit bull*” de Darwin, sem temer o anacronismo evolucionário), que assumiu para si boa parte da tarefa de defesa da teoria darwiniana da evolução na esfera pública.

Combinações ambivalentes de ordem e caos: inventividade individual e os “estados físicos” do social ao redor

No entanto, para além da presença do social na mente criadora, o que as pesquisas sobre indivíduos anormalmente criativos nas artes e nas ciências revelam também é uma alternância profícua entre reflexões solitárias e intensas trocas de ideias com outras pessoas em uma multiplicidade de situações formais e informais (Csikszentmihalyi, 1996). Não há dúvida de que a empreitada científica tem sido marcada por uma especialização crescente em que cada cientista sabe mais e mais sobre menos e menos. A contraparte de tal especialização, entretanto, é exacerbação do trabalho colaborativo, que faz com que a conquista de *insights* valiosos e originais através da comunicação entre diferentes áreas de especialização ocorra crescentemente em situações sociais, conforme o domínio de mais de uma área de concentração científica se torna mais custoso. Tais conclusões são apoiadas pelas pesquisas do psicólogo Kevin Dunbar

(1999), um dos muitos autores que, desconfiando do quanto os relatos retrospectivos de achados científicos oferecidos em entrevistas tendiam a organizar e embelezar em demasia o confuso caminho para a descoberta, mergulhou na observação etnográfica de como esses de fato levavam suas pesquisas a termo. Em seu estudo sobre pesquisadores em biologia molecular, Dunbar chegou à conclusão de que a maior parte das ideias mais importantes formuladas pelos cientistas que ele estudou não ocorria às suas mentes nos períodos de trabalho laboratorial solitário, mas nas reuniões regulares em que cada pesquisador expunha à discussão pelos demais o rumo que vinha dando às suas investigações. Em vez de um cenário em que um cientista brilhante conseguia articular autonomamente o que via no microscópio, ou obtinha em seus experimentos, às preocupações de áreas adjacentes ou da disciplina como um todo, tal articulação tendia a ser promovida pelos participantes do grupo - cientistas que, precisamente por não estarem diretamente envolvidos com a pesquisa em discussão, podiam situá-la em escalas ou níveis diferentes de indagação e, assim, forçar o pesquisador a fazer o mesmo.

A dialética entre descontrolado inventivo e controle crítico das inovações não ocorre apenas na psique do indivíduo criativo, mas pode ser mobilizada para categorizar os graus em que determinadas constelações sócio-históricas favorecem ou desfavorecem a produção de criações valiosas. Os diálogos, tensões, negociações e “formações de compromisso” (Freud) entre disposições divergentes e lúdicas, de um lado, e propensões convergentes e disciplinadas, de outro, podem se desenrolar na subjetividade de um mesmo indivíduo, mas também nas “subjetividades coletivas” (Vandenberghe, 2010b) duráveis ou efêmeras, micro ou macroscópicas, que resultam da inserção em uma comunidade de conversação com pessoas interessadas nas

Cadernos do Sociofilo

mesmas questões. Embora pinte os traços de um relacionamento intelectual cuja maturidade seria caracterizada não pela simbiose feliz, mas por um doloroso e agressivo rompimento, Annie Cohen-Sohal oferece um bom exemplo dessa dinâmica intersubjetiva ao descrever, eloquentemente, os diálogos que o selvagem Jean-Paul Sartre e o disciplinado Raymond Aron travaram na sua juventude:

“Sartre, o inventor completamente louco, audacioso na necessidade urgente de assimilar, saber, conquistar; Aron, o metódico racional, precavido, explorando o mundo filosófico com o extremo requinte das inteligências escrupulosas e atentas; (...) Sartre, construtor de visões magistrais da vida; Aron, promotor de instrumentos teóricos adequados; Sartre, inventor genial; Aron, a inteligência refinada; Sartre, a afirmação categórica; Aron, a ponderação elegante; Sartre, convencendo, Aron sugerindo; Sartre ousando, Aron acalmando; Sartre expondo projetos definitivos, a filosofia que estava prestes a elaborar e o romance, que nela se inspirava; Aron matizando, sugerindo leituras, lenitivos, prudências.” (Annie Cohen-Sohal, 1986)

Em *De onde vêm as boas ideias*, Steven Johnson, membro ilustre desse time de jornalistas talentosos que realizam um trabalho didático de tradução de insights científicos para um público leigo, perfaz uma admirável exploração do quanto a feitura da novidade se beneficia enormemente de intensas interações comunicativas propiciadas pela “densidade dinâmica” (para utilizar o termo de mestre Durkheim [1977]) interna a certas configurações coletivas. Embora Johnson não o cite, tal fenômeno vem claramente à luz no fenômeno dos “*genius loci*”, a desproporcional concentração de inovadores geniais em certos contextos sócio-históricos: na filosofia da Atenas do século IV a.C, nas artes visuais durante o Renascimento Italiano, no tea-

tro da Inglaterra do período elizabetano, na música da Viena do século XIX e assim por diante (Cooley, 1897).

A concepção de inovação histórica abraçada por Johnson envolve a ideia de que, a cada momento dado, um conjunto de peças materiais e/ou ideais encontra-se à disposição dos indivíduos em um ambiente interativo, numa condição em que a probabilidade de invenções eficazes aumenta conforme os indivíduos possam experimentar juntar aquelas peças em combinações as mais diversas. Johnson coloca em um plano sistêmico o que havíamos chamado de dialética da criação, fraseada por ele como “a zona fértil entre o excesso de ordem e o excesso de anarquia” (Johnson, 2010: 47). As redes de interação mais estimulantes não apenas à *geração*, como também à *fixação* e à *transmissão* de inovações no tempo e no espaço, são aquelas que: a) conferem mobilidade suficiente aos seus elementos, para que estes possam combinar-se e recombinar-se de múltiplas formas; b) estão infusas com uma dose de estabilidade que favorece a durabilidade e a comunicabilidade eficaz das combinações formadas.

Johnson, na esteira de Christopher Langton, qualifica essa zona intermediária entre o descontrole e a rigidez por uma analogia com o comportamento das moléculas em diferentes estados da matéria. Na condição gasosa, observamos um caos combinatório em que as possibilidades de arranjos novos são como que neutralizadas pelo fato de que a volatilidade do ambiente tende a rompê-los rapidamente. Na condição sólida, nos deparamos com uma estrutura molecular estável, mas que, por isso mesmo, oferece pouca ou nenhuma possibilidade de reconfigurações internas. A metáfora da liquidez (até onde eu saiba, nem Johnson nem Langton citam o trabalho de Zygmunt Bauman) captura o tipo de rede mais apto à geração, à sobrevivência e à acumulação de novas ideias: a mobilidade combinatória favo-

Cadernos do Sociofilo

rece o eventual aparecimento de novas conexões, ao mesmo tempo em que não alcança aquele ponto gasoso de instabilidade que impossibilita a consolidação daquelas conexões em estruturas relativamente estáveis.

De modo condizente com as concepções mais equilibradas da relação entre agência e estrutura que brotaram das penas das estrelas do velho “novo movimento teórico” (Alexander, 1987; Peters, 2010; 2011a; 2011b; 2011c; 2011d; 2012; 2013a; 2013b), o recurso à explicação interativista da história das inovações por Steven Johnson não deve ser confundido com um apelo a teorias nebulosas de um *Zeitgeist*, uma mentalidade de grupo da qual emanam misteriosamente novidades intelectuais, artísticas e tecnológicas. A sensibilidade sociológica, aqui, não substitui a inventividade individual pela inventividade coletiva, mas apreende as características intrínsecas à configuração coletiva para explicar por que alguns indivíduos imersos nessa rede tiveram a oportunidade historicamente extraordinária de acessar, combinar e recombinar ideias ali disponíveis. Não se trata de dizer que a concentração anormal de realizações excepcionalmente inteligentes e criativas em uma rede manifeste holisticamente a inteligência e a criatividade da própria rede, mas que as propriedades internas a esta favorecem o florescimento intelectual e inventivo dos indivíduos a ela conectados.

