

A metáfora da escultura pode nos levar a imaginar que *intellecto* seja a visão de uma essência estática ou ideal. Mas o conhecimento a que temos acesso é o *intellecto* de uma realidade dinâmica em constante movimento — um fluxo não aleatório, mas que é em si mesmo a configuração das configurações. Quando temos uma inspiração, no amor, na criação, na música, na literatura, nos negócios, no esporte ou na meditação, estamos sintonizados com esse presente eterno, com o ambiente sempre mutável do conhecimento sobre a profunda estrutura de nosso mundo, com esse fluir eterno do Tao.

## A Musa

*O processo mental intuitivo parece funcionar de trás para a frente. As conclusões antecedem as premissas. Isso não ocorre porque os passos que ligam conclusões e premissas tenham sido omitidos, mas porque esses passos são dados pelo inconsciente.*

FRANCES WICKES

Para estarmos ilimitadamente abertos aos sons, às visões e aos sentimentos no trabalho que se coloca diante de nós, precisamos ouvir a voz de nossa intuição — nossa Musa, ou nosso Gênio, como eles costumam ser chamados. Os romanos acreditavam que cada um de nós tem seu próprio “gênio”, uma deidade familiar ou guia espiritual. Nosso gênio sente e reflete tudo o que nos cerca; transformamos a matéria, o tempo e o espaço por intermédio de nosso ser original.

A fonte da inspiração criativa tem sido representada nas mais variadas culturas na forma de uma mulher, de um homem ou de uma criança. A musa feminina é uma figura que conhecemos por meio da mitologia grega e dos poetas renascentistas. Suas raízes remontam à Mãe Terra. É a deusa da sabedoria, Sophia. Na forma masculina, ela aparece na figura de Khidr ou do vigoroso ferreiro, profeta e deus solar Los. A musa criança é a figura alegórica da Brincadeiraira.

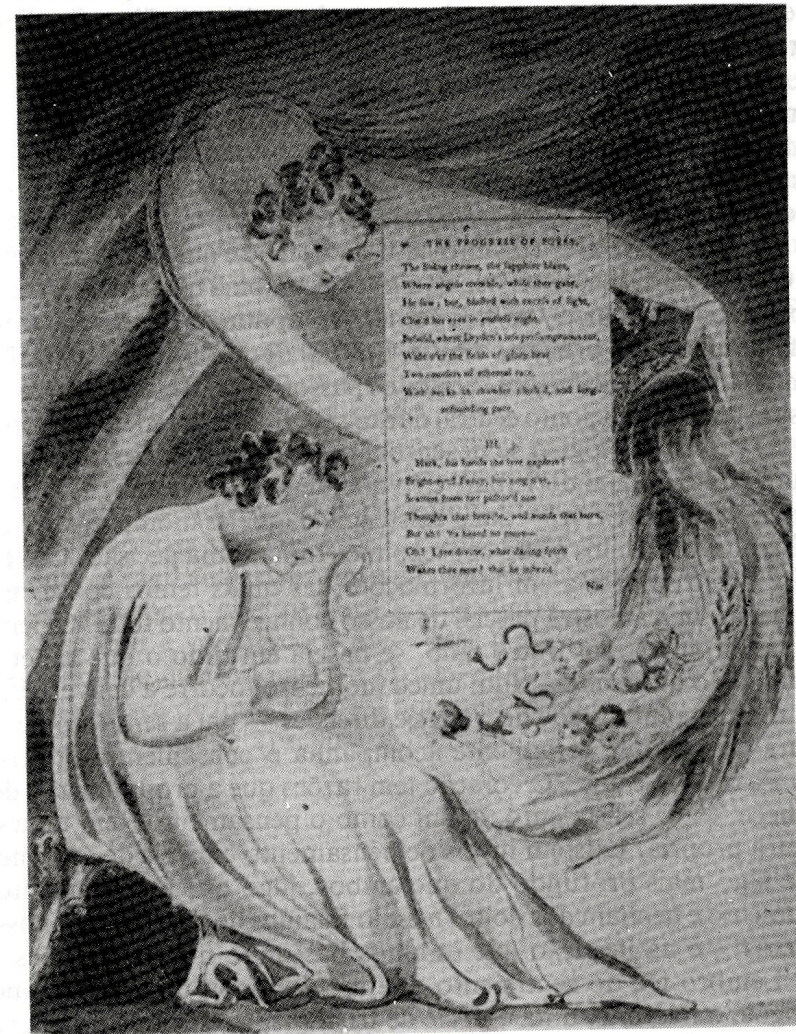
Na aquarela de Blake *Bright-eyed fancy*, uma jovem paira sobre um poeta-músico que está tocando sua lira. Ela derrama sobre ele uma cornucópia cheia de idéias sob a forma de elfos e duendes, que o poeta tenta apanhar antes que eles se evaporem no ar.

Khidr, representado pelos sufis na forma de um homem vestido num manto verde e luminoso, era um guia secreto que sussurrava ao ouvido de Moisés e de outros profetas, um guia que pode aparecer a qualquer um de nós num momento de necessidade, quando nossa língua precise ser libertada. O manto verde não é na verdade uma roupa, mas a vegetação da Terra. Khidr é também conhecido como

“Verdejante”, e possui muitas das qualidades que no Ocidente costumamos atribuir tanto à Musa como à Mãe Terra. Masculina ou feminina, a voz da biosfera jorra de dentro de nós, sussurrando urgentes mensagens das profundezas. Khidr é o “ouro verde” que os alquimistas tentavam produzir, a cor da folhagem que brilha à luz do sol. Essa cor é uma fusão da vida terrena e da vida celestial. Não é uma abstração nem um sonho místico, mas a fotossíntese, uma química que se processa diariamente e que nós dá a vida.

Cada imagem da musa reflete uma das infinitas formas que a criatividade pode assumir. Eis uma diferente: imagine como você se sentiria se, em vez de digitar um texto num computador ou escrevê-lo a mão, fosse ditando as palavras a um elefante bebê que segurasse um estilete na tromba. Na Índia existe um deus chamado Ganesha, que é metade menino, metade elefante. Assim como Homero, os antigos poetas da Índia eram analfabetos, mas Ganesha, que sabia ler e escrever, lhes servia de secretário. O imenso poema épico *Mahabharata* foi ditado pelo poeta Vyasa a Ganesha. O deus aceitou transcrever o poema, treze vezes mais longo que a Bíblia, com a condição de que Vyasa não parasse de improvisar seus versos até que a gigantesca lenda fosse inteiramente contada. Vyasa concordou, sob a condição de que Ganesha escrevesse apenas o que pudesse entender. Se não entendesse alguma coisa, teria que parar e pensar sobre ela até compreendê-la. Costumamos pensar que a Musa seja uma força eterna de inspiração que se manifesta por intermédio do poeta, mas o mito de Ganesha inverte esse relacionamento. Mostra-nos que a inspiração brota diretamente do coração do poeta e não precisa de qualquer explicação, nem prova, nem fonte divina; o que precisa ser explicado é a técnica (da palavra grega *techne*, que significa “arte”). O fenômeno divino não é a inspiração, mas a arte com que a inspiração se realiza.

As musas não vivem apenas no mito ou na lenda, mas também na nossa existência cotidiana. Somos livres para criar nossas próprias musas segundo nossas necessidades. Fundei com alguns amigos um grupo de improvisação de música, dança e teatro que chamamos Congregação. Um dia, estávamos reunidos no estúdio, sentindo completamente bloqueado o trabalho criativo que tínhamos planejado realizar juntos, cada um angustiado com suas próprias frustrações, quando Terry Sendgraff encontrou uma velha bola de tênis rachada num canto da sala. Ela apanhou a bola e a amassou na mão. A rachadura se abria e fechava à medida que ela apertava a bolinha. Uma saliência na parte superior da rachadura pulava para dentro e para fora com um estalo quando a boca se abria e fechava, como se fosse um dente quebrado. De repente nasceu uma personagem: a Desdentada. Enquanto apertava a bolinha, Terry começou a falar na voz aguda e en-



graçada de uma velha. Desdentada nos pediu que ficássemos calmos, que não nos preocupássemos com o fato de estarmos sem saída no trabalho. Prometeu nos dizer o que fazer — e disse. Recuperou nosso bom astral e então nos ditou uma maravilhosa peça de arte. Terry tinha se dividido em duas: uma era a musa e a outra, sua personalidade normal. A musa, uma entidade maior que sua personalidade, não era a musa pessoal de Terry, mas a musa do grupo. Um de cada vez, fizemos a Desdentada funcionar, mas sua voz, sua personalidade e sua autoridade não mudaram. Ela continuou a falar, com muito mais talento e clareza do que nós, pobres mortais pretenciosos.

Embora a Desdentada logo tenha nos abandonado, podemos considerar este trabalho o primeiro livro de estética e filosofia ditado por uma bola de tênis.

A grande bola verde que é a Terra, ou biosfera, ou Verdejante, é uma grande entidade da qual todos somos parte; e a Musa, ou Khidr, ou Sophia, ou Espírito Sagrado, é a voz do todo que fala por meio das partes. Essa voz fala uma língua que frequentemente achamos incompreensível, às vezes assustadora, mas sempre impressionante.

A musa é a voz viva da intuição. A intuição é uma soma sináptica, em que todo o sistema nervoso equilibra e combina muitas variáveis complexidades num único *flash*. É como a computação; mas enquanto a computação é um processo linear, que vai de A a B e a C, a intuição computa concentricamente. Todos os passos e variáveis convergem ao mesmo tempo num ponto central de decisão, que é o momento presente.

O raciocínio lógico se desenrola passo a passo, e as conclusões de um passo podem derrubar, e frequentemente o fazem, as conclusões do passo anterior — daí a existência daqueles momentos em que pensamos, pensamos e não conseguimos tomar uma decisão. O raciocínio lógico se baseia em informações das quais temos consciência — apenas uma amostra parcial de nosso conhecimento total. O pensamento intuitivo, por outro lado, se baseia em tudo o que sabemos e em tudo o que somos. Num único momento, ocorre a convergência de uma rica pluralidade de fontes e direções — daí a sensação de absoluta certeza que geralmente acompanha o pensamento intuitivo.

Pascal disse que “O coração tem razões que a própria razão desconhece”.<sup>10</sup> O sentimento, assim como o pensamento, tem uma estrutura própria. Existem níveis de pensamento e níveis de sentimento, e algo mais profundo do que ambos, algo que é pensamento e sentimento e nenhum dos dois. Quando falamos de “confiar em nossas vísceras”, é na intuição que estamos baseando nossas decisões.

Lembro-me do sentimento que me dominou uma vez quando desliguei o telefone, uma espécie de tristeza. Percebi que minha voz interior havia me dito alguma coisa e eu não lhe dei atenção. Lembrei, arrependido, de outras vezes em que tinha ouvido essa voz e a ignorara. A lição mais simples desta vida — e ao mesmo tempo a que nos escapa com maior facilidade — é aprender a ouvir essa voz interior. Tenho aprendido cada vez mais a responder a ela, mas ainda existem momentos em que admito ter perdido uma experiência extraordinária por não ter captado a mensagem a tempo. E quando isso acontece, alguma coisa irre recuperável se perde. Nesses momentos, é vital aprender a se perdoar. Estar alerta talvez signifique estar sempre pronto a responder — algo que ninguém pode conseguir o tempo todo. Mas podemos nos aproximar desse estado; podemos

aprender a ouvir com uma confiança cada vez maior. Domínio significa responsabilidade, capacidade de responder à necessidade do momento. Viver segundo a intuição ou a inspiração não é apenas ouvir passivamente essa voz interior, mas agir de acordo com ela.

A improvisação é a intuição em ação, uma maneira de descobrir a musa e aprender a responder ao seu chamado. Mesmo quando trabalhamos de uma maneira muito estruturada, podemos começar pelo sempre surpreendente processo de livre criação, no qual não temos nada a ganhar nem a perder. O jorro da intuição consiste num rápido e contínuo fluxo de opções, opções, opções. Quando improvisamos com o coração, seguindo esse fluxo, as opções se transformam em imagens, e as imagens em novas opções, com uma tal rapidez que não temos tempo de sentir medo ou arrependimento diante do que a intuição está nos dizendo.

A essência de trazer a arte para a vida reside em aprender a ouvir essa voz interior. O momento em que abro a caixa do violino e retiro dela o instrumento traz para mim uma clara mensagem: “É hora de responder à voz interior”. Como este é um momento muito marcante, é fácil entrar em sintonia com ele. O maior desafio é trazer essa percepção poética para a vida diária.

