

# A CRIATIVIDADE NA RELAÇÃO ARTISTA-INFÂNCIA

---

Gilles Jean Abes  
Doutorando em Estudos da Tradução – UFSC/ Bolsista CAPES

## RESUMO

Este trabalho procurou examinar as manifestações da criatividade na relação artista-infância. Nossa reflexão tomou como base teórica autores/pesquisadores como André Malraux, Howard Gardner e Charles Baudelaire em paralelo a três contos da literatura ocidental: *O retrato* de Gogol, *Um homem célebre* e *Cantiga de esponsais* de Machado de Assis. Por que o “gênio não é senão a infância reencontrada”, como disse o poeta da *Flores do mal*? Eis a interrogação que deu início ao exame dessa relação. Nesse sentido, a pesquisa questionou a supremacia absoluta do fazer racional na criação artística procurando mostrar um grau variável de influência da imaginação, do inconsciente ou de um elemento intruso independentemente do conhecimento. Haveria assim na infância e em certos artistas uma *incompletude* que “brilha um lapso” e que permitiria a “invenção do possível”.

## PALAVRAS-CHAVE

Criatividade; Literatura; Infância.

## THE CREATIVITY IN THE ARTIST-CHILDHOOD RELATIONSHIP

## ABSTRACT

This work searched to examine the manifestations of creativity in the artist-childhood relationship. Our reflection took for theoretical basis authors/researchers like André Malraux, Howard Gardner and Charles Baudelaire in parallel with three novels of occidental literature: Gogol's *O retrato*, Machado de Assis' *Um homem célebre* and *Cantiga de esponsais*. Why the “genius is such the childhood refounded”, like said the

poet of *Flores do mal*? This is the interrogation that started the exam of this relationship. This way, the research questioned the absolut supremacy of the racional doing in the artistic creation trying to show a variable degree of influence of the imagination, unconsciousness or of an intruder element independently of the knowledge. There would be like this in childhood and in certain artists an *incompletude* that “shine a lapse” and would allow an “invention of the possible”.

## KEYWORDS

Creativity; Literature; Childhood.

*Costumava desenhar como Rafael, mas levei uma vida inteira para  
aprender a desenhar como uma criança.*

Pablo Picasso

O ensaio de Baudelaire “Le peintre de la vie moderne” é fundamental para abordar a problemática da criação artística na sua relação artista-criança. O poeta parisiense – assim como o pedagogo suíço Rodolphe Töppfer – foi um dos primeiros a fazer a tentativa de um relacionamento entre a criança e o artista.

L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable; chez l'autre, la sensibilité occupe tout l'être.<sup>1</sup>

Trata-se de um trecho de extrema relevância por três motivos. Primeiro, porque destaca a relação da criança com o mundo em que é projetada. Meio totalmente novo em que deve se debater e não há outra solução a não ser tentar apreendê-lo, pois “vê tudo como *novidade*.” Segundo, porque a compreensão e a codificação deste novo mundo é uma questão de necessidade que coloca parte das crianças em uma postura semelhante à de alguns poetas como Drummond e Baudelaire. Como diz o parisiense a respeito de Constantin Guys (1805-1892): “la *curiosité* peut être considérée comme le

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Le peintre de la vie moderne. Paris, Gallimard, 1976. p. 690 “A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser.”

point de départ de son génie.”<sup>2</sup> E não se trata aqui justamente como em “La Fanfarlo”, dessa curiosidade indomável do poeta que usa do microscópio para “estudar as hediondas excrescências e as vergonhosas verrugas do qual está coberto seu coração”, fazendo com que não possa “falar a linguagem dos outros homens”? Não se trata da atitude do poeta que D. H. Lawrence descreveu em “Caos em poesia”, ou seja, o que Foucault chama de “querer-saber”? Terceiro, porque a questão da sensibilidade da criança é vital, posto que poderia ser relacionada à dos poetas e ao que advém desta “sensibilidade” durante o desenvolvimento de um ser humano. Para tanto, esta relação deve ser tratada sem o preconceito habitual do olhar adulto que vê nessa voluntária tangência, uma *infantilização* do artista. Trata-se de reencontrar o que restou dessas competências da infância no ser que se tornou adulto.

Para tomar essa relação criança-artista sob o aspecto do *sentir*<sup>3</sup>, e sua função na percepção, tomemos uma história relatada por Carlos Drummond de Andrade a respeito do seu polêmico poema “No meio do caminho”:

Mas o que mais me tocou nessa longa história de um poema que não chega a ser poema foi o que ouvi de uma amiga, e amiga que se tornou tal precisamente por causa dele. Posso dar o nome dessa pessoa, que já não vive: Lúcia Branco. Pianista notável, depois formadora de pianistas como Artur Moreira Lima, Lúcia era culta e sensível. Detestava cordialmente minha pedra no caminho. Para distrair um garoto, seu sobrinho, que estava doente, ela repetia a cantilena do “tinha uma pedra”, e esperava tirar disto um efeito cômico, que fizesse o menino rir. Ele não riu e observou: “A senhora acha isso engraçado? Eu acho sério, me faz sentir uma coisa...” Não explicou que coisa era, mas Lúcia deixou de se divertir com a pedra e passou a me distinguir com sua simpatia, porque eu havia despertado aquela reação no garoto.<sup>4</sup>

A postura de Lúcia Branco constitui uma armadilha na qual todos podemos cair. Apesar de culta e de sensível, já tinha um preconceito com relação ao poema e, portanto, não soube deixar de lado toda sua bagagem literária para julgar justamente o poema da famosa pedra. Deixou seu conhecimento de poesia, seus hábitos de leitura – perante o choque do novo – se anteciparem a uma leitura sensível do texto. De certa forma, o conhecimento (leituras) ou um tipo de conhecimento (juízo vulgar) prevaleceu

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 689. “A *curiosidade* pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio.”