Personalidades complexas: convergência e divergência

Uma sociologia da criatividade que se preza deve conferir um peso singular à “plasticidade fenotípica” que caracteriza os seres humanos, ao fato de que a expressão do material genético de que eles são dotados deixa uma margem significativa para o desenvolvimento de um repertório multifacetado de modos de

agir, pensar e sentir. Nesse âmbito, a ênfase sobre a plasticidade está atada à sensibilidade ao enorme espaço de contingência que liga os potenciais de desenvolvimento performativo às manifestações desenvolvimentais efetivas que observamos. Na medida em que os agentes humanos, como milhares de vezes repetiu Giddens (2001; 2003), são capazes de aplicar reflexivamente aos próprios comportamentos os saberes produzidos sobre os mesmos, é possível sustentar que o nível de plasticidade alcançado por um processo de moldagem da personalidade depende também do quanto o próprio agente reconhece tal plasticidade como um valor e a persegue. Como demonstrou o trabalho da psicóloga de Stanford Carol Dweck (Dweck e Molden, 2005), por exemplo, a propensão emocional a persistir nas tarefas após tentativas frustradas de resolução de problemas cognitivos está intimamente associada às crenças “metacognitivas” possuídas pelo estudante a respeito da inteligência em geral e de sua inteligência em particular. Concepções segundo as quais aptidões e limites são *inatos* levam previsivelmente à interpretação de erros e fracassos como confirmações de incapacidade congênita, enquanto uma visão mais plástica da inteligência como um tecido vivo, progredindo por tentativa e erro, é bem mais favorável à persistência no trato com desafios intelectuais. Assim, as pessoas com um retrato mais plástico da própria inteligência tendem a exibir maior plasticidade intelectual ao longo do tempo.

A identificação anterior de uma multiplicidade de tipos de atividade constitutivos de uma empreitada inventiva de longo prazo, cada um dos quais requerendo disposições e habilidades não tão compatíveis entre si (ao menos a uma primeira mirada), ajuda a explicar o fato de que indivíduos excepcionalmente criativos costumam exibir uma mistura desafiadoramente ambivalente de qualidades psicológicas e propensões cognitivas

Cadernos do Sociofilo

(Csikszentmihalyi, 1996: 58-76). A capacidade de transitar fluentemente entre os polos “darwinianos” da geração de variantes ideativas e da filtragem e elaboração daquelas que se mostram mais promissoras (Simonton, 1999) está na raiz dos atributos aparentemente opostos de personalidade que se combinam para redundar em manifestações de criatividade excepcional. Ela explica, por exemplo, a singular junção entre um intelecto crítico capaz de se submeter ao crivo das duras normas avaliadoras que caracterizam uma disciplina, de um lado, e a permanência de uma ingenuidade algo infantil que leva o indivíduo a se fascinar ou se deslumbrar diante de questões que outros tomariam como óbvias ou triviais, de outro.

O espanto genuíno diante dos vários aspectos do mundo que nos cerca, ou também daquele que observamos dentro de nós, está muitas vezes na base não apenas do conhecimento (como viu Aristóteles), mas também da invenção artística. Uma inteligência extraordinariamente apta a absorver informações compartilhadas e a incorporar as regras procedimentais consensualmente empregadas em um determinado domínio pode ser, por isso mesmo, pouco estimulada a questionar ou ampliar o conhecimento corrente. Tal vantagem intelectual se converte em uma espécie de desvantagem quando o assunto é inovação criativa. De modo similar, uma aparente desvantagem, como a tendência de um Einstein a permanecer em uma meditação lenta a respeito dos problemas mais básicos de seu domínio, em vez de proceder à assimilação rápida dos modos ortodoxos de tratamento dos mesmos, pode terminar revelando-se vantajosa - o físico alemão certamente poderia ser tido como um entre vários exemplares do dito de Goethe segundo o qual a ingenuidade é a principal qualidade dos gênios.

Realizações criativas extraordinárias envolvem uma singular combinação entre pensamento *convergente* e pensamento

divergente, para utilizar a terminologia dos estudos psicométricos da criatividade (Csikszentmihalyi, 1996). O primeiro é caracterizado pela aplicação de conhecimentos substantivos e procedimentais à resolução de problemas bem definidos e com um único caminho de solução. O segundo envolve a geração de múltiplas alternativas (não consensuais) de solução para um problema, a qual exige capacidades como fluência (a produção de um grande montante de ideias), flexibilidade (o mover-se entre diferentes perspectivas ou ângulos de visão na exploração de um dado problema) e originalidade (a formulação de soluções ao mesmo tempo apropriadas e pouco frequentes para um certo desafio). Se, por um lado, a competência invulgar no cumprimento de tarefas típicas do pensamento convergente pode levar a um estilo algo rígido e excessivamente convencional de raciocínio que torna o indivíduo pouco apto à inovação, é claro que um talento para o pensamento divergente só pode vir a desembocar em uma contribuição simultaneamente original e apropriada aos constrangimentos de um campo ou disciplina caso seus produtos sejam regulados e avaliados pelos procedimentos regrados típicos do pensar convergente. Mesmo assim, inovações requerem frequentemente um afastamento relativo das convenções e regras normalmente utilizadas na resolução de problemas ou mesmo a habilidade para encontrar, propor e *formular* problemas, em vez de “simplesmente” resolvê-los. Sobretudo em áreas ou domínios que se caracterizam pela inexistência de problemas precisamente formulados de antemão, muito do que é considerado realização inovadora não consiste na resolução de problemas, mas, ao contrário, na geração de novas questões e problemáticas. A história da arte no século XX talvez forneça o repertório mais óbvio e abrangente de produções criativas voltadas à problematização e complexificação de nossa experiência do mundo e da própria arte. Seja co-

Cadernos do Sociofilo

mo for, a mesma propensão foi enormemente valorizada por Einstein e Infeld no próprio domínio das ciências naturais:

“A formulação de um problema é frequentemente mais essencial que a sua solução...Levantar novas questões, novas possibilidades, considerar velhas questões sob um novo ângulo, requer imaginação criativa e marca um avanço real na ciência” (Einstein e Infeld, *apud* Simonton, 2002: 7-8).

A noção de pensamento divergente é muito útil para dar conta do fato de que diferenciais em poder computacional, raciocínio lógico e *tutti quanti* não predizem, necessariamente, a aptidão para o pensamento criativo. Por vezes, é precisamente a facilidade e a competência na lida com as espécies de problema apresentadas em espaços acadêmicos que levam alguns indivíduos a um estilo de cognição ortodoxo ou mesmo complacente. Ainda que tais capacidades não possam estar ausentes nas realizações criativas mais extraordinárias nas artes e nas ciências, estas últimas parecem corporificar, de modo ambivalente, a maturidade cognitiva própria da perícia em um domínio simbólico com um certo tipo de “imaturidade” ou “infantilidade” que leva o criador, por exemplo, a recolocar as questões mais básicas de seu campo (que seus colegas “convergentes” consideram já ter sido resolvidas há muito tempo) ou a experimentar um fascínio diante de fenômenos que outros tomam como óbvios ou prosaicos demais para serem dignos de nota.

Seria possível avançar na exploração de como a dialética entre formas convergentes e divergentes de pensamento se processa em determinadas áreas. Veja-se o caso das artes visuais, por exemplo. Diferentes correntes da psicologia cognitiva já convergiram para a ideia de que o ato de ver, vivido no mais das vezes como uma experiência espontânea de recepção pas-

siva de impressões visuais, depende de uma série de operações cognitivas extraordinariamente complexas graças às quais os estímulos que chegam às nossas retinas são mentalmente convertidos em uma imagem integrada: uma *Gestalt* (Merleau-Ponty, 2002: 95). A proficiência nas artes visuais passa por um refinamento reflexivo e consciente de tais processos de integração de estímulos visuais diversos em unidades plásticas, fundados sobre o auxílio de um “banco” mnemônico de representações imagéticas que possuem uma função “indexical”, isto é, que funcionam como esquemas que tornam inteligíveis novas imagens (Kurasawa, 2009). Tais esforços de mobilização de um sedimento mnemônico oriundo de experiências pretéritas na tentativa de dar sentido a novos influxos informacionais certamente não estão restritos ao campo visual, mas constituem uma característica centralíssima das competências cognitivas e práticas pelas quais agimos no mundo.