Descobrir a voz do coração — essa é a aventura que este livro propõe. É isso que todo artista busca — uma busca para toda a vida; não a busca de uma visão — porque a visão está em tudo o que nos cerca —, mas de aprender a falar com a nossa própria voz.

# A Mente que Brinca

*A criação do novo não é conquista do intelecto,  
mas do instinto de prazer agindo por uma necessidade interior.  
A mente criativa brinca com os objetos que ama.*

CARL JUNG

A improvisação, a composição, a literatura, a pintura, o teatro, a invenção, todos os atos criativos são formas de divertimento, o ponto de partida da criatividade no ciclo de desenvolvimento humano e uma das funções vitais básicas. Sem divertimento, o aprendizado e a evolução são impossíveis. O divertimento é a raiz de onde brota a arte original; é o material bruto que o artista canaliza e organiza com as ferramentas do conhecimento e da técnica. A própria técnica nasce da diversão, porque não podemos adquirir técnica apenas por meio da prática repetida, da persistente experimentação e utilização de nossas ferramentas, num teste contínuo de seus limites e de sua resistência. O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio. Eros brinca com os amantes. Os deuses brincam com o universo. As crianças brincam com qualquer coisa em que possam pôr as mãos.

A brincadeira é natural nos mamíferos superiores, e exacerbada nos macacos e chimpanzés. Entre os humanos, como mostrou Johan Huizinga em *Homo ludens: a study of the play element in culture* (“*Homo ludens*: um estudo sobre o elemento diversão na cultura”), o divertimento permeia todas as facetas de nossa vida e tem assumido as mais diversas formas, algumas altamente evoluídas, como o ritual, as artes, a política, o esporte e a própria civilização. “Mas quando se alcança a diversão”, escreve Huizinga, “se adquire compreensão, porque onde há diversão não existem problemas.”<sup>11</sup>

O divertimento é sempre uma questão de contexto. Não depende do que fazemos, mas de como fazemos. Não pode ser definido, porque todas as definições resvalam, dançam, se combinam, se afastam e voltam a combinar-se. O ambiente onde a diversão ocorre pode ser informal ou extremamente solene. Até o trabalho mais difícil, se enfrentado com espírito alegre, pode ser diversão. Quando me divirto, descubro novas maneiras de me relacionar com as pessoas, com os animais, com as idéias, com as imagens, comigo mesmo. O divertimento desafia hierarquias sociais. Misturamos elementos que anteriormente estavam separados. Nossas ações tomam caminhos inusitados. Brincar é libertar-se de restrições arbitrárias e expandir o próprio campo de ação. A brincadeira possibilita uma maior riqueza de reações e melhora nossa capacidade de adaptação. Esse é o valor evolucionário da diversão — ela nos torna mais flexíveis. Ao reinterpretar a realidade e criar coisas novas, nos protegemos contra a rigidez. A brincadeira nos permite reorganizar nossas capacidades e nossa verdadeira identidade, de forma que possamos utilizá-las de maneiras inesperadas.

“Brincar” é diferente de “jogar”. Brincar é ter o espírito livre para explorar, ser e fazer por puro prazer. O jogo é uma atividade definida por um conjunto de regras, como no beisebol, na composição de um soneto, de uma sinfonia, na diplomacia. A brincadeira é uma atitude, uma disposição, uma maneira de fazer as coisas, ao passo que o jogo é uma atividade definida por regras e que depende de um campo e de jogadores. É possível encarar um jogo como o beisebol ou a composição de uma fuga como diversão; e também é possível vivenciá-los como *lila* (jogo divino), como trabalho duro, como uma oportunidade de prestígio social ou mesmo de vingança.

No contexto especial da diversão, os atos perdem seu contexto normal. Geralmente criamos um cenário seguro para a diversão, mas, se estivermos suficientemente livres, poderemos nos divertir mesmo diante de um grande perigo. O contexto especial é marcado pela mensagem “Isto é divertimento” — um cão que abana a cauda, um sorriso, um brilho nos olhos, a entrada de um teatro, o apagar das luzes numa sala de concertos.

Os antropólogos descobriram que o *galumphing*\* é um dos primitivos talentos que caracterizam as formas de vida mais evoluídas.<sup>12</sup> *Galumphing* é a enorme indisciplina e a aparentemente incansável energia e disposição para a brincadeira que demonstram os filhotes de animais, as crianças — e também as comunidades e civili-

\* Segundo o *Random House Dictionary* vem do verbo *galumph*: mover-se pesadamente, desajeitadamente. Talvez uma invenção de Lewis Carrol, a partir dos termos *gallop* e *triumphant* (galope + triunfante) (*Alice através do espelho*). O autor deste livro faz um uso mais livre do termo. (N.T.)

zações primitivas. *Galumphing* é também a aparentemente inútil elaboração e ornamentação da atividade. É desperdício, excesso, exagero. Nós *galumph* quando pulamos em vez de andar, quando escolhemos um caminho teatral em vez de um caminho eficiente, quando jogamos um jogo cujas regras exigem uma limitação de nosso potencial, quando estamos mais interessados nos meios do que nos fins. Criamos obstáculos em nosso caminho só para desfrutar o prazer de vencê-los. Nos animais mais evoluídos e nos humanos, isso tem um supremo valor evolutivo.

*Galumphing* nos permite atender à lei da variedade necessária. Esta lei fundamental da natureza<sup>13</sup> determina que, para lidar com uma quantidade  $x$  de informações, um sistema precisa ser capaz de assumir no mínimo  $x$  diferentes estados de ser. Na fotografia, por exemplo, se quisermos captar três níveis de luminosidade, precisaremos de uma câmara com no mínimo três aberturas do diafragma ou três velocidades. Na música, se quisermos transmitir três tipos de emoção, precisaremos imprimir ao nosso instrumento pelo menos três tipos diferentes de toque — de preferência muitos mais. É a isso que nos referimos quando falamos em “ter técnica para queimar” — ter à nossa disposição meios mais poderosos e mais flexíveis do que os que seriam necessários numa dada situação. Aquele que deseja ser artista precisa ter visões, sentimentos e *insights* profundos, mas sem técnica não existe arte. A variedade de meios capazes de ampliar nossas possibilidades de expressão nasce da prática, do divertimento, do exercício, da exploração, da experimentação. A consequência da falta de exercício (ou de exercício insuficiente) é a rigidez do corpo e do coração, e um número cada vez mais reduzido de meios de expressão.

Através da brincadeira ou da diversão, os animais, as pessoas ou as sociedades experimentam todos os tipos de combinações e permutas de formas corporais, formas sociais, formas de pensamento, imagens e regras que não seriam possíveis num mundo regido apenas por valores imediatos de sobrevivência. A criatura que brinca está mais apta a se adaptar à mudança de contextos e de condições. A brincadeira, na forma da livre improvisação, desenvolve nossa capacidade de lidar com um mundo em constante mutação. Brincando com uma enorme variedade de adaptações culturais, a humanidade se espalhou por todo o globo terrestre, sobreviveu a várias idades do gelo e criou artefatos surpreendentes.

Aprendemos (segundo o *Eclesiastes* e a segunda lei da termodinâmica) que, no curso natural das coisas, o mundo de matéria e energia caminha da ordem para a desordem. Mas a vida revela uma contracorrente intrínseca a essa tendência, transformando matéria e energia em padrões mais e mais organizados no contínuo jogo da evolução

Essa proliferação de formas variadas parece ser capaz de auto-organização, automotivação e auto-enriquecimento, como o próprio divertimento.

Existe uma palavra alemã, *funktionslust*, que significa o prazer de fazer alguma coisa ou produzir um efeito, e que é diferente do prazer de ter alguma coisa ou obter um efeito. A criatividade está presente mais na busca do que na conquista. Obtemos prazer na repetição energética, na prática, no ritual. Sob a forma de divertimento, o ato é um fim em si mesmo. A ênfase está no processo, não no resultado. O divertimento é intrinsecamente satisfatório. Não está condicionado a coisa alguma. O divertimento, a criatividade, a arte, a espontaneidade, todas essas experiências contêm em si suas próprias recompensas, e são bloqueadas quando o desempenho é motivado pela possibilidade de recompensa ou punição, de lucro ou perda. Por essa razão, “nem só de pão vive o homem”.<sup>14</sup>

O divertimento não tem uma causa. Ele existe por si mesmo. Lembremos a conversa entre Moisés e Deus no Êxodo: Moisés queria saber o que dizer ao povo quando ele lhe perguntasse com quem estivera falando, quem lhe dera a inspiração. Deus respondeu simplesmente: “Eu sou quem sou”. E assim é o divertimento.

Assim como *lila*, ou criatividade divina, a arte é um dom que nasce da alegria, da autodescoberta, do conhecimento interior. A diversão não custa nada; se lhe atribuirmos um preço ela deixa de ser diversão. Em algum momento de sua vida, entretanto, o artista terá de enfrentar a questão do dinheiro. É uma questão difícil de resolver, porque o artista precisa comer, comprar seu equipamento, financiar anos de treinamento profissional. No entanto, o mercado tem a capacidade de roubar de nossa arte, por mínimo que seja, a condição de puro prazer e livre expressão, e em alguns casos pode contaminá-la totalmente. Os atletas profissionais enfrentam o mesmo problema. Não há dúvida que, até certo ponto, eles jogam por amor ao esporte, mas as questões de dinheiro, prestígio e fama lhes roubam muito desse prazer.

Da mesma forma, escrever só é arte quando o escritor adora trabalhar com a linguagem, quando se diverte no jogo da imaginação, e não quando encara o ato de escrever meramente como um meio de transmitir suas idéias. O propósito da literatura não é “defender uma idéia”, mas despertar a imaginação. Naturalmente, essas coisas existem num *continuum*; jornalismo e literatura não são categorias estanques e predeterminadas, nem tampouco a arte comercial e a arte expressiva.

Na lenda do flautista, enquanto ele tocava em busca de aprovação, de prestígio, para satisfazer às expectativas do mestre ou para

evitar a vergonha, sempre faltava alguma coisa. Mas quando já não tinha nada a ganhar ou a perder, então pôde tocar realmente, com total prazer e liberdade.

No reino dos mitos e símbolos, o espírito da diversão é representado por uma grande variedade de arquétipos: o Louco, o Bobo, o Travesso, a Criança. O Louco é uma imagem do tarô que representa a pura potencialidade. Os bobos e os palhaços aparecem nas mitologias e na poesia de civilizações de todo o mundo, nas figuras dos deuses Trickster e Coyote dos índios americanos, do deus grego Pã, dos bobos e bufões do Renascimento na Itália, na Inglaterra e na França. A sabedoria do bobo da corte é um tema que permeia toda a obra de Shakespeare. Loucos, bobos, bufões, e também os xamãs, em certa medida, têm servido como musas, como canais do inconsciente, sem o medo e a vergonha que normalmente inibem os adultos. O bobo é indomável, imprevisível, inocente, às vezes destruidor. Nascido numa era anterior à Criação, ele perambula (*galumph*) pela vida, sem preocupação com passado ou futuro, bem ou mal. Sempre improvisando, sem se preocupar com as conseqüências de seus atos, ele pode ser perigoso; suas aventuras freqüentemente se voltam contra ele ou contra os outros. Mas como sua ação brincalhona é completamente livre e sem freios (“Porque os loucos se aventuram por caminhos que os anjos temem trilhar”),<sup>15</sup> ele é o criador da cultura e, em muitos mitos, o criador dos outros deuses. Ele chama todos os seres e coisas existentes no mundo de irmãozinhos, e fala a linguagem de cada um deles.<sup>16</sup> O louco é um dos nossos espíritos guardiões, é aquele que mantém viva a infância da humanidade.