Ao mesmo tempo em que refinam suas capacidades de categorização de imagens pelo recurso a um banco mais vasto, variado e vividamente recordado de representações visuais do que aquele próprio dos leigos, os artistas visuais também podem se engajar em empreendimentos diversos de *descategorização*, com vistas a escapar à habituação dos modos de ver que, ao encaixar quaisquer imagens novas em esquemas pré-formados, arrisca se fechar aos aspectos mais originais ou subversivos daquelas imagens. Contra isso, os artistas buscam realizar exercícios de visão em que perspectivas são variadas, elementos rearranjados e relações mais idiossincráticas com o visto são forjadas. Reencontramos aqui o tema da dialética da criação. De um lado, os sofisticados esquemas de recepção visual aprendidos pelo contato com obras anteriores ajudam a impor ordem e inteligibilidade a uma massa mais ou menos difusa e confusa de experiências - nesse sentido, ele certamente contribui para enri-

Cadernos do Sociofilo

quecer o mundo imagético interno do artista com um repertório de categorias de percepção que jamais poderia ser construído por um único indivíduo. Como ensinou Giddens *in genere*, no entanto, esse tipo de aprendizado social é tanto capacitador quanto restritivo. A relação com os objetos percebidos segundo as categorias mediadoras publicamente partilhadas que lhes dão sentido pode vir a suplantam aquilo que a relação *pessoal* do indivíduo com os objetos tinha de mais singular e original. É por isso que muitos dos artistas mais bem-sucedidos na história da arte contemporânea foram aqueles que conseguiram estabelecer um trânsito entre sua experiência peculiar dos objetos sensoriais, de um lado, e os modos simbólicos coletivamente partilhados que permitiriam comunicar inteligivelmente tal experiência a outros, de outro; ou melhor, aqueles que mobilizaram a primeira para amplificar e transformar os segundos, de modo tal que “construíram” seu próprio público ao cultivarem as sensibilidades daqueles que se debruçariam sobre seu trabalho.

Alguns escritores comunicam uma ambivalência similar em seu *métier*, a começar pelo fato de que a tentativa de explorar, ao máximo, a riqueza das possibilidades expressivas da linguagem força o autor a esbarrar penosamente em certos limites, mesmo que apenas aparentes ou momentâneos. A situação biográfica em que um estágio de desenvolvimento das capacidades cognitivas (*casu quo*, linguísticas), as quais até então se mostravam exclusivamente como um fabuloso aparato de enriquecimento intelectual da experiência do mundo, começa a ser também limitador está vividamente refletida, por exemplo, na vivência de escritores que buscaram retratar fidedignamente o caráter móvel e mutável da vida real fazendo uso dos instrumentos ontologicamente estabilizadores da língua. O desafio criativo passa a ser o de fluidificar e desestabilizar parcialmente

a linguagem, a partir de dentro, para torná-la mais apta a mostrar a realidade à maneira de um filme, em vez de congelá-la como em um instantâneo fotográfico. Um problema similar surge para os criadores que buscam explorar as regiões fronteiriças entre coisas que a linguagem visa a demarcar de maneira precisa, as nuances e matizes, as ambivalências categoriais, as complexas mestiçagens e combinações emergentes. Antes que eu passe a soar realmente como um desses textos que apresentam exposições em galerias de arte contemporânea, vou citar das memórias de Simone de Beauvoir:

“O mundo que me ensinavam assentava harmonicamente em torno de coordenadas fixas e categorias bem definidas. Dele tinham sido banidas as noções neutras; não havia meio-termo entre o traidor e o herege, o renegado e o mártir...(..)Desde os meus primeiros balbucios, minha experiência desmentiu esse essencialismo. O branco só de raro em raro era inteiramente branco...Só que logo que precisava apreender os matizes indecisos precisava empregar palavras e me via rejeitada para o universo dos conceitos, de duras arestas” (Beauvoir, 1968: 18)

A relação ambígua entre conhecimento e criatividade

As complicadas misturas entre formas convergentes e divergentes de pensamento foram discutidas recentemente por Dean Keith Simonton (1999) em seu debate com outro psicólogo da criatividade: Robert Weisberg (2006). O último é herdeiro de uma tradição, inaugurada por Allen Newell e Herbert Simon no domínio da ciência cognitiva, segundo a qual manifestações inovadoras corporificadas em obras artísticas ou descobertas científicas são simplesmente formas de *resolução de problemas*. A tradição de estudo da criatividade como resolução de

Cadernos do Sociofilo

problemas se alimentou, é claro, do prestígio em torno à ideia “forte” do método científico não apenas como uma lógica de validação de hipóteses a respeito do mundo, mas também como um caminho impessoal de *descoberta*. O recurso aos métodos e técnicas consagradas pelo progresso da empreitada científico-natural desligaria os avanços do saber sobre a natureza dos dons pessoais mais ou menos idiossincráticos do pesquisador, de uma forma que não acontecia, por exemplo, nos domínios da literatura ou do inquérito filosófico. Graças à autonomização relativa dos procedimentos intelectuais e experimentais metodologicamente padronizados – autonomização, isto é, em relação à singularidade dos processos mentais de tal ou qual cientista particular –, uma carreira científica tornaria possível que “um especialista de pouco talento” ainda pudesse realizar “um trabalho útil” em sua área, enquanto “um filósofo não excepcional”, em contraste, seria “um pouco como um romancista ou um artista sem talento excepcional” (Piaget, 1969: 161). A contraparte do elitismo exibido por Piaget no que toca a produções humanísticas consiste no reconhecimento de que o valor intrínseco dos procedimentos metodológicos da ciência natural assegura que ela possa tornar-se algo como um empreendimento democrático e de massa. O ponto foi acentuado, com pessimismo elitista ainda maior e no seio de uma crítica às consequências espirituais da hiperespecialização científica, por Ortega Y Gasset (asseguro aos neófitos que se trata de uma pessoa só):

“...convém insistir na extravagância desse fato inegável: a ciência experimental progrediu, em boa parte, devido ao trabalho de homens incrivelmente medíocres, e até menos que isso. Significa que a ciência moderna...acolhe dentro de si o homem intelectualmente médio e lhe permite operar com êxito. A razão disso...é...a mecanização. Boa

parte das coisas que precisam ser feitas em física ou biologia é tarefa mecânica de pensamento que pode ser executada por qualquer um, ou quase. Para a realização de inúmeras pesquisas é possível dividir-se a ciência em pequenos segmentos, encerrar-se num deles e esquecer os demais. A firmeza e a exatidão dos métodos permitem essa transitória e prática desarticulação do saber. Trabalha-se com um desses métodos como com uma máquina, e nem sequer é forçoso, para se obterem resultados abundantes, possuir ideias rigorosas sobre o sentido e fundamento deles” (Ortega Y Gasset, 2006: 134)

Mesmo autores que não partilham da opinião de Ortega Y Gasset a respeito da massa de supostas mediocridades que compõem o mundo dos cientistas naturais postulam, ainda sim, que as inovações criadoras seguem processos mentais concatenados, relativamente lineares e logicamente inteligíveis. Em vez de depender de atributos misteriosos como dons naturais ou estilos singulares de imaginação, a criatividade excepcional seria explicável como resultado da combinação entre o domínio dos conhecimentos substantivos e habilidades intelectuais próprios a uma disciplina científica ou artística (os “operadores”) e a aplicação dessa perícia cognitiva aos problemas que ocupam tal disciplina. O processo de aquisição das competências necessárias a esse empreendimento não seria rápido, certamente. Pesquisadores que concebem a criatividade como uma forma de *expertise*, invariavelmente associada de modo positivo com a interiorização de saberes e técnicas disciplinares, chegaram a uma generalização bem estabelecida conhecida como a *lei dos dez anos* (Ericsson, 1994; Howe, 1999), segundo a qual as realizações criativas de mais alto nível não são possíveis antes de pelo menos uma década de estudo e prática intensivos. A ideia de que expressões criativas, como pinturas ou composições musicais, não diferem essencialmente de outras manifestações

Cadernos do Sociofilo

de perícia técnica, como performances atléticas ou soluções de quebra-cabeças, parece ser reforçada pela existência de programas de computador capazes de exibir criatividade científica ou artística da mais alta ordem.

Por exemplo, certos programas de computador reproduziram algumas descobertas de famosos cientistas através da aplicação de análises lógicas a dados empíricos – um programa denominado BACON “redescobriu” a terceira lei de Kepler “raciocinando” indutivamente a partir de informações que lhe foram sugeridas. O programa EMI (*Experiments in musical intelligence*) é capaz de escrever composições originais ao estilo de qualquer compositor após ser exposto a uma ou mais peças representativas das marcas distintivas do mesmo. Ao assimilar a *expertise* infusa naquelas composições, o computador gera peças que são, mesmo para especialistas, difíceis de distinguir daquelas originariamente criadas pelas mentes humanas. O processo envolve a retenção de informações básicas a respeito do estilo de tal ou qual compositor, seguida da aplicação de regras composicionais precisas que permitiriam ao programa produzir combinações de notas novas, porém reconhecidamente situadas no “espaço” criativo daquele artista.

Segundo Simonton, no entanto, embora a aquisição de conhecimento especializado e a utilização de processos mentais racionais sejam elementos indispensáveis às realizações criativas de mais alto nível, a relação entre perícia e criatividade é mais complexa e ambígua. Reagindo à tese de que potenciais criativos são uma função positiva do volume acumulado de conhecimentos e habilidades específicos a um domínio, Simonton sustenta que, sobretudo a partir de um certo ponto, a intensificação do treinamento disciplinar pode passar a provocar efeitos deletérios sobre as disposições inovadoras de um dado indivíduo. Para começo de conversa, é claro que são inúmeros os

exemplos de gênios criativos nas mais diversas áreas cujo retrospecto estudantil havia sido dos mais medíocres. Não obstante, também é patente que a aquisição de conhecimentos e habilidades de perícia não se reduz ao treinamento acadêmico formal, mas pode se desenrolar, em maior ou menor medida, à margem dela (e.g. Einstein, já fora da universidade, estudando física nas horas livres permitidas por seu trabalho em um escritório de patentes⁸). No âmbito das ciências, em contraponto às artes, boa parte do repertório informacional e metodológico necessário à geração de ideias criativas coincide, de fato, com o que é ensinado na escola e sobretudo na universidade, uma correspondência que veio a ser radicalizada ao longo do século XX - a ponto de tornar um bocado raro que um indivíduo possa oferecer uma contribuição de alto nível em física ou biologia, por exemplo, sem possuir um PhD. Por outro lado, o caráter menos consensualmente regrado e os critérios mais fluidos e mutáveis de produção e avaliação no mundo das artes fazem

⁸ Na discussão sobre a relação entre inovações criativas e conhecimento especializado, é crucial levar em consideração que a aquisição de informações, saberes, competências e experiências que formam os ingredientes de uma contribuição original de valor é um processo que se desenrola em uma multiplicidade de ambientes e cenários, para muito além da educação formal em escolas e universidades. Veja-se a experiência do homem que viria a revolucionar a linguística do século XX: “*Eu meio que cresci com o estudo da linguagem. Quando criança, fiquei interessado porque meu pai estava trabalhando sobre a gramática hebraica medieval, e eu costumava ler suas provas quando eu tinha algo como 12 ou 13 anos. (...) Uma das razões pelas quais meu trabalho foi bem sucedido...é por ter surgido de um quadro de referência diferente da linguística estrutural aceita na época*” (Chomsky, *apud* John-Steiner, 1985: 39). A trajetória de Chomsky oferece mais um exemplo de como a combinação singular de valor e originalidade própria da criatividade excepcional se beneficia de uma mistura ambivalente de “envolvimento e alienação” (Elias, 1998) com uma comunidade disciplinar ou, em um nível menos abrangente, escola de pensamento. O envolvimento quase total tende a proscrever boa parte da capacidade ou mesmo do interesse em questionar ou modificar os alicerces básicos do campo, enquanto uma dose excessiva de alienação pode resultar tanto na ignorância dos conhecimentos e habilidades cruciais à realização criativa, quanto na inexistência de uma audiência interessada nos produtos do criador. A história de Noam também indica que a colheita prolongada dos elementos ideativos que entrarão em uma receita criativa pode se beneficiar de um percurso experiencial de aprendizados formais e informais, institucionais ou domésticos, deliberados ou espontâneos. Em vez de uma justaposição completamente caótica, o criador maduro normalmente luta para produzir uma integração pessoal (ao menos relativa) dos legados cognitivos e práticos dessas múltiplas experiências de aprendizado. Assim, a consciência efetivamente focada em um problema intelectual em sua mesa de trabalho constitui a ponta de um iceberg disposicional composto de um repertório de ideias, imagens e fórmulas procedimentais passíveis de recuperação e utilização conforme afloram novas necessidades colocadas pelo problema.

Cadernos do Sociofilo

com que muito da substância da educação formal seja irrelevante ou mesmo prejudicial ao cultivo do talento criativo para esse mundo.

Até certo ponto, a relação entre saber especializado e potencial inovador mostra-se variável - entre diferentes domínios, subdomínios, indivíduos e mesmo períodos de uma trajetória individual - em função de estilos cognitivos e disposições de personalidade diversificados. A rigor, a partilha, por dois indivíduos distintos, de uma mesma capacidade intelectual de assimilação, processamento e utilização de informações substantivas e técnicas de uma disciplina não impede que os mesmos possam apresentar inclinações diversas no que toca à relação com aquele repertório informacional. Assim, enquanto um sente-se tão à vontade e confortável em seu *habitat* disciplinar que termina por não se sentir estimulado a promover questionamentos ou mudanças mais significativos sobre o mesmo, o outro pode atar seu conhecimento também impecável dos fatos, teorias e métodos da disciplina à intenção mais “divergente” de ampliar seus limites. Como vimos anteriormente, pelo menos a partir de certo patamar mínimo de treinamento, a aquisição de perícia pode se processar, crescentemente, em um sentido mais ou menos criativo, conforme alguns indivíduos passem a inserir elementos de sua inventividade pessoal nas rotinas de incremento da sua competência: o instrumentista começa a se aventurar com apropriações mais pessoais de certas peças, o filósofo passa de uma leitura pouco enviesada dos textos clássicos para uma estratégia mais “egoísta” de interpretação em que principia a procurar, ali, respostas para as suas próprias questões previamente formuladas e assim por diante.

Dois fenômenos, em particular, complicam significativamente qualquer noção de uma associação fácil e invariavelmente positiva entre incremento de perícia e potencial criativo,

quais sejam, os efeitos do excesso de treinamento (*overtraining*) e do treinamento cruzado (*crosstraining*). Vejamos. Os mais diversos âmbitos de produção criativa são internamente divididos em gêneros distintos, tais como poesia, teatro, conto e romance na literatura ou óperas, sinfonias, concertos e sonatas na música erudita. O caráter estratificado das classificações humanas garante que esses mesmo gêneros diversificados de um domínio criativo possam ser, por sua vez, divididos em subgêneros: peças teatrais podem ser comédias ou tragédias, poesias podem ser líricas ou épicas e por aí vai.

Se a correlação entre o domínio teórico e prático de uma base de conhecimento específico, de um lado, e a pujança e qualidade criativas, de outro, fosse inequivocamente positiva, o aumento na quantidade de exercícios criativos em um determinado gênero resultaria em um incremento no valor sociocultural das obras de certo artista, enquanto a alternância entre diferentes gêneros de criação acarretaria uma diminuição do mesmo. Como dedutível da ideia de que a relação funcional entre *expertise* e criatividade corresponderia a um U invertido, a correlação citada valeria até certo ponto, mas as pesquisas historiométricas levadas a cabo por Simonton mostraram que, a partir de um determinado limiar, a intensificação na prática de um gênero n teria efeitos deletérios sobre a qualidade (socialmente reconhecida) da criatividade, enquanto o trânsito entre diferentes gêneros geraria consequências positivas para a mesma. Baseando-se no juízo de *experts* sobre a qualidade de obras operísticas, Simonton deparou com o achado de que a qualidade artística das óperas de um compositor era otimizada nos casos em que ele se permitia um vai e vem entre gêneros (e.g. entre óperas dramáticas e bufas ou mesmo entre óperas e composições puramente instrumentais, como sinfonias e concertos). O psicólogo estadunidense atinou com uma ocorrência similar no

Cadernos do Sociofilo

estudo de cientistas com carreiras de alto impacto em seus campos, que mostrou serem os inovadores mais influentes aqueles pesquisadores que circulavam por diferentes áreas substantivas e abordagens metodológicas. *Mutatis mutandis*, tanto a criação artística quanto a científica são intensamente favorecidas por tais “fertilizações cruzadas” (Koestler, 1964), as quais não desmentem a importância da *expertise* em si própria, mas sim de um modelo de *expertise* como especialização linear.