A musa mais poderosa é a nossa criança interior. O músico, o poeta, o artista vivem toda a vida em contato com essa criança, a parte do ser que sabe brincar. “Aquele que não receber o Reino de Deus como uma criança”, disse Jesus, “não poderá entrar nele.”<sup>17</sup> Sendo uma experiência prazerosa e divertida, a improvisação é a redescoberta do espírito selvagem que existe em cada um de nós, o reencontro com a nossa alma infantil. Os psicanalistas costumam chamar esse reencontro de “regressão a serviço do ego”.<sup>18</sup> Entretanto,

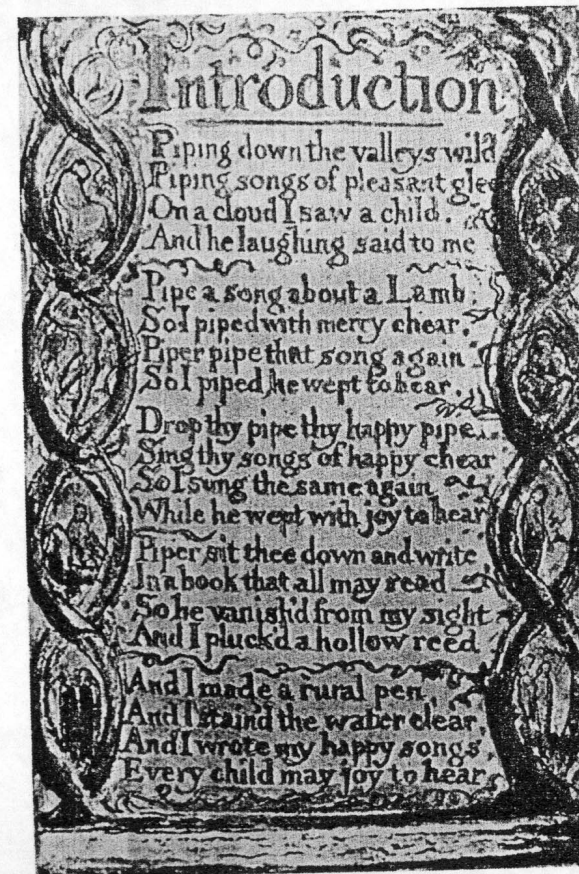




ele não está a serviço do ego, mas do Ser total.

A plena criatividade artística ocorre quando, por meio do talento e da técnica, o adulto é capaz de entrar em contato com a clara e inesgotável fonte de prazer da criança que existe dentro dele. Esse contato traz um sentimento que reconhecemos instintivamente. É como “uma bola deslizando veloz pela correnteza: um fluxo contínuo e ininterrupto”.<sup>19</sup>

Uma menina que aprende a andar de bicicleta descobre que o segredo de pedalar sem esforço é o equilíbrio — a contínua adaptação à contínua mudança. Quando chega ao ponto de gritar: “Olhe, mamãe, sem as mãos”, ela já aprendeu que pode usar cada vez menos meios para controlar um poder cada vez maior. Aprendeu a encontrar e a brincar conscientemente com o ritmo, o peso, o equilíbrio, a geometria e a coordenação motora. E ela faz isso sozinha,



com seu próprio corpo. As emoções que surgem nessa descoberta são o medo, o prazer, o orgulho, a descrença, o júbilo e o desejo de tentar mais uma vez.

É isso que os músicos de formação clássica sentem quando descobrem que são capazes de tocar sem partitura. É como atirar longe as muletas. Talvez seja um tanto cruel chamar as partituras de Beethoven ou de Bach, que sempre estiveram sentados à mão direita de Deus Pai, de muletas. Mas o que aprendemos com a nossa renovada capacidade de improvisação é que depender da criatividade dos outros pode nos enfraquecer. Quando esse poder que não depende de ninguém mais aflora, ocorre uma liberação da energia, da simplicidade, do entusiasmo. A palavra “entusiasmo” provém de uma palavra grega que significa “cheio de *theos*”, ou seja, preenchido por Deus.

Quando o professor de flauta de nossa lenda chegou à cidade,

tocou algo extremamente simples. Ele tinha técnica para queimar, podia tocar qualquer coisa, mas tocou uma melodia simples, mas de um poder incrível. Tocou como um deus. Depois de anos de sofrimento, o aluno finalmente consegue tocar da mesma maneira. O trabalho pode acarretar muita tensão, exigir muita alma, mas é extremamente simples.

Como veremos nos capítulos seguintes, às vezes precisamos enfrentar uma batalha dolorosa para chegar ao ponto de não sentirmos mais medo da criança que vive dentro de nós. Frequentemente sentimos que as pessoas não nos levam a sério, ou não nos julgam suficientemente qualificados. Para sermos aceitos, esquecemos nossa fonte interior e nos protegemos por trás das rígidas máscaras do profissionalismo ou do conformismo que a sociedade continuamente nos impõe. Nossa parte infantil é a parte que, como o Louco, simplesmente faz e diz, sem precisar apresentar suas credenciais.

Assim como outras manifestações da Musa, a criança é a voz de nosso conhecimento interior. E a linguagem primordial desse conhecimento é o prazer. À luz desse conceito, o psiquiatra Donald Winnicott definiu o objetivo da cura psicológica como “trazer o paciente de um estado em que não é capaz de brincar para um estado em que é capaz de brincar. (...) Somente através da diversão, e apenas da diversão, o indivíduo, criança ou adulto, é capaz de ser criativo e de usar toda a sua personalidade, e é apenas sendo criativo que o indivíduo descobre o seu ser mais profundo”.<sup>20</sup>

## Desaparecer

*A inspiração pode ser uma forma de supraconsciência, ou talvez de subconsciência — não interessa. Mas estou certo de que ela é a antítese da consciência.*

AARON COPLAND

Para que a arte apareça, temos que *desaparecer*. Isso pode parecer estranho, mas na verdade é uma experiência comum. Para a maioria das pessoas, ela ocorre quando o olho ou o ouvido é atraído por alguma coisa: uma árvore, uma rocha, uma nuvem, uma pessoa bonita, o balbúcio de um bebê, o reflexo do sol nas folhas cobertas de orvalho, o som de uma guitarra que escapa inesperadamente de uma janela. Mente e sentidos ficam por um momento inteiramente presos na experiência. Nada mais existe. Quando “desaparecemos” dessa maneira, tudo à nossa volta se torna uma surpresa, nova e fresca. O ser e o ambiente se unem. Atenção e intuição se fundem. Vemos as coisas exatamente como elas são, embora continuemos capazes de guiá-las numa direção em que elas se tornem exatamente o que queremos que elas sejam. Esse vivo e vigoroso estado mental é o mais favorável à germinação de um trabalho original. Ele tem suas raízes na brincadeira infantil e floresce numa explosão de plena criatividade.

Todos nós já observamos como a criança se absorve inteiramente na brincadeira, numa tal concentração que tanto a criança como o mundo se esvanecem, e a única coisa que resta é a brincadeira. Quando estão envolvidos num trabalho que amam, os adultos também podem ter essa experiência. Podemos *nos tornar* aquilo que estamos fazendo; esses momentos ocorrem quando, de repente, o indivíduo se anula e tudo o que existe é o trabalho. A intensidade da concentração e do envolvimento se mantém e cresce por si mesma, nossas necessidades físicas diminuem, nossa visão se estreita, e perdemos o sentido de tempo. Nos sentimos despertos, vivos: o esforço se tor-



## Sexo e Violinos

*Estou sempre entre duas correntes de pensamento: primeiro, as dificuldades materiais, que me obrigam a andar de um lado para outro para ganhar a vida; segundo, o estudo da cor. Vivo sempre com a esperança de fazer uma descoberta nesse campo, expressar os sentimentos de dois amantes pelo casamento de duas cores complementares, sua combinação e sua oposição, as misteriosas vibrações de tons análogos. Expressar o pensamento que está por trás de um semblante através da radiância de um tom brilhante contra um fundo sombrio. Expressar a esperança através de uma estrela, o anseio de uma alma através do fulgor de um poente.*

VINCENT VAN GOGH

Quero descrever aqui um pouco do que se sente ao tocar um violino, algumas das sensações físicas e espirituais. Cada arte tem suas próprias sensações e seus campos de ação próprios. Assim como Van Gogh lidava com a cor, o brilho, a vibração, a esperança, a ansiedade e um fundo sombrio no seu trabalho prático diário na pintura, cada um de nós também tem que lidar com o sentimento do meio de expressão que escolheu, seja ele qual for. Na prática, esse sentimento é a integração de todas as nossas fontes: a inspiração, a musa, o divertimento, o veículo, a corrente.

A música sempre tem servido de alívio e remédio para as pressões da vida, mas é também um excelente exercício, tanto para o ouvinte como para o músico. Tocar um instrumento de corda, particularmente, exige um esforço total do corpo e da mente. O impulso enérgico que move o arco do violino brota da terra, percorre os pés, as pernas, os quadris, o ombro e daí desce para os músculos e nervos do braço direito. Esse impulso, que vem carregado de informações do passado, do presente e do futuro, atravessa o corpo, o cérebro e a personalidade, para descer novamente para os músculos e nervos dos braços e das mãos, e daí diretamente para o instrumento.

Eis a oração que William Blake dedicou à Musa que lhe deu o dom da poesia e da pintura:

*Vem à minha mão  
Por intermédio de teu suave poder; descendo pelos Nervos de  
meu braço direito  
Atravessando os Portais de meu Cérebro, onde por teu serviço  
A Eterna Grande Humanidade Divina plantou seu Paraíso.<sup>22</sup>*

Ao mover o arco, o braço direito do violinista cria tempo: quantidades de tempo existentes no ritmo com que o arco toca as cordas, assim como quantidades de tempo existentes na diferença de toque, de equilíbrio e de força dada às diferentes partes de uma única melodia, tocando com energia ou suavidade, *staccato* ou *legato*. O arco pode correr, resvalar, deslizar sobre as cordas; pode golpear, arranhar, acariciar, sussurrar. Cada polegada do arco tem um caráter próprio, um peso, uma tensão e uma dinâmica diferente que ele transmite ao som.

Enquanto isso, a mão esquerda está criando espaço. Para o arco macho, o violino é a fêmea, que gera e controla o tamanho e a forma sempre mutáveis do espaço vibrátil. O polegar apóia o violino e o mantém num equilíbrio dinâmico, enquanto os dedos pressionam as cordas para mudar a duração da vibração. Uma corda longa ou grossa produz um som grave e profundo; uma corda curta ou fina produz um som agudo e penetrante. Assim como o arco, a pressão dos dedos sobre as cordas determina não apenas o tamanho do espaço vibrátil (o tom), mas também sua forma e sua cor. Os dedos passeiam pela corda em golpes enérgicos ou num suave deslizar, num vibrato leve ou frenético, criando todo um universo de emoções numa única nota.

Na verdade, na música não existe o que se chama de “nota”. A nota é um símbolo abstrato que representa um tom, que na verdade é um som. Podemos tocar milhares de dós ou rés e eles serão todos diferentes. Nada pode ser padronizado. Cada evento vibratório é único.

Quatro níveis de vibração coexistem na música. Os níveis médios, explicitamente descritos na notação, são tonalidade e ritmo. As vibrações entre vinte e vários milhares de ciclos por segundo são sentidas como sons de tonalidades discerníveis. À medida que a frequência cai abaixo de vinte (podemos verificar isso ouvindo os sons mais graves de um piano ou uma tuba, ou diminuindo gradualmente a acelera-

ção de um motor), as ondas sonoras parecem se fragmentar em pedacinhos o ritmo. Na música comum, ouvimos vários níveis de rápidas ondas tonais, às quais se sobrepõem ondas rítmicas mais lentas. No nível micro abai-xo dessas camadas de ondas, existem ondas de sutíl vibração, que modificam e variam a tonalidade e o ritmo — são os vibratos, os *rubatos*, as hesitações e ondulações que constituem a expressão pessoal do músico. No nível macro, que inclui todos os outros, situam-se as grandes e lentas ondas de mudança que constituem a forma e a estrutura geral da peça musical, o fluxo dinâmico de padrões que acompanha do começo ao fim.

O violino é um sismógrafo fiel e sem compaixão. Quatro cordas esticadas sobre um braço colocam 64 libras de pressão na caixa de madeira: essa energia armazenada amplifica cada nuance de peso, de fricção e de energia muscular à medida que o músico movimenta o arco sobre a corda. Cada movimento, reflete cada mínimo impulso inconsciente do músico. Com o violino, nada se pode esconder — é como a matemática; fingir é impossível. O som que brota do violino é um sensível detector de verdades.

Tocar um instrumento é um ato inteiramente empírico, uma forma de testar o próprio temperamento no tempo real. Não é uma questão de teoria ou de aprender a maneira correta de tocar, mas de tentar inúmeras vezes e aprender com a experiência.

Como qualquer pessoa que tenha tentado tocar um violino sabe, o maior problema é a afinação. Não existem trastes ou quaisquer outros balizamentos que indiquem onde se deve pôr os dedos. (Às vezes vemos violinos de crianças cheios de pedacinhos de fita adesiva bobagem só disposta pregados ao braço como sinalizadores, mas essa é a bobagem só de qualquer outro aspecto da técnica do violino, não há nenhuma segurança. Especialmente nos grandes saltos da mão entre as posições mais altas e mais baixas, parece ser uma questão de visar e atirar num alvo incerto. Muito arriscado. E nos registros mais altos, se o dedo resvala um milímetro que seja, o som pode ser terrível. Quando eu era criança — e estava muito longe de ser um menino prodígio —, achava que tocar com perfeita afinação era como acertar um tiro no escuro, e tocar acima da nota sol um desafio de vida ou morte, como saltar do trapézio sem rede.