QUARTO PASSEIO: INSPIRAÇÃO, TRANSPIRAÇÃO, GENIALIDADE

Gênio: Duas palavras analíticas e etimológicas

“Gênio” - eis o rótulo comumente atribuído aos indivíduos cujas realizações criativas na arte e na ciência são mais intensamente prezadas pela humanidade. Como vimos na parte 1 deste texto, publicada no terceiro volume dos *Cadernos do Sociofilo* (Peters, 2013d), a palavra tem uma ressonância “transcendental” ou “sobre-humana” que teima em se afirmar. Com efeito, mesmo para aqueles que não acreditam, ou julgam não possuir argumentos racionais e evidências empíricas que lhes permitam acreditar, que as realizações prodigiosas de um Shakespeare, um Einstein ou um Mozart derivam do *status* de cada um como mensageiro humano de vozes divinas, o sabor transcendental da categoria “genialidade” pode, ainda sim, ser abraçado como designativo daquilo que, nas suas obras, permanece inexplicável por qualquer análise objetiva - em termos, digamos, das propriedades formais ou das influências combinadas em suas obras (Murray, 1989). Essa noção de genialidade, em amplo uso na linguagem contemporânea de senso comum, é, em larga medida, um rebento simplificado de entusiasmas

teorizações avançadas no seio da estética romântica do século XVIII, oriundas da pena de um time diversificado que inclui nomes como os dos ingleses Joseph Addison, Edward Young e Alexander Gerard, bem como os dos alemães Johann Gottfried von Herder e (na juventude) Johann Wolfgang von Goethe (Kivy, 2001)⁹.

Se formos além da referência nuclear ao gênio como manifestação máxima dos poderes intelectuais e criativos da humanidade, explorando algumas das propriedades que aparecem comumente acopladas à sua figura, podemos encontrar ecos tênues de diferentes significados outrora conferidos à noção. Assim, por exemplo, a ideia de que a fonte de suas magníficas capacidades criadoras permanece obscura não apenas para observadores boquiabertos, mas também para o gênio mesmo, que vivenciaria seus *insights* e criações como comunicações espontâneas e com algo de mediúnico, ecoa em alguma medida a antiga concepção do gênio como um espírito guardião. Tal aceção da palavra deriva diretamente da sua raiz latina: *genius*, que, no vernáculo da religião romana, nomeava originariamente o espírito de uma mesma família (*gens*). Já por volta da passagem entre os séculos III e II a.c, os escritos do literato Plauto registram uma espécie de individualização daquele sentido, uma concepção do gênio como um espírito tutelar incorporado em todo e qualquer ser humano e que, embora não ple-

⁹ De modo surpreendente, vale dizer que o asceta disciplinado chamado Immanuel Kant também era bastante romântico na concepção de gênio que formulou em sua crítica do juízo, particularmente devedora de Gerard (2007). Em termos admitidamente simplificadores, tais noções devem ser situadas no contexto da contraposição entre as estéticas clássicas e neoclássicas imbuídas do valor da imitação da natureza e do ideal de obediência às normas da perfeição formal, de um lado, e as estéticas românticas centradas no valor da autoexpressão segundo impulsos artísticos naturais que seriam indiferentes àquelas normas, de outro – a contraposição classicamente condensada por Abrams (1971) nas metáforas do “espelho” (neo)clássico, que reflete fielmente o mundo exterior, e da “lâmpada” romântica, que ilumina os recantos mais profundos da subjetividade e, a partir do seu próprio fogo criativo, o mundo ao redor. Com efeito, algumas das reações românticas ao classicismo, com sua ênfase sobre a *mimesis* e o bom gosto formal, podem ser parcialmente lidas como ataques à influência dos parâmetros estéticos então dominantes na França – o que explicaria o alcance mais profundo e penetrante desses motivos românticos entre ingleses e alemães. Sobre a inspiração que os românticos germânicos colheram no britânico Shakespeare, ver Kivy (2001) e Süsskind (2008).

Cadernos do Sociofilo

namente identificado com o indivíduo, estaria fortemente ligado aos seus atributos mais distintivos de personalidade (Simonton, 2009: 13).

O fato de que as imagens da genialidade atualmente em voga envolvam, muitas vezes, a referência não apenas a habilidades extraordinárias como à suposta conexão entre essas habilidades e características mais ou menos idiossincráticas de comportamento (da misantropia de Newton ao visual desgrenhado de Einstein, da infantilidade de Mozart ao temperamento sombrio e explosivo de Beethoven) dá testemunho de ressonâncias hodiernas desse sentido. De todo modo, embora despidido das crenças pagãs em espíritos guardiães, o vocábulo “gênio” ainda pode ser utilizado até hoje para caracterizar atributos que singularizam tal ou qual indivíduo – se você me disser que seu sogro tem “mau gênio”, é óbvio que compreenderei que você não está afirmando que ele seja um gênio do mal (embora isso também possa ser verdade), mas que um mau humor estável parece estar entre os ingredientes da sua personalidade.

Não sendo apanágio exclusivo de uma minoria seleta e, portanto, ainda livre da carga elitista que a modernidade casaria à noção, o termo *genius* era imbuído de um sentido similar àquele dado pelos gregos à ideia de *daimon*, a entidade espiritual tutelar que “acompanhava” uma pessoa do berço ao túmulo. Os bolos de aniversário que sopramos todos os anos são, provavelmente, resíduos históricos das oferendas que antigos romanos faziam anualmente às suas respectivas deidades. Mas há outra fonte latina da noção contemporânea de gênio: a palavra *ingenium*, que pode denotar tanto “habilidade inata” quanto “disposição natural”. O influxo do *ingenium* na ideia contemporânea de genialidade se traduz sobretudo na tese de que atos e feitos geniais não podem ser explicados apenas com base

em longo esforço, aprendizado minucioso e técnicas adquiridas – em suma, naquilo que responderia pela qualidade menor ou maior, mas não genial, de indivíduos comuns ou meramente (!) talentosos.

Como já mostramos em maior detalhe (Peters, 2013c), achados recentes na psicologia da aquisição de competências têm servido para mitigar substancialmente tal tese de uma descontinuidade qualitativa, radical e empiricamente inexplicável entre os gênios e o comum dos mortais, explorando a orientação analítica anteriormente delineada por Nietzsche, essa *avis rara* no que toca a problemas de gênio:

“Só não falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas adquiriram grandeza, tornaram-se ‘gênios’ (como se diz) por qualidades de cuja ausência ninguém que esteja delas cômico gosta de falar: todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso, porque tinham mais prazer em fazer bem o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante. É fácil dar a receita, por exemplo, de como se tornar um bom novelista, mas a realização pressupõe qualidades que geralmente se ignora, ao dizer ‘eu não tenho talento bastante’. Que alguém faça dezenas de esboços de novelas, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias; que registre diariamente anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que seja infatigável em juntar e retratar tipos e caracteres humanos; que sobretudo conte histórias com a maior frequência possível e escute histórias, com olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes; que viaje como um paisagista e pintor de costumes; que extraia de cada ciência tudo aquilo que, sendo bem exposto, produz efeitos artísticos; que reflita, afinal, sobre os motivos das ações humanas, sem

Cadernos do Sociofilo

desdenhar nenhuma indicação que instrua nesse campo, e reunindo tais coisas dia e noite. Nesse variado exercício deixe-se passar uns dez anos: então o que for criado na oficina poderá também aparecer em público” (2000: 145).

Nietzsche não apenas se antecipou a Anders Ericsson (1994), Michael Howe (1999) e outros teóricos da *expert performance* em sua crítica à tese da primazia de dons naturais sobre o aprendizado gradual e adquirido a duras penas, mas também acertou, de passagem, a cifra da grandeza: mais ou menos uns dez anos. Contra as ideias de inteligência, criatividade ou genialidade como atributos difusos, gerais e transponíveis, os estudos de Ericsson fornecem importantes evidências empíricas quanto ao caráter altamente *especializado* das habilidades cognitivas e práticas excepcionais, as quais derivam de transformações corporais e mentais ocorridas em resposta às exigências particulares de tal ou qual atividade. As investigações detalhadas da perícia performativa mostram também que, longe de estar circunscrita a âmbitos hiperintelectualizados como a física teórica e o xadrez, toda habilidade extraordinária, mesmo aquela exibida por atletas, se funda sobre mecanismos cognitivos complexos que demandam mudanças na estrutura física do cérebro. Tais mecanismos consistem em formas mais rápidas e eficientes de raciocínio expressas no entendimento preciso de tarefas, no recurso às intuições de um senso prático que poupa tempo e energia à deliberação consciente, bem como no uso desta última na monitoração reflexiva do desempenho e na identificação e realização dos ajustes cognitivos e performativos necessários. O recurso à “prática deliberada” consiste basicamente em submeter as capacidades de nossas estruturas musculares e cerebrais a desafios constantes, gerando tensões fisiológicas e neurológicas que estimulam o aprimoramento

adaptativo de nossos corpos e mentes àquelas exigências específicas de nossos meios de ação. O processo só pode ocorrer no longo prazo. Como já antecipei, uma pilha de investigações empíricas terminou por chegar a um consenso em torno da tese de que o desempenho excepcional nas mais diversas áreas intelectuais, atléticas e artísticas dificilmente é alcançado com menos de 10 mil horas de prática deliberada ao longo de dez anos - o que significaria uma média de três horas por dia (Ericsson, 1994; Howe, 1999; Gladwell, 2008; Robinson, 2011; Foer, 2011). É também por isso, diga-se de passagem, que nenhum cinismo em relação ao sabor de autoajuda adquirido por certas palavras designativas de qualidades psicológicas pode forçar-nos a menosprezar o extraordinário papel de determinados atributos extracognitivos na explicação de trajetórias criativas bem-sucedidas, tais como a disposição em persistir na busca de projetos criativos a despeito de poderosos obstáculos e experiências de fracasso. Isto dito, obviamente não se pode negar que o próprio desenvolvimento dessas disposições extracognitivas de personalidade depende substancialmente de influências socializadoras que escapam ao controle dos agentes - como, por exemplo, o cultivo altamente desigual da autoconfiança engendrado por assimetrias de poder e preconceitos ideológicos em torno de classe, gênero etc.

Ser e parecer gênio

Uma aproximação sociopsicológica ao tema da criatividade não pode se satisfazer com a simples distinção entre os processos envolvidos na composição de obras artísticas ou científicas, de um lado, e as crenças e representações de senso comum em torno de tal composição, de outro. Isto porque, uma vez que as representações que os indivíduos fazem acerca de sua pró-

Cadernos do Sociofilo

pria existência não são simplesmente adjacentes à mesma, mas causalmente influentes sobre o rumo que eles oferecem, consciente ou inconscientemente, às suas vidas, imagens socioculturais do processo de criação são propensas a exercerem sua influência sobre o próprio fenômeno que pretenderiam apenas descrever. Por exemplo, não é difícil reconhecer que, a despeito de sua maior ou menor veracidade inicial, a imagística do artista como um indivíduo introvertido, emocionalmente instável, hipersensível ou melancólico contribuiu para fortalecer e difundir o próprio estilo psicológico que retratava. A influência de crenças correntes sobre o temperamento artístico provavelmente ocorreu (e ocorre) tanto no sentido cínico da montagem de uma *mise en scène* mais ou menos teatralizada por meio da qual os artistas se apresentariam ao mundo, quanto no sentido mais sincero de um cultivo da própria personalidade pautado por ideias a respeito de um temperamento artístico – como no caso de um artista que intensifica propositalmente suas experiências emocionais conforme a crença de que isto favorecerá sua arte (Jamison, 1993).

Reconhecer a existência desses fenômenos é de uma importância crucial para nosso projeto de uma desmistificação sociopsicológica de certas representações correntes da arte e da ciência genial como milagres ou mistérios profundos que resistiriam a qualquer esforço prosaico de explicação em termos de causas mundanas, demasiado mundanas. Nietzsche de novo: “o artista sabe que a sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da sua gênese” (2000: 115). Muito bem dito. De algum modo, mágicos tendem a ser mais sinceros, mas também mais nervosamente ciosos, quanto ao efeito que a ocultação das maquinações de bastidores (i.e. dos truques) produz na manutenção do fascínio diante de suas realizações extraordinárias, um

fascínio tanto mais interessante porque acompanhado do conhecimento consciente e racional de que há, sim, um truque empiricamente explicável por trás das ações que parecem passar ao largo das coações e mecanismos do mundo ordinário.

Nada é tão ordinário quanto aprender a fazer uma coisa inicialmente difícil através do processo prosaico de tentativa e erro: tentando, errando desajeitadamente, tropeçando, escorregando, batendo a cabeça¹⁰. Todos os grandes artistas da Renascença eram espertos o suficiente para esconder muito cuidadosamente seus trabalhos durante o processo de feitura, trancando as portas de seus estúdios e proibindo o acesso a eles não apenas para o público em geral, mas também para os patronos que os financiavam. Quando o esforço acumulado ao longo de horas de trabalho cuidadoso aparece de uma vez ao mundo, a magia do efeito pode ser mantida, graças ao fato de que o trabalho foi inteiramente voltado a engendrar uma atmosfera de beleza fácil e natural, a crença na “miraculosa instantaneidade da sua gênese”. Em um manual de ensinamentos ao cortesão, Baldassare Castiglione (1997) cunhou um termo inspirado na alquimia do artista que converte o esforço suado na impressão de naturalidade espontânea: *sprezzatura*. A *sprezzatura* é a habilidade em realizar performances ou obras difíceis com máxima competência, o que inclui uma postura tal que faz com que pareçam as coisas mais simples e naturais do mundo, magnificando a admiração que sentimos diante delas. Revelar as peças e engrenagens internas de uma performance ou realização excepcional significa expor seus realizadores como mais uns mortais entre outros, já que o que é facilmente compreensível deixa

¹⁰ Em uma entrevista, o filósofo estadunidense John Searle comparou o ato de fazer filosofia a bater continuamente com a cabeça numa parede até produzir um buraco. Ele se esqueceu de adicionar que, quando finalmente percebemos que acabamos de esburacar a parede, nos damos conta também de que havia outra parede lá atrás (talvez também percebamos uns esqueletos de filósofos mortos que passaram pela primeira parede, mas ficaram na segunda): hora de começar a bater a cabeça de novo, até que fiquemos inconscientes, seja pela força da batida, seja porque acabou nosso tempo.

Cadernos do Sociofilo

de inspirar assombro. A operação alquímica fundamental é precisamente aquela em que um esforço contínuo de aprimoramento desemboca em uma competência performativa fora do comum, cuja aura de naturalidade e espontaneidade esconde as horas prosaicas de treinamento que a tornaram possível.

Ars est celare arte – a arte é dissimular a arte, reza o provérbio. Como disse o talentoso, notavelmente autoconsciente e candidamente honesto estilista Sérgio Buarque de Holanda, as marcas da “aplicação obstinada, às vezes quase desesperada”, dos “arrebatamentos, vigílias, insônias, leituras ou releituras, paciências, impaciências, horas de transe e desfalecimentos” que efetivamente caracterizam a produção intelectual têm de ser, tanto quanto possível, extirpadas do produto final, “como andaimes destinados a desaparecer na construção acabada” (Holanda, 1979: 16). Enquanto a expressão do talento performativo extraordinário (na dança, no esporte, na interpretação teatral ou musical etc.) leva ao pensamento de que ela/e “faz tudo parecer tão fácil”, certas inovações intelectuais, tais como descobertas científicas ou soluções tecnológicas, adquirem uma aura de obviedade retrospectiva, exemplificada no comentário de Thomas Huxley à teoria darwiniana da evolução: “quão estúpido não ter pensado nisso antes!”.

Ovos inatos e galinhas adquiridas

Defender que as representações de senso comum exageram o grau em que “dotes naturais” predominam sobre o aprendizado no surgimento de criadores excepcionais não significa, entretanto, fazer pender a balança analítica inteiramente para o lado do adquirido em relação ao inato. O foco aqui defendido recai sobre os efeitos *emergentes* da *interação* dinâmica entre as propriedades constitucionais de um organismo e as in-

fluências causais sobre ele exercidas pelo seu ambiente - a posição que Sawyer qualifica de *emergentista* (2003: 17). O emergentismo, na psicologia do desenvolvimento de traços fenotípicos, pode ser situado a meio caminho entre uma visão preformacionista e uma visão empiricista do fenômeno. A primeira tese, nomeada a partir de um termo técnico oriundo da biologia evolucionária, postula que a explicação do estado final do organismo é predeterminada por seu estado inicial. Tal perspectiva aparece contemporaneamente nas versões mais simplistas de inatismo que se deixam levar longe demais por metáforas à *la "gene como blueprint"* que especifica, de antemão, a configuração fenotípica fundamental do indivíduo no futuro. Por outro lado, o modelo empiricista de explicação não corresponde, aqui, é claro, à defesa epistêmica do teste empírico como mecanismo de validação de nossas proposições acerca do mundo, mas à visão psicológica da mente como uma tábula rasa cujos conteúdos são completamente preenchidos pela experiência, visão popularizada por autores como Hume e Locke e avançada, no século XX, pela psicologia behaviorista.