Mais tarde descobri que o violinista nunca dá esses saltos de uma só vez, mas vai ajustando continuamente o ouvido às tonalidades do som. O dedo não desce até o fim do braço do violino e pára; ele desliza para cima e para baixo em intervalos mínimos, microtonais, até

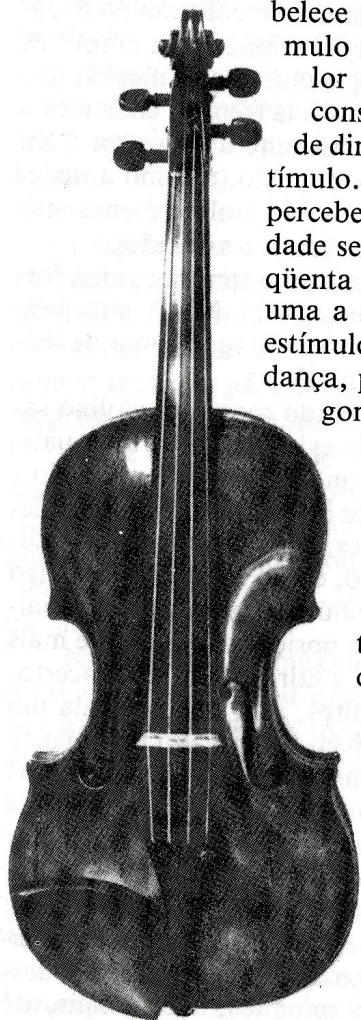
encontrar o som que o ouvido quer ouvir. Quando somos suficientemente flexíveis e sensíveis, estamos sempre deslizando em busca de um contínuo *feedback*, assim como um atleta se movimenta continuamente de modo que possa alcançar a bola no tempo preciso e no lugar exato.

Nossos músculos não conseguem fazer isso se os dedos não estiverem leves e relaxados. Se aplicamos à corda a pressão exata, é fácil mover suavemente o dedo para cima e para baixo em décimos de segundo. Mas se a pressão for demasiada (e a mão humana tem muita força), o dedo fica algum tempo preso ao lugar onde pousou e logo se pode ouvir o erro.

Uma lei da psicofísica, a lei Weber-Fechner, estabelece a relação entre o valor objetivo do estímulo (uma luz, um som, um toque) e seu valor subjetivo (a sensação que sentimos). A consequência disso é que nossa sensibilidade diminui na razão direta da quantidade de estímulo. Se existem duas velas acesas numa sala, percebemos facilmente a diferença de luminosidade se uma terceira vela for acesa. Mas se cinquenta velas estiverem acesas, provavelmente uma a mais não será notada. Quanto menor o estímulo, mais perceptível se torna qualquer mudança, por menor que seja, ou, como disse Gregory Bateson, trata-se de uma diferença que faz diferença. Num ambiente calmo e tranquilo, sons e movimentos sutis podem ter um efeito dramático.

É por isso que a melhor maneira de limpar o ouvido é passar um mês no campo, longe do barulho das máquinas, do tráfego e das multidões. À medida que o ouvido vai recuperando gradualmente sua força primeva, passamos a ouvir mais e melhor. O mesmo se aplica à sensação cinestésica. Quanto maior a pressão colocada numa corda de violino, menos conseguimos senti-la.

Quanto mais alto tocamos, menos ouvimos. Quanto mais relaxados estiverem os músculos, maior a variedade de movimentos que poderemos executar. Precisamos soltar as

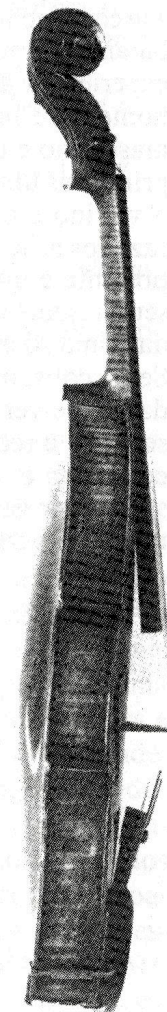


mãos, os braços, os ombros, todas as partes do corpo, tornando-as fortes, leves e flexíveis, de modo que a inspiração possa fluir livre pelos canais da mente, dos nervos e dos músculos. Livre do quê? Das contrações involuntárias dos músculos voluntários, dos espasmos da vontade. Nossos medos, nossas dúvidas, nossa rigidez se manifestam psicologicamente na forma de uma excessiva tensão muscular, que William Reich chamou de “couraça corporal”. Se tento exasperadamente tocar, eu fracasso; se forço o toque, eu o esmago; se corro demais, eu tropeço. Sempre que me tensiono e me defendo contra algum erro ou problema, a própria postura de defesa propicia a ocorrência do problema. O único meio de chegar à força é a vulnerabilidade.

Um ano, decidi reaprender a tocar violino partindo do zero, desaprendendo tudo o que aprendera antes. Mas nessa época eu partilhava uma casa com amigos, e praticar um instrumento pode causar grandes distúrbios. Eu tinha que aprender a tocar tão suavemente que a música não pudesse ser ouvida a alguns metros de distância, mas ao mesmo tempo num volume suficiente para me animar a continuar tocando. Aprendi a tocar as cordas com tal suavidade que elas apenas sussurravam, embora de uma maneira clara e audível.

Tive também a sorte (embora não achasse isso na época) de estar sofrendo de uma dolorosa distensão no pescoço, que levei meses para curar. Apoiar o instrumento no pescoço estava fora de questão. Eu tinha que manter o violino suspenso no ar, usando para isso a mínima contração muscular possível, apenas um leve impulso dinâmico que percorresse os nervos de meu braço esquerdo sem qualquer apoio. Essa experiência me ensinou a tocar com leveza e naturalidade.

As circunstâncias me obrigaram a prestar a máxima atenção ao que acontecia com os músculos quando eu tocava: como eles se desenvolviam, como se fortaleciam, como era boa a sensação de cansaço. Descobri que, quanto mais eu variava a maneira de tocar, mais eu relaxava e fortalecia o corpo todo. Tocar um instrumento significa encontrar a forma mais graciosa e equilibrada de cada ação, de modo que o peso seja distribuído e os músculos não precisem suportar uma excessiva tensão.



cada ação, de modo que o peso seja distribuído e os músculos não precisem suportar uma excessiva tensão.

Como os músculos de um pianista interagem? E de um oleiro? E de um fotógrafo? E de um jogador de basquete?

Descobri que, concentrando a atenção no corpo, na lei da gravidade, no equilíbrio, na técnica, eu abria espaço para que a inspiração fluísse livremente. Foi desse espaço vazio que nasceram todas as minhas subseqüentes aventuras no campo da improvisação.

As cento e cinquenta crinas, sempre em movimento, são uma extensão do braço direito do violinista, uma extensão do seu cérebro, da sua corrente sanguínea. A mão direita e a mão esquerda formam um par simétrico e complementar. Direito e esquerdo, violino e arco, macho e fêmea, música e silêncio; os casais dançam, se combinam, lutam, se misturam, se separam. Essa polaridade sexual é uma experiência autêntica que independe do sexo do violinista, seja ele homem ou mulher. Tanto o homem quanto a mulher tem um lado masculino e um lado feminino: o *animus* e a *anima*. Geralmente reprimimos um ou outro lado. Mas, para promover a livre união entre o violino e o arco, o violinista precisa desenvolver os dois lados e fazê-los atuar aberta e naturalmente. O violino tem um passado, um presente e um futuro próprios, e o arco também tem seu passado, seu presente e seu futuro. Só na comunhão dos dois a música é gerada. Uma só mão não produz música. A música precisa de duas mãos. Se há colisão ou desentendimento, se a mão direita ignora a esquerda e vice-versa, a melhor maneira de fazer com que elas voltem a se amar é recuperar essa sutil consciência que se consegue tocando com toda a suavidade, e ouvindo.

É por isso que é tão maravilhoso tocar um violino às três da manhã sem perturbar os vizinhos.

## Prática

*O ato de pôr meu trabalho no papel, de pôr a mão na massa, como se diz, é para mim inseparável do prazer da criação. No que me diz respeito, não consigo separar o esforço espiritual do esforço físico e psicológico; para mim eles estão no mesmo nível e não obedecem a nenhuma hierarquia.*

IGOR STRAVINSKY

*A menos que esteja completamente encharcado de suor, você não pode pretender ver um palácio de pérolas numa folha de grama.*

THE BLUE CLIFF RECORD

Qualquer pessoa que pratique um esporte, um instrumento ou qualquer forma de arte tem que se exercitar, experimentar, treinar. Só se aprende fazendo. Existe uma enorme diferença entre os projetos que imaginamos e os que realmente colocamos em prática. É como a diferença entre um romance de ficção e um encontro real de dois seres humanos, com todas as suas complexidades. Todos sabemos disso, embora inevitavelmente nos deixemos abater diante do esforço e da paciência necessários à realização de um projeto. Uma pessoa pode ter fortes tendências criativas, gloriosas inspirações e elevados sentimentos, mas sem criações concretas não há criatividade.

Nos conservatórios e escolas de música existem longos corredores onde se enfileiram pequenas salas de exercício, cada uma contendo um piano e uma estante, separadas por paredes mais ou menos à prova de som. Uma vez, percorrendo um desses corredores, deparei com uma sala que recentemente havia sido transformada em escritório. Um cartaz preso à porta avisava: **ESTA NÃO É MAIS UMA SALA DE EXERCÍCIO.** Algum malandro que viera depois havia acrescentado abaixo: **AGORA ESTÁ PERFEITO!**

A fórmula estereotipada que diz que “a prática leva à perfeição” traz consigo alguns sérios e sutis problemas. Imaginamos que a prática seja uma atividade executada em preparação para uma performance “de verdade”. Mas se separamos a prática da coisa “de verdade”, nem uma nem outra serão realmente “de verdade”. Devido a essa divisão, muitas crianças aprenderam a odiar o piano, o violino e a própria música graças a exercícios extremamente chatos. Muitas outras aprenderam a odiar a literatura, a matemática ou a simples idéia de qualquer trabalho produtivo.

O aspecto mais frustrante e aflitivo do trabalho criativo, um aspecto que enfrentamos na prática diária, é a descoberta de um abismo entre o que sentimos e o que somos capazes de expressar. “Falta alguma coisa”, dizia o mestre flautista. Muitas vezes nos observamos e sentimos que está faltando *tudo!* É nesse abismo, nesse território desconhecido, que experimentamos os sentimentos mais profundos — e nos sentimos mais incapazes de expressá-los.

A técnica pode transpor esse abismo. Mas também pode alargá-lo. Se encaramos a técnica como “algo” a ser atingido, caímos novamente na dicotomia entre “prática” e “perfeição”, o que pode nos levar a um círculo vicioso. Se improvisamos com um instrumento, uma ferramenta ou uma idéia que conhecemos bem, possuímos uma sólida técnica para nos expressarmos. Mas a técnica pode se tornar sólida demais — sabemos tão bem o que deve ser feito que nos distanciamos do frescor da situação presente. Esse é o perigo inerente à competência que se adquire pela prática. A competência que perde suas raízes de diversão se transforma em rígido profissionalismo.

No mundo ocidental, praticar significa adquirir técnica. Essa noção está relacionada com a ética do trabalho, que nos ensina a suportar a luta ou o aborrecimento hoje em troca de recompensas futuras. No mundo oriental, ao contrário, praticar é criar a pessoa, ou melhor, revelar ou tornar real a pessoa que já existe. Não se trata da prática *para* algum fim, mas da prática que é um fim em si mesma.

Para a filosofia zen, praticar é varrer o chão, comer, ou andar.

Quando eliminamos os limites artificiais que separam o *exercício* da *verdadeira música*, cada som que emitimos é ao mesmo tempo uma exploração da técnica e uma total expressão do espírito. Por maior que seja a técnica adquirida, precisamos reaprender continuamente a tocar como um principiante, com o toque de um principiante, com o sopro de um principiante, com o corpo de um principiante. Só assim poderemos recuperar a inocência, a curiosidade, o desejo que nos impeliu a tocar. Só assim poderemos encontrar a necessária unidade entre prática e performance. Foi esse gozo do processo que

me despertou para a importância prática da filosofia zen para a música.