Contra a primeira posição, o emergentismo sustenta que é a *interação* entre iniciativas e respostas do organismo, de um lado, e injunções e respostas do ambiente, de outro, o que explica a passagem do indivíduo por diferentes estágios de desenvolvimento, cada um dos quais emergindo de atividades, processos, tensões e contradições inerentes ao estágio anterior, em uma trajetória submetida a padrões, mas dotada de uma contingência tal que o estado final do organismo não pode ser tido como já presente, *in potentia*, no seu estado inicial. Ao mesmo tempo, para a posição emergentista, o determinismo ambiental unilateral advogado pela perspectiva empiricista negligencia o caráter ativo e construtivo da inserção do indivíduo em seu ambiente, que não se impõe diretamente sobre uma matéria

Cadernos do Sociofilo

passiva, mas sobre uma entidade com poderes e capacidades potenciais que possibilitam a própria “interiorização” de recursos cognitivos, práticos e expressivos previamente presentes em seus contextos externos de ação. O ponto foi sublinhado por diversos teóricos preeminentes em nosso campo:

“a socialização não é nunca uma impressão passiva da ‘sociedade’ sobre o ‘indivíduo’. Desde as suas primeiras experiências, a criança é um parceiro ativo na dupla contingência da interação e em um progressivo ‘envolvimento com a sociedade’” (Giddens, 1979: 129)

“o indivíduo não é modelado como uma coisa passiva, inerte. Ao contrário, ele é formado no curso de uma prolongada conversação (uma dialética, na acepção literal da palavra) em que ele é participante. Ou seja, o mundo social (com suas instituições, papéis e identidades apropriados) não é passivamente absorvido pelo indivíduo, e sim apropriado ativamente por ele” (Berger, 1985: 31).

Aprofundemos a questão debruçando-nos sobre o tema da precocidade de habilidades e interesses evidenciada por certas crianças “prodígio”. O conflito entre partidários do inatismo e do ambientalismo na explicação de predileções precoces por certas atividades esconde, por vezes, o fato de que diversos cenários de estímulo ao desenvolvimento de capacidades intelectuais pela criança são marcados por efeitos de *retroalimentação*. Em tais círculos virtuosos, independentemente da situação em que ocorre o primeiríssimo impulso, o interesse absorvente do infante é cultivado pelas oportunidades de prática propiciadas por seus agentes de socialização (como pais e professores), ao mesmo tempo em que estes também se mostram sensíveis às inclinações mais ou menos espontâneas dos moleques e molecas para tal ou qual atividade, trabalhando para maximizar as suas chances de participação na mesma. Os ambientes de socia-

lização são suficientemente variados para permitir uma imensa multiplicidade de *sequências de desenvolvimento* (Shenk, 2010) cujos efeitos multicausados e interativos complicam qualquer tentativa de avançar, que o diga generalizar, um modelo simples seja de propensões genéticas que “constroem” ou “selecionam” seu próprio contexto de socialização através de inclinações afetivas e intelectuais endógenas, seja de tabulinhas rasas cujos afetos e saberes são passivamente adquiridos de acordo com o arbítrio hipercontrolador dos agentes socializadores.

A identificação de ovos inatos e galinhas adquiridas (ou será o inverso?) pode esbarrar nas mais diversas armadilhas. Pietra é filha de dois professores de teoria literária, mas, desde muito cedo, por conta própria, se mostrou singularmente ocupada em montar e desmontar engenhocas mecânicas e arquitetônicas. Seus pais atribuem tal coisa a um temperamento inato (apesar de abraçarem o ceticismo pós-estruturalista quanto ao sujeito em seus artigos de teoria da literatura), mas é possível que Pietra tenha contingentemente adquirido o gosto por tal atividade a partir de exposições repetidas a ela no ambiente escolar ou na creche - quem sabe ela se sentava do lado de uma amiguinha um pouco mais velha que já tinha interesse pela coisa...

Antônio mostrou ter uma capacidade anormalmente rápida de aprendizado de técnicas de desenho e pintura. Na interpretação de seus pais, foi o espanto diante do talento que ele demonstrou desde cedo, antes de qualquer treinamento, que os levou a estimular e cultivar suas habilidades - matriculando-o na escola de artes, comprando livros sobre o assunto e assim por diante. Conforme suas habilidades com o pincel se desenvolvem cumulativamente, e ele se torna um pintor adulto mais e mais extraordinário, suas impressionantes capacidades são, por assim dizer, retroativamente projetadas no passado narra-

Cadernos do Sociofilo

do de um menino prodígio. Acontece que Petrônio, duplo de psicólogo do desenvolvimento e crítico de arte, analisou as primeiras coisas desenhadas e coloridas pela criança e concluiu que elas não tinham nada de extraordinário em comparação com o que faziam os colegas da mesma idade. O que aconteceu de extraordinário foi o fato de que papai olhou para alguns de seus primeiros traços e achou que lembravam um pouco o contorno da Mona Lisa, enquanto mamãe considerou que seu modo ousado de colorir a esmo (aparentemente) prenunciava um Jackson Pollock. Ambos ficaram eufóricos e passaram a estimular mais e mais a atividade. A inocente criança experimentava uma emoção tremendamente positiva em saber que seus pais ficavam tão felizes com aquela atividade, que já era intrinsecamente divertida, mas que agora apresentava uma recompensa emocional extra. E aí começa a bola de neve...

De novo, sou obrigado a me render ao apelo das evidências a despeito de leituras que tendem a ver, nessas afirmações, o otimismo ingênuo do pensamento demagógico ou da autoajuda: o contato com relatos biográficos da infância e da adolescência de indivíduos que se revelaram grandes criadores na maturidade tende a evidenciar que a demonstração prodigiosa de capacidades precoces está longe de ser universal entre os mesmos, embora inegavelmente ocorra no caso de alguns (Mozart, Picasso, Wiener). O que é praticamente universal, nesse grupo, é uma propriedade não do seu repertório de habilidades intelectuais ou práticas, mas do seu feitiço *motivacional*: um interesse e uma curiosidade absorventes sobre determinados aspectos do mundo. Ao falar do espanto como fonte volitiva da pesquisa intelectual, Einstein descreveu o maravilhamento que experimentou, na tenra infância, diante da possibilidade de que forças físicas não observáveis explicassem o misterioso movi-

mento de uma bússola. Que seu depoimento sirva de fecho a esse passeio:

“Experimentei um espanto dessa natureza quando era uma criança de uns 4 ou 5 anos e meu pai me mostrou uma bússola. Que aquela agulha se comportasse daquele jeito determinado não cabia, de modo algum, na natureza dos eventos...Ainda posso lembrar – ou, pelo menos, acredito que ainda posso lembrar – que essa experiência provocou uma impressão profunda e duradoura em mim. Algo profundamente oculto tinha de estar por trás das coisas...” (Einstein, *apud* John-Steiner, 1985: 38).

CONCLUSÃO: BAUDELAIRE, FLAUBERT, KEKULÉ

Lições? Antirromântico como sempre, Charles Baudelaire disse em algum lugar que “a inspiração vem de se trabalhar todos os dias”. Com efeito, se há uma lição central advinda de um estudo recente (despretensioso, mas muito sugestivo) dos hábitos diários de luminares da criatividade na arte e na ciência (Currey, 2013) é que a disposição à inventividade não precisa ser – e, no mais das vezes, com toda certeza não é – uma propensão psicológica global que a criadora aplica a *todas* as esferas de sua existência. Ao contrário, o exame das rotinas de muitos criadores confirma *in actu* a sabedoria da sugestão de Flaubert: “sejas estável e bem ordenado em sua vida para que possas ser aguerrido e original em seu trabalho”.

Se as frases de Baudelaire e Flaubert servem de antídoto a qualquer mitologia simplista de inspirações inefáveis, cumpre ressaltar, por outro lado, que a inspiração súbita não pode ser mecanicamente reduzida a mero efeito da transpiração paciente. O ponto pode ser exemplificado com uma ilustração das ciências naturais. Como é sabido, o químico alemão August Ke-

Cadernos do Sociofilo

kulé relatou que sua descoberta da estrutura hexagonal da molécula de benzeno lhe ocorreu em uma fantasia na qual visualizou átomos dançando, dando cambalhotas, combinando-se e fazendo movimentos serpenteantes (Robinson, 2011: 95-97). É ululantemente óbvio que, na ausência de sua formação especializada em química orgânica, a *rêverie* de Kekulé não teria resultado em qualquer descoberta científica. Ao mesmo tempo, o fato de que químicos igualmente bem informados não tenham chegado à mesma descoberta sugere que o domínio kekuleico das informações científicas relevantes constituiu uma condição *necessária*, mas não *suficiente*, para o surgimento daquele *insight* criativo. Mergulhar no domínio informacional de uma arte ou uma ciência certamente não garante qualquer achado valioso - apenas maximiza a possibilidade de que cheguemos a ele. É somente ao entregar-se sem garantias à sua jornada que você adquire alguma chance de encontrar tesouros pelo caminho. Podemos rir do estilo perigosamente próximo ao paulocoelhês, mas é verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M.H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press, 1971.