A prática não é só necessária à arte, ela é arte.

Não precisamos praticar exercícios maçantes, mas temos que fazer algum exercício. Se achar um exercício chato, não fuja dele, mas também não precisa suportá-lo. Transforme-o em algo que lhe agrade. Se você se chateia de repetir uma escala, toque as mesmas oito notas em outra ordem. Então mude o ritmo. Depois, mude a tonalidade. Você estará improvisando. Se não gostar do resultado, pode mudá-lo agora que tem um bom suprimento de matéria-prima e alguma capacidade de julgamento para analisar o processo. Isso é especialmente útil para os músicos de formação clássica que se julgam incapazes de tocar sem uma partitura ou de adquirir técnica sem a repetição exata de algum exercício transcrito num livro. Mas também se aplica à dança, ao desenho, ao teatro. Em qualquer arte é possível tomar a técnica mais básica e simples, modificá-la e personalizá-la até transformá-la em algo que nos motive.

O exercício não é chato ou interessante em si mesmo; somos nós que o tornamos chato ou interessante. Aborrecimento, fascinação, divertimento, sacrifício, drama, sedução — são todos nomes que damos ao que fazemos e à maneira como percebemos o que fazemos.

Improvisar não é fazer “qualquer coisa”; a improvisação pode ter o mesmo sentido de estrutura e totalidade de uma composição planejada. Mas existe uma fase em que se pode fazer qualquer coisa, experimentar sem medo das conseqüências, ter espaço para criar sem medo de críticas, para poder trazer o material do inconsciente sem censurá-lo de antemão. Uma esfera desse processo é a terapia, na qual desfrutamos de uma total confiança que nos permite explorar as questões mais profundas e mais problemáticas de nossa vida. Outra esfera é a arte de estúdio, na qual podemos tentar coisas e jogá-las fora quantas vezes forem necessárias. Brahms disse certa vez que o valor de um artista é medido pelo número de vezes que ele joga coisas fora. A natureza, a grande criadora, está sempre jogando coisas fora. A rã põe vários milhões de ovos de uma vez. Apenas algumas dúzias se tornarão girinos, e apenas uns poucos se tornarão rãs. Podemos permitir que nossa imaginação e nossa prática sejam tão pródigas quanto a natureza.

É sabido que se pode desencadear o processo criativo por meio da escrita automática, apenas deixando que as palavras fluam sem julgamento ou censura. Sempre é possível jogá-las no lixo mais tarde. Ninguém precisa saber.

A forma coletiva de escrita automática é o *brainstorming*, em que um grupo de pessoas se reúnem e lançam idéias sem vergonha

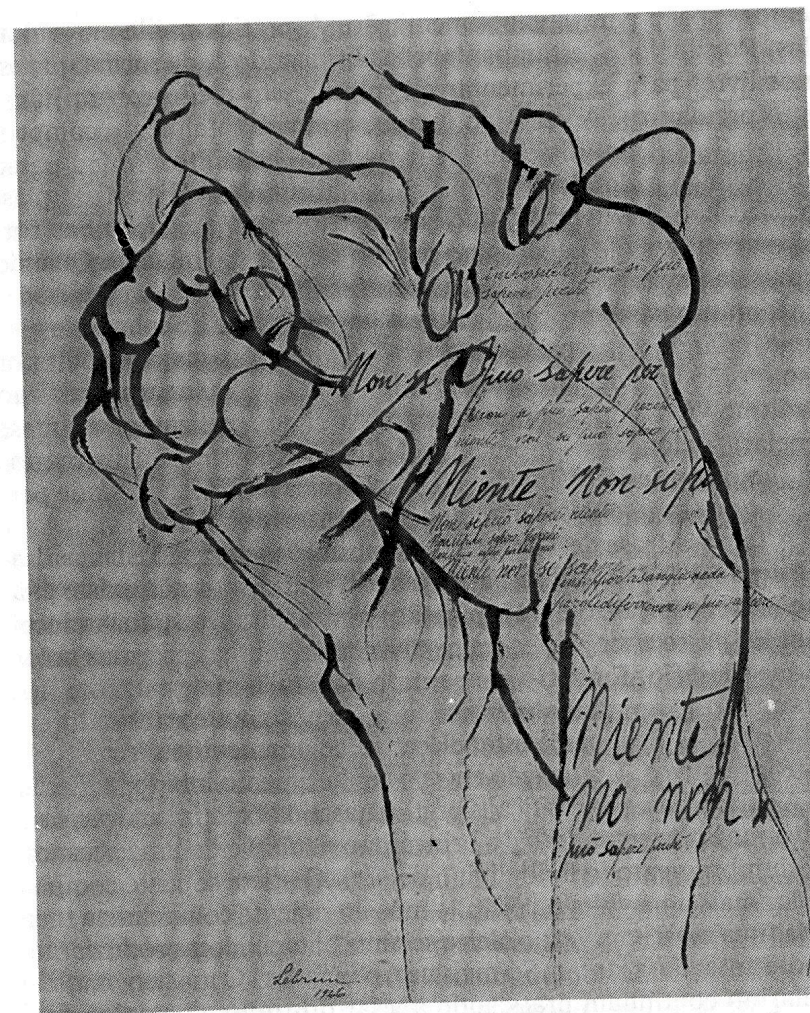
ou medo de parecerem tolas. A forma terapêutica é a livre associação, uma sondagem no material pré-consciente e inconsciente, deixando-o emergir livremente. Nas artes visuais, existe o desenho automático, que podemos chamar de *handstorming*.

Se você sabe datilografar e tem um computador, feche os olhos e digite. Deixe que as palavras fluam do coração para os dedos. Não permita que os olhos ou o cérebro interfiram. Mais tarde você poderá fazer com que o computador cheque o texto. Se você não sabe datilografar ou não tem um computador mas pinta, esculpe em madeira, ou pratica navegação a vela, invente uma maneira de fazer isso. Invente um canal por onde a criatividade possa fluir do coração para a realidade, e uma maneira de registrar o trabalho para que mais tarde, num outro estado de espírito, você possa avaliá-lo e corrigi-lo. O exercício, a experimentação, deve estar totalmente livre de julgamento, brotar diretamente do coração. Então, meses ou talvez minutos mais tarde — e é aí que sua arte começa a se parecer com a improvisação musical —, comece a mesclar a livre expressão com o julgamento, permitindo que eles se manifestem ao mesmo tempo. Abra lentamente os olhos enquanto escreve, deixe que o conhecimento da língua e da literatura, a cultura e a técnica filtrem a corrente que brota do coração para o papel, do coração para a tela do computador, do coração para a madeira.

Gosto de sentir meus dedos deslizando pelas teclas em que escrevo este livro, da pura sensação cinestésica de mover as mãos, tocar, pressionar, soltar o ritmo, da crescente facilidade com que movo as mãos sobre as teclas. Sou capaz de cultivar esse sentimento independentemente do veículo que esteja usando — o teclado de um computador ou um guardanapo de papel que rabisco num restaurante.

Na escrita automática e em outras formas de livre experimentação, nos permitimos dizer qualquer coisa, por mais chocante ou idiota que seja, porque a reiteração pueril, repetitiva, monótona de uma aparente bobagem (como em *Finnegans Wake*) é a mina de onde se extrai e se refina o trabalho criativo. Quando nos exercitamos, trabalhamos num contexto seguro em que podemos experimentar não apenas o que sabemos fazer, mas também o que ainda não podemos fazer. Antes de improvisar num instrumento musical, podemos improvisar com a voz, com o corpo, com os objetos domésticos, com instrumentos simples de percussão, e explorar a essência do som.

Concentre a atenção nos pequenos atos. Na escrita automática, por mais absurdas que sejam as palavras, posso me concentrar na clareza da letra se escrevo numa folha de papel, ou na precisão dos toques se escrevo num teclado. No violino, qualquer que seja o con-



teúdo do que estou tocando, posso me concentrar nas várias maneiras de pressionar o dedo sobre a corda. Curiosamente, a bobagem freqüentemente se transforma em algo de grande beleza, precisamente porque minha atenção está em outro lugar, concentrada em tornar um mínimo aspecto da técnica interessante e impecável. Tornar os pequenos atos impecáveis permite reunir corpo e mente numa mesma corrente de atividade. É esse exercício físico que liga a inspiração ao produto acabado.

Para o artista, este é um ato que exige um preciso equilíbrio — por um lado, é muito perigoso separar a prática da coisa “de verdade”; por outro lado, se começamos a julgar tudo o que fazemos, não

teremos espaço para a experimentação. A prática oscila entre dois pólos. Por um lado, estamos “apenas brincando”, de forma que estamos livres para experimentar e explorar sem medo de um julgamento prematuro. Ao mesmo tempo, estamos totalmente comprometidos. T. S. Eliot disse que cada palavra, cada ato, “é um passo em direção ao cadafalso, à fogueira, ao abismo”.<sup>23</sup> E o artista plástico Rico Lebrun disse: “Nunca me perturbo na execução das formas, mas atravesso o papel como se fosse um terreno minado. Quando a travessia chega ao fim, nasce um desenho”.<sup>24</sup>

A prática dá ao processo criativo um momento de calma, de modo que, quando as surpresas ocorrem (quando elas chegam a nós por acaso ou são trazidas do inconsciente), possam ser incorporadas ao organismo vivo da nossa imaginação. Aqui nós realizamos a síntese essencial — alongar os momentos de inspiração até transformá-los num fluxo contínuo. A inspiração não é mais um mero *flash* de percepção que surge e desaparece ao bel-prazer dos deuses.

A famosa frase de Thomas Edison sobre inspiração e transpiração é uma verdade absoluta, mas quando praticamos não existe dualismo entre inspiração e transpiração; a transpiração se torna inspiração. Eu passo a ter prazer em resolver, com minhas próprias mãos, qualquer desafio. Eu entro em contato com meu material, com meu instrumento, com minha mente e meu corpo, com colaboradores e com a platéia. Praticar é estabelecer relacionamentos diretos, pessoais e interativos. É a ligação entre o conhecimento interior e a ação.

A perícia nasce da prática; a prática nasce da experimentação compulsiva mas prazerosa (o lado brincalhão de *lila*) e de uma sensação de deslumbramento (o lado divino de *lila*). O atleta se sente compelido a dar mais uma volta na pista; o músico se sente compelido a tocar aquela fuga mais uma vez; o oleiro se sente compelido a produzir mais um pote antes de ir jantar. Só mais um, por favor! O músico, o atleta, o bailarino continuam praticando apesar dos músculos doloridos e da falta de fôlego. Um tal nível de desempenho não pode ser obtido mediante as exigências calvinistas do superego, de sentimentos de culpa ou obrigação. Quando praticamos dessa forma, trabalho é diversão, o trabalho é intrinsecamente recompensador. É a nossa criança interior querendo brincar só mais cinco minutinhos.

É especialmente fácil sentir esse lado compulsivo da prática na nova arte de programação de computadores. O programa tem a capacidade de responder às nossas perguntas. Entabulamos uma conversa com o programa, em que o escrevemos e reescrevemos, o testamos, o ajustamos inúmeras vezes até acertá-lo, e ainda encontramos mais alguma coisa a ajustar. O mesmo se aplica à prática da música, da pintura, da literatura. Quando estamos trabalhando realmente bem

e com o máximo de nossa energia, apresentamos os sintomas de uma pessoa viciada, só que é um vício que nos revigora, e não um vício que nos destrói.

Para criar, é preciso ter técnica e libertar-se da técnica. Para isso, precisamos praticar até que a técnica se torne inconsciente. Se tivéssemos que pensar nos passos necessários para andar de bicicleta, levaríamos um tombo. Parte da alquimia gerada pela prática é uma espécie de livre trânsito entre consciente e inconsciente. Um conhecimento técnico deliberado e racional surge da longa repetição, a ponto de podermos executar nosso trabalho até dormindo. Alguns pianistas são capazes de tocar Beethoven lindamente enquanto conversam sobre o preço do peixe. Somos capazes de escrever em nossa língua sem pensar em todo o esforço que quando crianças fazíamos para aprender a traçar cada letra.

Quando a técnica atinge um certo nível, não se consegue percebê-la. Muitas obras de arte que parecem extremamente simples na verdade podem ter representado uma batalha de vida e morte para o artista durante o processo de criação. Quando a técnica se oculta no inconsciente, revela esse mesmo inconsciente contido no mundo onírico e mítico para que ele possa ser visto, falado ou cantado.

A prática, especialmente aquela que envolve estados de *samadhí*, geralmente se caracteriza pelo ritual. O ritual é uma forma de *galumphing*, em que uma ornamentação ou elaboração especial marca uma atividade que de outra forma seria comum, individualizando-a, intensificando-a e sacralizando-a. Comecei a perceber isso no dia em que, pela primeira vez, tive oportunidade de tocar num Stradivarius. Senti vontade de lavar as mãos antes de tocar, embora elas estivessem limpas. A lavagem das mãos foi uma maneira de marcar a mudança de contexto — eu estava saindo do mundo normal e entrando num espaço sagrado definido por um instrumento belo e sagrado.

Com essas experiências, e com os problemas que criei para mim mesmo por ignorá-las, aprendi que grande parte da eficácia da prática reside na preparação. Uma vez que a prática é um repertório de procedimentos que criamos, cada pessoa tem uma prática diferente. Eis alguns dos procedimentos preparatórios que aprendi com a experiência. Embora possa parecer um paradoxo, descobri que ao me preparar para criar já estou criando; a *prática* e a *perfeição* se fundem numa coisa só.

Faz parte da minha preparação geral estar todos os dias saudável e aberto às surpresas, com toda uma gama de recursos disponíveis. Preciso de energia para adquirir técnica, energia para praticar, energia para vencer os inevitáveis obstáculos, energia para seguir em

frente quando as coisas vão bem e me sinto tentado a parar e relaxar. Preciso de energia física, intelectual, sexual, espiritual. Os meios para obter toda essa energia são conhecidos: exercitar o corpo, comer bem, dormir bem, anotar os sonhos, meditar, desfrutar os prazeres da vida, ler e vivenciar amplamente todas as coisas. Quando me sinto bloqueado, vou buscar a energia em três grandes fontes: o humor, os amigos e a natureza.

Minha preparação específica começa quando entro no *temenos*. Na Grécia antiga, o *temenos* era um círculo mágico, um espaço sagrado dentro do qual a atividade estava sujeita a regras especiais e acontecimentos extraordinários podiam ocorrer livremente. Meu estúdio, ou seja qual for o lugar onde eu trabalhe, é um laboratório onde realizo experimentos com minha própria consciência. Preparar o *temenos* — torná-lo claro, arrumado, livrá-lo de objetos estranhos — é limpar e clarear a mente e o corpo.

Até mesmo os bloqueios de criatividade e sua solução podem ser vistos como uma preparação. Teremos muito o que dizer sobre bloqueios mais adiante, mas por enquanto é importante vê-los não como uma doença ou anomalia, mas como parte inicial do processo, ou seja, a afinação. No início do processo, sou um objeto em repouso; preciso vencer algumas grandes leis para sair da imobilidade. Tentativas para vencer a inércia são, por definição, inúteis. Em vez disso, parta da inércia como um ponto focal, transforme-a numa meditação, numa exagerada tranqüilidade. Deixe que o calor e o *momentum* brotem da tranqüilidade como uma reverberação natural.

Quando os demônios da confusão e do abatimento surgem, muitas vezes conseguimos afastá-los limpando o espaço. Quando se sentir realmente perturbado, tente o seguinte: limpe completamente a mesa de trabalho. Dê polimento à superfície. Pegue um copo cheio de água limpa e coloque-o sobre a mesa. Sente-se à mesa e fique apenas olhando para a água. Permita que a água seja um exemplo de tranqüilidade e clareza para a mente. Com a mente clara, as mãos e o corpo começarão a se mover com simplicidade e força.

Prepare suas ferramentas de trabalho. Crie e desenvolva um relacionamento íntimo, vivo e duradouro com suas ferramentas: desde sua escolha até a limpeza, a manutenção e o reparo. As ferramentas trabalham individualmente e em conjunto. À medida que limpo a sala e os instrumentos, que os arrumo, que observo as diferentes maneiras como eles se relacionam, estou lidando com elementos de minha vida e de minha arte, mudando-os de lugar e de contexto. Assim, coloco-me em condições de rever os implementos de minha prática de maneiras novas, capazes de me libertar de idéias antiquadas e desgastadas.

Diga adeus à distração. Deixe que a sessão siga suas três fases naturais: invocação... trabalho... agradecimento.

O ritual de abertura — tirar o violino da caixa, ligar o computador, vestir as roupas de dança, misturar as tintas, abrir os livros — é prazeroso em e por si mesmo. Depois de tirar o instrumento da caixa, explore-o, sintá-o: De que maneira o estou segurando? Enquanto afinar o instrumento, afinar o corpo e a atenção, exploro e ajusto sutilmente os ossos, os músculos, o sangue.

Quando faço uma apresentação ao vivo, o palco e todo o teatro se tornam o *temenos*. O palco tem que estar limpo, a fiação elétrica escondida, os instrumentos preparados para o uso, a iluminação ajustada, a ventilação regulada num nível confortável. Em seguida me recolho e pratico um pouco de meditação, um pouco de invocação. Então vou para o palco e começo. Se a essa altura faltar alguma coisa, me apresento sem ela.

Com o tempo aprendi a tratar cada sessão solitária em casa da mesma maneira como trato uma apresentação pública. Em outras palavras, aprendi a dedicar a mim o mesmo cuidado e respeito que dedico ao público. E não foi uma lição sem importância.

Esses rituais de preparação servem para eliminar dúvidas, pontos obscuros e nervosismo, para invocar nossas musas, para abrir nossa capacidade de mediunidade e concentração, para preparar nosso ser para os desafios que virão. Nesse estado de intensa sintonia e afinação, tudo o que fazemos e percebemos se torna criatividade.



inúteis” se revelam fundamentais. Várias tradições espirituais nos mostram a vitalidade que podemos ganhar ao reexaminarmos o valor de coisas que talvez tenhamos rejeitado como insignificantes: “A pedra que os construtores rejeitaram”, diz um salmo de Davi, “acabou se tornando a pedra fundamental”.<sup>29</sup>

O poder dos erros nos permite reestruturar os bloqueios criativos e virá-los do avesso. Às vezes, o pecado da ação ou omissão pelo qual vivemos nos culpando pode ser a semente de nossa melhor obra. (O cristianismo fala da *felix culpa*, ou seja, o pecado afortunado.) As partes mais problemáticas do nosso trabalho, as mais desconcertantes ou frustrantes, são na verdade uma ampliação de nossos limites. Só poderemos perceber essas oportunidades se abandonarmos nossos preconceitos e nossa presunção.

A vida nos coloca diante de inúmeras irritações que podem ser mobilizadas para a produção de pérolas — inclusive todas as pessoas irritantes que cruzam nosso caminho. Volta e meia nos vemos sufocados por algum tirano mesquinho que faz de nossa vida um inferno. Muitas vezes, essas situações, por mais infelizes que sejam, nos levam a estruturar, focalizar e mobilizar nossos recursos interiores de uma maneira surpreendente. Então, não seremos mais vítimas das circunstâncias, mas capazes de usar essas circunstâncias como veículos da criatividade. É o conhecido princípio do jiu-jítsu: usar os golpes do adversário e a energia que vem deles para desviá-los em nosso proveito. Quando caímos, nos levantamos nos apoiando naquilo que nos fez cair.

O poeta-sacerdote budista Thich Nhat Hanh criou uma interessante técnica de meditação a partir do toque do telefone. O som de um telefone tocando e nossa reação automática de correr para atendê-lo parecem o extremo oposto da meditação. O toque e a reação revelam a essência da agitação e da instabilidade com que vivemos o tempo em nosso mundo. Hanh diz: não importa o que esteja fazendo, use o primeiro toque como um sinal para entrar em contato com a consciência plena, com o ritmo da respiração e com o seu verdadeiro centro. Use o segundo e o terceiro toque para respirar e sorrir. Se a pessoa que chama quiser falar, vai esperar pelo quarto toque, e então você estará pronto. O que Thich Nhat Hanh quer dizer é que, na vida, a consciência, a prática e a poesia não estão restritas a um tempo e a um lugar em que tudo é perfeito; podemos usar os elementos de pressão social para aliviar a pressão. Mesmo sob o som de helicópteros — e quem está falando é um homem que enterrou muitas crianças no Vietnã sob o ronco dos helicópteros e o estrondo das bombas —, é possível dizer: “Ouça, ouça; este som me leva de volta ao meu verdadeiro ser”.

## A Criação Compartilhada

*São necessários dois para se conhecer a unidade.*  
GREGORY BATESON

A beleza de tocar junto com alguém é a possibilidade de encontrar a unidade. É surpreendente a frequência com que dois músicos de formação e escolas diferentes se encontram e, antes de trocar duas palavras, começam a improvisar, revelando uma totalidade, uma estrutura e uma perfeita comunicação.

Toco com um parceiro; ouvimos um ao outro, espelhamos um ao outro, estamos conectados com aquilo que ouvimos. Ele não sabe para onde estou indo, eu não sei para onde ele está indo, e no entanto prevemos o que o outro vai fazer, sentimos, conduzimos e seguimos um ao outro. Não há uma estrutura preestabelecida, mas, depois de cinco segundos tocando juntos, passa a existir uma estrutura, porque demos início a alguma coisa. Um abre a mente do outro como uma série infinita de caixas chinesas. Uma misteriosa comunicação flui de um para o outro com maior rapidez do que qualquer sinal que pudéssemos passar através do olhar ou do som. A música não nasce de um ou de outro, embora nossas idiosincrasias e nossos estilos, os sintomas de nossa natureza original, continuem exercendo a sua influência. A música também não nasce de um compromisso entre nós ou de um meio-termo (a média é sempre uma coisa tediosa!), mas de um terceiro elemento, que não é necessariamente igual ao que um ou outro de nós faria individualmente. O que brota é uma revelação para nós dois. Um terceiro estilo, totalmente novo, nos supera. É como se tivéssemos nos tornado um organismo grupal que tem uma natureza própria e um peculiar modo de ser, um elemento único e imprevisível, que é a personalidade ou o cérebro grupal.

Afirmamos anteriormente que a fala cotidiana é um exemplo de improvisação. Mais do que isso, é uma improvisação compartilhada. Conhecemos alguém e juntos criamos uma linguagem. Há uma

troca de sentimentos e de informações entre nós, um intercâmbio requintadamente coordenado. Quando a conversa flui, mais uma vez não é uma questão de meio-termo, mas de desenvolver algo novo para ambos os interlocutores.

Alguns trabalhos são grandes demais para que possamos dar conta deles sozinhos, ou simplesmente é mais divertido realizá-los com amigos. Qualquer que seja o caso, isso nos leva ao fértil e desafiador campo da colaboração. Quando trabalham juntos, os artistas exploram um outro aspecto do poder dos limites. Existe uma outra personalidade e um outro estilo que precisam ser absorvidos e contidos. Cada colaborador traz para o trabalho um conjunto diferente de forças e resistências. Cada um proporciona ao outro irritação e inspiração — o grão de areia com que ambos produzirão uma pérola.

Precisamos lembrar uma coisa óbvia, que no entanto nunca é demais reafirmar: personalidades diferentes têm estilos criativos diferentes. Não existe uma única idéia de criatividade capaz de descrevê-la na sua totalidade. Portanto, como em qualquer relacionamento, quando colaboramos com outros construímos um ser maior, uma criatividade mais versátil.

Isso nos reconduz à lei da variedade necessária de que já falamos anteriormente. Quando cruzamos duas identidades, multiplicamos a variedade de todo o sistema, e ao mesmo tempo cada identidade atua como um controle sobre a outra e como um estímulo ao desenvolvimento do sistema como um todo. É por isso que a reprodução sexual surgiu tão cedo na história da vida sobre a Terra. Devido ao cruzamento ou à mistura de dois conjuntos de genes diferentes, a ambivalência, a mutação e conseqüentemente a plena riqueza da evolução se tornaram possíveis. Se assim não fosse, a evolução teria ocorrido, mas de uma maneira terrivelmente enfadonha. Ainda seríamos protozoários ou fungos, reproduzindo por mitose a mesma e tediosa cópia genética durante séculos e séculos.

Uma vantagem da colaboração é que é muito mais fácil aprender com alguém do que sozinho. E a inércia, um dos maiores bloqueios que ocorrem no trabalho solitário, praticamente não existe: A libera a energia de B e B libera a energia de A. A informação flui e se multiplica facilmente. O aprendizado se torna multifacetado, uma força renovadora e revitalizante.