ALEXANDER, J. O novo movimento teórico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 2, 1987.

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London/New York: Verso, 1987.

BERGER, P. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 2003.

BROWNE, J. *Darwin's Origin of the species: a biography*. New York, Atlantic Monthly Press, 2006.

CABRERA, J. *Diário de um filósofo no Brasil*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

CASTIGLIONE, B. *O livro do cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COHEN-SOHAL, A. *Sartre: 1905-1980*. Rio de Janeiro: L & PM, 1986.

COOLEY, C.H. Genius, fame and the comparison of races. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v.9, n.1, 1897.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins, 1996.

_____. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: Harper Collins, 2008.

CURREY, M. *Os segredos dos grandes artistas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

DESMOND, A.; MOORE, J. *Darwin: a vida de um evolucionista atormentado*. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

DUNBAR, K. How scientists build models: In vivo science as a window on the scientific mind. In: C. Magnani; N. J. Nersessian; P. Thagard (Eds.). *Model-based reasoning in scientific discovery*. New York: Kluwer Academic/Plenum, 1999.

DURKHEIM, E. *Da divisão do trabalho social*. Portugal/Brasil: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1977.

DWECK, C.; MOLDEN, D.C. 2005. Self-theories: their impact on competence motivation and acquisition. In: DWECK, C.; ELLIOT, A. *Handbook of competence and motivation*. New York: Guilford Press.

ELIAS, N. *Envolvimento e alienação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

Cadernos do Sociofilo

ERICSSON, A. Expert performance: its structure and acquisition. *American Psychologist*, v.49, n.8, p. 725-747, 1994.

FOER, J. *Moonwalking with Einstein*. New York: Penguin Press, 2011.

GARDNER, Howard. *Creating minds: an anatomy of creativity seen through the lives Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. New York: Basic Books, 1993.

GIANETTI, E. *O livro das citações*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____ *A ilusão da alma: biografia de uma ideia fixa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIDDENS, A. *Central problems in social theory: action, structure and contradiction in social analysis*. London: Macmillan, 1979.

_____ *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____ *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GLADWELL, M. *Outliers*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

GREENE, R. *As 48 leis do poder*. São Paulo: Rocco, 2000.

GRUBER, H. Foreword. In: JOHN-STEINER, V. *Notebooks of the mind: explorations of thinking*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985.

_____ The evolving systems approach to creative work. In: D. B. Wallace & H. E. Gruber (Eds.), *Creative people at work* (pp. 3-24). New York: Oxford University Press, 1989.

GUSMÃO, L. de. *O fetichismo do conceito: limites do conhecimento teórico na investigação social*. Rio de Janeiro: Top-Books, 2012.

HITCHENS, C. *Letters to a young contrarian*. New York: Basic Books, 2005.

_____. *Cartas a um jovem contestador*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

HOWE, M. *Genius explained*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HOWE, M.; DAVIDSON, J.; SLOBODA, J. Innate talents: reality or myth? *Behavioural and Brain Sciences*, v.21, p.399-442.

JAMES, W. *The will to believe and other essays in popular philosophy*. New York: Cosimo, 2007.

JAMISON, K.R. *Touched with fire: manic-depressive illness and the artistic temperament*. New York: Free Press, 1993.

JOHN-STEINER, V. *Notebooks of the mind: explorations of thinking*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985.

JOHNSON, S. "On presumption and despondency". In: *Rasselas, poems, and selected prose*. New York, Rinehart, 1958.

JOHNSON, S. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

KAUFMAN, J.C.; BAER, J. (Org.). *Creativity and reason in cognitive development*. New York: Cambridge University Press, 2006.

KIVY, P. *The possessor and the possessed*. New Haven: Yale University Press, 2001.

KOESTLER, Arthur. *The act of creation*. New York, Macmillan, 1964.

KOLAKOWSKI, L. *Horror metafísico*. Campinas: Papirus, 1990.

KURASAWA, F. Socio-visual constructivism, visual ambiguity and the iconography of distant suffering. Mimeo, 2009a.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MURRAY, P. *Genius: the history of an idea*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Cadernos do Sociofilo

NELSON, M. *Language and cognitive development: emergence of the mediated mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NETTLE, D. The evolution of creative writing. In: KAUFMAN, J.; KAUFMAN, S.B. *The psychology of creative writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; São Paulo, Martins Fontes.

PESSOA, F. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PETERS, G. Humano, demasiado mundano: a teoria do habitus em retrospecto. *Teoria & Sociedade*, v.18, n.1, p.8-37, 2010.

_____ Admirável senso comum: agência e estrutura na sociologia fenomenológica. *Ciências Sociais Unisinos*, v.47, n.1, p.85-97, 2011a.

_____ The social as heaven and hell: Pierre Bourdieu's philosophical anthropology. *Journal for the theory of social behavior*, v.42, n.1, p.63-86, 2011b.

_____ A praxiologia culturalista de Anthony Giddens. *Teoria & Pesquisa*, 2001c, v.20, n.1, p.123-147.

_____ Agência, estrutura e práxis: uma leitura dialógica da teoria da estruturação. *Teoria & Sociedade*, v.19, n.1, 8-39, 2011d.

_____ O social entre o céu e o inferno: a antropologia filosófica de Pierre Bourdieu. *Tempo Social*, 24, 1, 229-261, 2012.

_____ *Habitus*, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.28, n.83, 47-71, 2013a.

_____ Explanation, understanding and determinism in Pierre Bourdieu's sociology. *History of the human sciences*, v.27, n.1, 124-149, 2013b.

_____ A via mundana para o sublime: preliminares a uma sociologia psicológica do talento e da genialidade. *Cadernos do SocioFilo*, v.3, 2013c.

PIAGET, J. *Sabedoria e ilusões da filosofia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969.

POINCARÉ, H. Mathematical creation. *Resonance*, v.5, n.2, 2000.

ROBINSON, A. *Sudden genius: the gradual path to creative breakthroughs*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____ *Genius*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SAUVAYRE, P; FORBES, B. Nijinsky's sublime defeat. In: In: PHILIPS, J.; MORLEY, J. (Org.). *Imagination and its pathologies*. Cambridge: MIT Press, 2003.

SAWYER, K. Emergence in creativity and development. In: SAWYER, K. et al. *Creativity and development*. New York: Oxford University Press, 2003.

_____ *Social emergence: societies as complex systems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____ *Explaining creativity: the science of human innovation*. New York: Oxford University Press, 2006.

SAWYER, A. et al. *Creativity and development*. New York: Oxford University Press, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a filosofia universitária*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SÊNECA. *Aprendendo a viver*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SHENK, D. *O gênio em todos nós*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Cadernos do Sociofilo

SIMONTON, D.K. *Origins of genius*. New York: New York University Press, 1999.

_____. *Great psychologists and their times: scientific insights into the history of psychology*. Washington: American Psychological Association, 2002.

_____. "Expertise, competence, and creative ability: the perplexing complexities". In: Sternberg, Robert; Grigorienco, Elena. *The psychology of abilities, competencies, and expertise*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

_____. *Creative genius, knowledge, and reason: the lives and works of eminent creators*. In: KAUFMAN, J.C.; BAER, J. (Org.). *Creativity and reason in cognitive development*. New York, Cambridge University Press, 2006.

_____. *Genius 101*. New York: Springer, 2009.

VANDENBERGHE, F. Pragmatist and hermeneutical reflections on the internal conversations that we are. In: ARCHER, M. (Org.). *Conversations about reflexivity*. London/New York: Routledge, 2010.

_____. *Teoria social realista: um diálogo franco-britânico*. Belo Horizonte: UFMG, 2010b.

WAHLSTEN, D.; GOTTLIEB, G. The invalid separation of effects of nature and nurture: lessons from animal experimentation. In: STERNBERG, R.; GRIGORIENKO, E. *Intelligence, heredity and environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WALLAS, G. *The art of thought*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1926.

WATSON, J. *Behaviorism*. Chicago: University of Chicago Press, 1930.

WEBER, M. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

WEISBERG, R. *Creativity*. Hoboken: Wiley, 2006.