E, naturalmente, os amigos têm um poder incalculável, mesmo que não sejam nossos colaboradores. Por meio da conversa, do apoio, do conforto, do humor e do *feedback*, ou até mesmo do desafio, da crítica e da oposição que nos oferecem, eles são o mais perfeito eliminador de bloqueios. Existe um vasto universo de intercâmbios, não só com os amigos íntimos que nos amam, mas também com pessoas

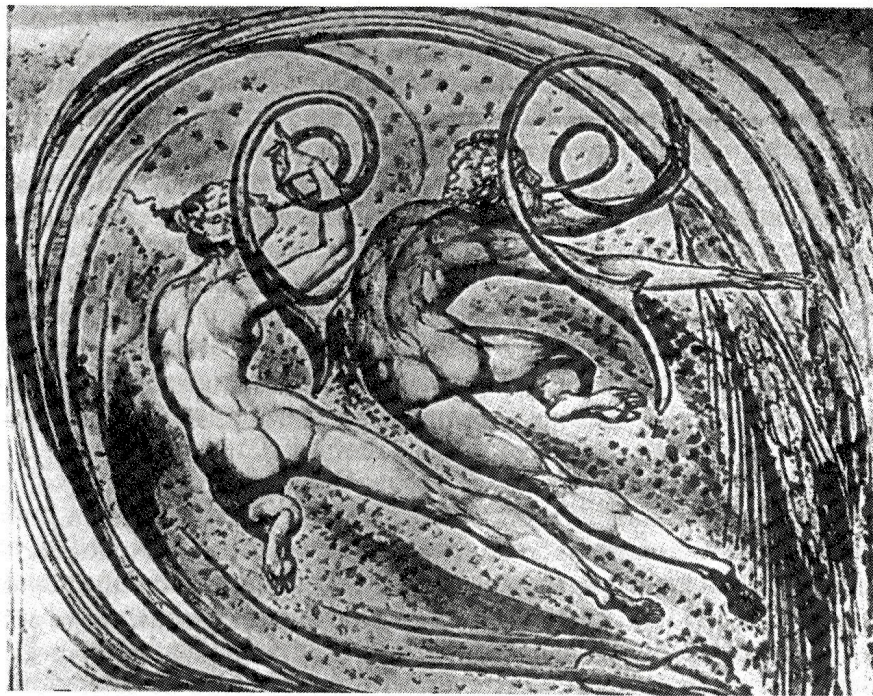
que às vezes nem conhecemos bem e que no entanto surgem para lançar em nosso ouvido a informação certa no momento certo (ou lembrar-nos de alguma que já sabíamos mas havíamos esquecido). Lembro-me, de repente, da pequena loja de discos pintada de verde que visitei quando tinha catorze anos e do vendedor inglês que me chamou com um ar de mistério, me estendeu um antigo disco das suítes para *cello* de Bach e disse: “Por falar nisso, você já ouviu falar do grande Pablo Casals?”.

E há ainda aqueles extraordinários irmãos espirituais que aparecem uma ou duas vezes em nossa vida e que possuem uma profunda percepção de quem somos e do que somos capazes de nos tornar — amigos que chamamos de mestres, capazes de mudar irrevogavelmente nossa vida com umas poucas palavras. Às vezes, palavras tão simples como: “Alguma coisa está faltando!”.

Além das surpresas estéticas que podemos encontrar na exploração de nosso ofício, vivemos em comunidade e reagimos uns aos outros graças à capacidade de *ouvir*, *observar* e *sentir*. A realidade compartilhada que criamos nos oferece mais surpresas do que nosso trabalho individual. Quando tocamos com outras pessoas, existe um risco real de cacofonia, cujo antídoto é a disciplina. Mas não precisa ser a disciplina do “vamos estabelecer uma estrutura de antemão”. Trata-se da disciplina da mútua consideração, da consciência do outro, de saber ouvir o outro e da disposição para a sutileza. Confiar no outro envolve enormes riscos, o que nos leva à tarefa ainda mais desafiadora de aprender a confiar em nós mesmos. Desistir de algum controle em favor de outra pessoa nos ensina a desistir de algum controle em favor do inconsciente.

A livre colaboração entre músicos é apenas uma das muitas possibilidades de intercâmbio estético. A colaboração intermédias enriquece igualmente a vida de poetas, artistas plásticos, bailarinos, atores, cineastas e muitos outros artistas. As combinações e permutas são infinitas, e novas tecnologias estão tornando infinitamente mais executável o velho sonho da arte multimídia. Vivemos numa época em que os multiformes mundos da música e da arte estão começando a se encontrar, a se misturar e a criar espécies totalmente novas. Uma ponte está sendo lançada entre todos os tipos de arte: entre o oriental e o ocidental, entre o popular e o clássico, entre a improvisação e a composição rigidamente estruturada; o vídeo se junta ao sintetizador digital, que se junta ao monocórdio de Pitágoras, que se junta à dança-teatro balinesa. Culturas inteiras se expressam juntas, uma colaborando com a outra, uma fertilizando a outra.

Nos anos 60, minha amiga Rachel Rosenthal criou em Los Angeles um grupo permanente de improvisação, o Instant Theater, no



qual o espetáculo teatral como um todo, inclusive os figurinos, os cenários e a iluminação, era fruto de improvisação coletiva. Os refletores se moviam e os atores os seguiam, em mútua ação e reação, num clima de confiança mútua. Pessoas que falam línguas diferentes, com técnicas diferentes e provenientes de escolas diferentes, podem representar juntas e criar um teatro vivo e total. Esse tipo de inter-relação na expressão artística sempre ocorreu entre amigos, embora geralmente não haja um elemento concreto pelo qual o evento possa ser lembrado posteriormente. O que chega até nós (e não importa se vêm da semana anterior ou de cinco séculos atrás) são excitantes rumores, como o de que Leonardo da Vinci e seus amigos se reuniam na corte de Milão para apresentar óperas inteiras em que a música, o libreto e a encenação eram criados espontaneamente durante a apresentação.<sup>30</sup>

A colaboração artística pode percorrer toda uma escala, desde uma hierarquia totalmente estruturada, como por exemplo a de uma equipe de cinema que trabalha a partir de um roteiro, até um grupo de artistas performáticos que, não tendo um diretor, partilham a responsabilidade por tudo o que acontece no espetáculo.

A livre improvisação coletiva nas artes performáticas, na música, na dança e no teatro nos convida a participar de formas inteira-

mente novas de relacionamento humano e de harmonias recém-criadas, em que a estrutura, a linguagem e as regras não são ditadas por uma autoridade, mas criadas pelos participantes. O fazer artístico compartilhado é, em e por si mesmo, a expressão, o veículo e a força motriz dos relacionamentos humanos. Na expressão conjunta, os participantes constroem uma sociedade à parte e toda própria. Proporcionando um relacionamento direto entre as pessoas, sem qualquer outro intermediário a não ser a imaginação de cada um, a improvisação em grupo atua como um catalizador de amizades fortes e especiais. Existe uma intimidade que não pode ser alcançada com palavras ou deliberação, uma intimidade que lembra a sutil, rica e instantânea comunicação entre dois amantes.

Existe um fenômeno chamado sincronismo, que é a conjugação de dois ou mais sistemas rítmicos numa só pulsação. Se vários operários estão martelando numa construção, depois de cinco minutos eles entram no mesmo ritmo sem qualquer comunicação explícita. Da mesma forma, o ritmo fisiológico de um corpo entra em ressonância com o de outro corpo; até mesmo osciladores eletrônicos que operem muito próximos da mesma frequência entram em sincronismo. É o sincronismo que provoca os estados de transe nas danças dos sufis. Na improvisação coletiva, os participantes podem contar com esse fenômeno



natural para respirar juntos, pulsar juntos, pensar juntos.

No sincronismo, as vozes não estão rigidamente presas umas às outras; estão sempre escapando ligeiramente e voltando a encontrar-se em micromomentos de tempo. A perfeita harmonia pode ser um êxtase ou um tédio absoluto. É essa oscilação, esse vaivém, que a torna excitante.

Podemos experimentar esse fenômeno mesmo sem estarmos tocando, dançando ou representando em grupo. Para um escritor, por exemplo, as bibliotecas são ótimos lugares para se trabalhar, porque, embora as pessoas que nos cercam sejam totalmente estranhas e cada uma esteja fazendo o seu trabalho, o ritmo silencioso de pessoas trabalhando juntas aumenta a energia de cada uma para o trabalho. Sentimos que o sincronismo reforça nossa concentração e nosso compromisso de estar no trabalho. Para alguém que está aprendendo a meditar, sentar-se de pernas cruzadas durante meia hora em silêncio e perfeita calma pode ser uma prova difícil para o sistema nervoso. Mas, num grupo de meditação coletiva, fica muito mais fácil vencer o desafio físico e espiritual.

O sincronismo conduz a uma unidade entre os artistas, e entre eles e a platéia. Um bom hipnotizador lhe dirá que será muito mais fácil levar uma pessoa ao transe se você estiver atento à respiração dela e ajustar o ritmo e o tom de suas palavras ao ritmo e ao tom da respiração. É exatamente isso que faz um músico que está improvisando para uma platéia: aprende a detectar e amplificar a respiração coletiva, que, à medida que a experiência prossegue, se torna cada vez mais sincronizada e profunda. Existe na sala uma qualidade de energia que é muito pessoal e particular daquelas pessoas, daquela sala, daquele momento. Como no caso do controle das reações corporais autônomas por *biofeedback*, não sabemos bem como isso acontece, mas a verdade é que acontece.

Nesses momentos, os seres individuais dos artistas e do público *desaparecem*, e uma espécie de secreta cumplicidade se estabelece entre nós. Captamos um brilho especial nos olhos de cada um dos outros e nos sentimos um só ser. Nossas mentes e nossos corações vibram no mesmo ritmo. É mais provável que isso aconteça em apresentações informais, onde não haja separação entre palco e platéia que imponha uma divisão entre artistas ativos e espectadores passivos. Por meio desse sincronismo sutil mas poderoso, a platéia, o ambiente e os artistas se unem num todo que tem uma organização própria. Até os cães presentes na sala entram em sincronismo. Descobrimos juntos e ao mesmo tempo o clima rítmico e emocional da cena que se desenrola. Os limites de pele se tornam permeáveis, portanto irrelevantes; os artistas, a platéia, os instrumentos, a sala, a noite lá fora, o espaço se tornam um só ser pulsante.

## O Desenvolvimento da Forma

*O corpo da escrita assume milhares de formas,  
e não existe uma maneira correta de medi-las.  
Por serem mutáveis, mudança que ocorre à velocidade  
da mão, é difícil capturar suas várias formas.  
Palavras e frases competem entre si, mas a mente é  
sempre o seu senhor.*

*Apanhado entre o não-nascido & o vivente, o escritor  
luta para manter a profundidade e a superficialidade.  
Ele pode se afastar do quadrado, pode ultrapassar o  
círculo buscando a forma verdadeira de sua realidade.  
Ele encherá os olhos de seus leitores de esplendor;  
aguçará os valores da mente.  
Aquele cuja linguagem está confusa não pode fazer isso; só  
a mente clara pode produzir uma linguagem nobre.*

LU CHI

Como a estrutura surge na improvisação? Como formas de arte maiores e mais ajustadas tomam forma a partir da matéria-prima da inspiração momentânea? Quando examinarmos essas duas questões inter-relacionadas, veremos a improvisação como um sistema que se auto-organiza, que se questiona sobre sua identidade.

### *O jogo das vinte perguntas*

Peter Schickele fez uma hilariante gravação da *Quinta sinfonia* de Beethoven, acompanhada passo a passo pelo comentário de dois locutores esportivos.<sup>31</sup> A torcida empurra a sinfonia para a frente à medida que os locutores a vão narrando como uma partida es-

SER CRIATIVO

o poder da improvisação na vida  
e na arte.

Stephen Nachmanovitch

Summus, 1993

## O Fantasma da Crítica

*Each man is in his spectre's power  
Until the arrival of that hour  
When his Humanity awake  
And cast his spectre into the lake.*

WILLIAM BLAKE

Quando o processo criativo entra em pane, sentimos uma insuportável sensação de aprisionamento, que é a antítese daquele estado de espírito alerta e brilhante a que nos referimos como “desaparecer”. Em vez de experimentar uma concentração relaxada e energética, nos atiramos avidamente sobre qualquer coisa que nos distraia, por mais trivial ou ridícula que seja; nos cansamos facilmente; quando olhamos para trás, nada no nosso trabalho nos agrada; nossas pálpebras pesam, nosso olhar se embaça, as células de nosso cérebro parecem paralisadas.

A pessoa criativa pode ser vista como a incorporação ou a expressão de duas personagens interiores: a musa e o revisor. São o piloto e o navegador do capítulo anterior vistos sob um ângulo diferente. A musa propõe e o revisor dispõe. O revisor critica, dá forma e organiza o material bruto gerado no livre jogo da musa. Mas se o revisor preceder a musa em vez de segui-la, teremos problemas. Se o artista julga seu trabalho antes que haja algo a julgar, ocorre um bloqueio ou uma paralisia. A musa é criticada antes mesmo de se manifestar.

Se o artista perde o controle, a crítica interior assume o papel de um pai severo e punitivo. Trata-se de um fantasma inibidor que ceifa a vida de muitos artistas, uma força invisível, judiciosa, opressora que parece se interpor em nosso caminho.

Assim que brota de sua fonte misteriosa, a obra de arte se torna objetiva, algo que se pode ouvir, avaliar, explorar. Em arte, estamos continuamente julgando nosso trabalho, acompanhando conti-

nuamente as configurações que criamos e deixando que nossas críticas realimentem esse contínuo desenvolvimento. A música é auto-controladora, auto-reguladora e autocrítica. É assim que criamos arte e não o caos; é assim que a evolução gera um organismo e não uma junção aleatória de átomos de carbono, nitrogênio, oxigênio, hidrogênio, sódio, enxofre etc.

Mas existem dois tipos de crítica: a construtiva e a obstrutiva. A crítica construtiva ocorre paralelamente no tempo da criação, na forma de um *feedback* contínuo, uma espécie de trilho paralelo consciente que facilita a ação. A crítica obstrutiva atua perpendicularmente à linha de ação, interpondo-se antes (bloqueio) ou depois (rejeição ou indiferença) da criação. A habilidade de uma pessoa criativa está em ser capaz de perceber a diferença entre os dois tipos de crítica e cultivar a crítica construtiva.

Isso significa perceber a diferença entre dois tipos de tempo. O contínuo relacionamento entre a crítica construtiva e o trabalho criativo oscila numa velocidade mais rápida que a da luz: ocorre no não-tempo (eternidade). Os dois parceiros, musa e revisor, estão sempre em sincronia, como um par de bailarinos que se conhecem há muito tempo.

Quando a crítica é obstrutiva, e se interpõe perpendicularmente ao fluxo de nosso trabalho em vez de correr paralela a ele, nossa visão de tempo se fragmenta em segmentos, e cada segmento é um possível ponto de parada, uma oportunidade para que a confusão ou a dúvida entrem em cena sorrateiramente. Apreciar ou rejeitar nosso trabalho por mais do que um minuto pode ser perigoso. A voz do fantasma julgador logo pergunta: “É bom o suficiente?”. Mesmo que tenhamos criado algo realmente estupendo, mais cedo ou mais tarde vamos ter que repetir o desempenho, e o juiz interior voltará a se manifestar: “Dificilmente vai sair melhor do que da última vez”. Portanto, até um grande talento pode ser um fator de bloqueio da criatividade. Tanto o sucesso quanto o fracasso podem detonar essa voz interior.

A maneira mais fácil de fazer arte é renunciar a qualquer expectativa de sucesso ou fracasso e simplesmente ir em frente.

Como escreveu Seng-Tsan no século VIII: “O Caminho (o Grande Tao) não é difícil, basta evitar a seleção”.<sup>40</sup> Em outras palavras, basta evitar parar a todo momento para fazer uma opção e escolher cuidadosamente um caminho. Mas, como sempre, a teoria na prática é outra. Vivemos assaltados pelas pressões do desejo, da aversão, da vacilação e de todas as emoções aflitivas que os acompanham. As emoções aflitivas incluem a inveja, a raiva, a cobiça e a presunção, mas sua raiz — como a raiz do vício, da protelação e de outras formas de bloqueio — é o medo.



Os budistas falam dos Cinco Medos que nos assaltam e impedem nossa liberdade: o medo de perder a vida; o medo de perder os meios de sobrevivência; o medo de perder a reputação; o medo dos estados alterados de consciência e o medo de falar em público. O medo de falar em público parece um tanto idiota comparado com os outros, mas, para os propósitos da livre expressão criativa, é fundamental. Podemos lhe dar vários nomes: “medo de dizer o que pensa”, “medo do palco”, “bloqueio da escrita” e outros nossos velhos conhecidos. Está profundamente ligado ao medo do ridículo, que tem duas faces: o medo de ser julgado idiota (medo de perder a reputação) e o medo de realmente ser idiota (medo dos estados alterados de consciência).

Vamos acrescentar o medo dos fantasmas. Um dos fatores que bloqueiam a criatividade é a sensação de esmagamento diante de pais, autoridades, professores ou grandes mestres. O afastamento do verdadeiro *self* geralmente nasce da comparação ou da inveja de um ser idealizado (pai, amante, professor, herói). Os gênios ou heróis nos parecem metas inatingíveis. São personalidades tão espetaculares, tão superiores a nós que o melhor é manter a boca fechada. Tememos não só os fantasmas de pais ou professores, mas também dos grandes criadores do passado. Assim como Brahms tinha medo de não conseguir se igualar a Beethoven, um compositor contemporâneo tem

medo de não se igualar a Brahms. Brahms levou vinte e dois anos para terminar sua primeira sinfonia porque vivia perseguido pelo fantasma de Beethoven. Em 1874, escreveu ao amigo Herman Levi: “Você não imagina o que é se sentir perseguido por esse gigante!”.

É ótimo se sentar no ombro de um gigante, mas jamais permita que um gigante se sente no seu ombro. Não haverá espaço para ele balançar as pernas.

É assim que nasce o perfeccionismo e sua horrível irmã gêmea, a protelação. Queremos fazer tudo, ter tudo, ser tudo. O perfeccionismo é uma prisão pior do que outras formas de bloqueio. Ele nos coloca face a face com o nosso monstro julgador, e, como provavelmente não podemos vencê-lo, nos refugiamos, apavorados, na protelação. Criamos um antídoto improdutivo para essa inveja: fantasias de onipotência ou de sucesso fabuloso ou, no pólo oposto, fantasias de sermos vítimas do destino ou da má sorte.

Outro fantasma é o medo de ser julgado arrogante ou fora do comum. Na escola, nossos colegas nos ensinam que, se nos destacarmos intelectualmente ou artisticamente, estamos condenados ao isolamento. O medo do sucesso pode ser tão forte quanto o medo do fracasso. Os pais muitas vezes alimentam esse medo, encorajando a criança a se destacar, mas apenas dentro de limites aceitáveis. A criança tem medo de se expressar de uma maneira pessoal e original e por isso não ser amada ou aceita. Infelizmente, quase sempre isso não é apenas um medo, mas uma realidade.

Também podemos viver cercados por múltiplos fantasmas de nós mesmos, todas as pessoas que poderíamos ter sido se a vida tivesse tomado um rumo diferente, tudo o que poderíamos ou deveríamos ter feito. Todos nós nos infligimos essa tortura de tempos em tempos. O que pode nos salvar é a compreensão de que a verdadeira criatividade nasce da *bricolage*, de trabalhar qualquer material estranho que nos caia nas mãos, incluindo todo o sortimento de seres excêntricos que nos rodeiam.

Por maior que seja o sucesso alcançado, temos medo de que os outros nos julguem um fracasso. Quando me dedicava à atividade de professor, muitas vezes me vi diante de uma classe lotada de estudantes, cada um deles julgando ser o único a não ter compreendido uma questão e com vergonha de revelar sua ignorância. O medo de parecer tolo e de cometer erros se alimenta do mesmo sentimento primitivo que todos nós aprendemos na infância: a vergonha. Quando, num dado momento, alguém resolvia falar, logo uma segunda pessoa se sentia segura para dizer “Pensei que era a única a me sentir assim”. Então, todos os demais acabavam revelando sentimentos semelhantes. Apenas quando todos finalmente se sentiam totalmente

à vontade e conscientes do fato de que eram igualmente ignorantes, podiam começar a partilhar o aprendizado com seriedade.

O fantasma da crítica geralmente aparece sob a forma de algum impedimento externo que envolve dinheiro, moda, fatores políticos ou a aparente indiferença do mundo para com a expressão criativa. Mesmo nossos entes queridos podem assumir esse papel. Sentimo-nos vítimas de circunstâncias

que escapam ao nosso controle, de um destino malévolos, de um rival, de algum mesquinho tirano que entrou em nossas vidas. Nessas ocasiões, a força do prazer e do divertimento parece se extinguir de imediato. O fim da infância é o encontro com a “dura realidade” — esta é a origem de nossos mitos sobre a perda do Paraíso. A dura realidade se apóia no medo da crítica, no medo do fracasso e na frustração: são as defesas sociais contra a criatividade.

Percebemos agora que, até certo ponto, podemos identificar esse fantasma misterioso nos hábitos arraigados que se concretizam no que chamamos ego. Esse fantasma é o que os psicanalistas chamam de introjeção — ou melhor, a soma de todas as introjeções. É a interiorização automática das vozes julgadoras de nossos pais ou de outras pessoas, que nos fazem duvidar se somos suficientemente bons, suficientemente espertos, se temos o tamanho adequado ou a forma correta; e também das vozes que nos dizem quem deveríamos ser e o que gostaríamos de ter. Tanto a esperança quanto o medo são produto do fantasma da crítica. À medida que nos tornamos adultos, certas injunções dessas vozes aferram-se a nós, e assim o “eu” ou pequeno ser vai sendo construído camada por camada. O fantasma está sempre de olho no número 1. Ele se preocupa com a sobrevivência, com a competição e com o orgulho. Os sufis o chamam *Nafs* e afirmam que ele existe dentro de cada um de nós; muitas das práticas sufis visam subjogá-lo e domesticá-lo. Blake chamava o fantasma da crítica de Urizen — de “*your reason*”, sua razão —, a zelosa força racional que não é domada pelo amor, pela imaginação e pelo humor. A principal (e única) arma de Urizen é o medo. Quaisquer



que sejam as circunstâncias de nossa vida, esse medo é alimentado internamente, imposto por uma parte de nós a outra parte de nós. O fantasma da crítica personifica esses medos e lhes dá uma face familiar — talvez na forma do pai, do professor, do chefe, do tirano político. É extremamente fácil para nós exteriorizá-lo, coisificá-lo, transformá-lo no Outro ou no Inimigo, procurá-lo fora de nós, em todas as coisas ou pessoas que possam estar nos deprimindo, atravessando nosso caminho. Podemos passar a vida inteira procurando-o fora de nós e culpando tudo e todos pelas frustrações que bloqueiam nossa voz criativa. Sob tais circunstâncias, pode se tornar um fardo insuportável dizer qualquer coisa. Vemo-nos presos pelos nós dos paradoxos, procurando a entidade que está nos bloqueando. É o mesmo que procurar fogo com um fósforo aceso.

## Entrega

*Só quando não sabe mais o que está fazendo  
é que o pintor faz coisas boas.*

EDGAR DÉGAS

A revelação da intuição, a transformação do inconsciente em consciente, é sempre uma surpresa. Sinto cada dia mais que o melhor de minha música nasce quando o material está se esgotando, quando estou no limite extremo de meus recursos e julgo que é melhor terminar a peça antes de fazer papel de bobo. Então, tateio em busca de uma frase final e termino — mas, não sei como, apesar de minha intenção, o arco se recusa a parar! O acorde ou qualquer que seja a finalização que eu tenha planejado modula uma outra frase e surge do nada uma melodia totalmente nova. Sinto no sangue, nos ossos, nos músculos e no cérebro uma onda inesperada de energia. Ganho um novo fôlego. O tempo se duplica e se triplica; eu desapareço e a música realmente começa a se inventar sozinha. Nesses momentos, meu sentimento é invariavelmente de surpresa: “Como foi que *isso* aconteceu? Eu não sabia que tinha *isso* dentro de mim!”. De repente, nós, músicos e ouvintes, nos vemos num outro lugar; a música nos *transportou*.

Gradualmente, à medida que fui acumulando essas experiências, aprendi a renunciar a um certo grau de controle. Comecei a tocar como se o próprio arco estivesse criando a música e minha tarefa fosse simplesmente lhe deixar o caminho livre. Permiti que o violino assumisse o controle e voluntariamente me coloquei em segundo plano. Deixei de usar a técnica, a flexibilidade, a força, a resistência, o tônus muscular e a reação rápida como meios de impor minha vontade sobre o instrumento, deixando o caminho aberto para que o impulso criativo revelasse a música que brotava diretamente das profundas camadas pré-conscientes que estão além do meu alcance. Descobri que os bloqueios são um preço que se paga por evitar a entrega, e que a entrega