<sup>3</sup> Do latim: *sentio, is, sensi, sensum, sentire*, ou seja, perceber pelos sentidos, sentir, ter sentimento, conhecer, experimentar uma sensação ou sentimento, mas sobretudo: fazer total uso dos sentidos e faculdades, estar alerta e consciente; tornar-se ou ser ciente de; ser afetado por, conforme o Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa.

<sup>4</sup> Andrade, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 56-57.

sobre a sensibilidade, sobre a intuição (no sentido bergsoniano) e impediu que ela sentisse o verdadeiro valor do poema de Drummond: matou, naquele momento, o “querer-saber”. E foi esse sobrinho, esse garoto, com toda sua ignorância (pessoa não culta) que abriu uma fresta nessa muralha que havia se erguido entre ela e a obra, entre a possibilidade de apreciação e a condenação precipitada. A sensibilidade parece ser não somente intrínseca ao indivíduo, mas se debater ao contato do mundo, dos fatos quotidianos, de seu infundo peso e de seu ar irrespirável. Ao *sentir* pode-se associar a percepção que deve obrar em conjunto com outra capacidade já mencionada: a curiosidade. Esta tríade – curiosidade/*sentir*/percepção – é vital para poetas como Drummond e Baudelaire, e para o indivíduo que pretende se tornar um artista.

Percebemos assim que vários fatores entram em jogo ao simplesmente abordar uma obra. De certa forma, a ideologia, o preconceito, as crenças herdadas pela educação no âmbito da família e da escola, entre outras influências, se embatem ante o texto e enfraquecem esse vital “querer-saber”, se sobrepõem ao *sentir* e a esse necessário mergulho no insólito. Retornando ao relato de Drummond, é preciso ter muita cautela, não somente em pré-julgar a infância e sua relação com o artista, mas igualmente em não afirmar simplesmente que a criança é artista. A questão é mais complexa e merece um olhar mais detido. Como disse André Malraux “si un grand artiste de l’émotion est nécessairement sensible, l’homme le plus sensible du monde n’est pas nécessairement un artiste.”<sup>5</sup> E não se trata aqui de emotividade, mas de uma capacidade de *sentir* – consciente ou inconscientemente – uma experiência qualquer, em que a reflexão só já não bastaria; em que a análise teria por auxílio a sensibilidade de uma percepção além da razão; em que o conhecimento desvanesce por um instante para abrir alas a um olhar peculiar, liberto por um momento de suas crenças. Assim, Baudelaire associa à curiosidade e à sensibilidade da criança, a maturidade analítica e racional do adulto, o não-conhecimento ao conhecimento, o sensível ao reflexivo:

Le génie n’est que l’*enfance retrouvée* à volonté, l’*enfance* douée maintenant pour s’exprimer, d’organes virils et de l’esprit analytique qui lui permet d’ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C’est à cette curiosité profonde et joyeuse qu’il faut attribuer l’oeil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu’il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, [...] <sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Malraux, André. *Les voix du silence*. La création artistique. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951. p. 276. “Se um grande artista da emoção é necessariamente sensível, o homem mais sensível do mundo não é necessariamente um artista.” (Trad. nossa)

<sup>6</sup> Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Le peintre de la vie moderne. Paris: Gallimard, 1976. p. 690. “Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se,

Como foi visto, o poeta parisiense atribui à criança – portanto à infância enquanto estágio da evolução de um ser humano – uma qualidade vital reencontrada pelo artista de gênio. Não obstante, à curiosidade (“querer-saber”), a um olhar “novo” e à sensibilidade são associados “órgãos viris” e o “espírito analítico” do artista maduro que “lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.” Assim, não se trata de uma equivalência ou de uma simples relação, mas de observar aquilo que subsistiu nesse artista, de definir aquilo que chamamos de “sensibilidade” e de apontar o valor dessa *enfance retrouvée* na criação artística em geral e na poética em particular. Como disse Rainer Maria Rilke a respeito de Auguste Rodin: “Houve uma infância: uma infância pobre, escura, carente e incerta. E ainda há essa infância, pois como disse Santo Agostinho, para onde ela poderia ter ido?”<sup>7</sup> Por outro lado, André Malraux, em *Les voix du silence*, reforça a ponderação de Baudelaire, mas parece apartar demasiadamente a criança do artista, enclausurando-o como ser distinto:

C'est surtout dans la peinture, la sculpture, la littérature, qu'on croit voir l'expression instinctive de la sensibilité. Parce que ces arts sont censés représenter. Et parce qu'avant toute relation avec les oeuvres d'art, les enfants dessinent.

Nous sentons pourtant que si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas *un* artiste. Car son talent le possède, et lui ne le possède pas. Son activité est distinctive de celle de l'artiste en ce que l'artiste entend ne rien perdre, ce que l'enfant ne cherche jamais. À la maîtrise, il substitue le miracle.

Miracle facilité parce que son dessin ne s'adresse qu'à demi au spectateur. L'enfant, qui peint pour lui-même, ne tente pas de s'imposer. Il est d'avance hors de l'histoire, si notre goût de ses dessins et de ses aquarelles ne l'est pas. [...]

Pourtant, chacun sent que passer d'une réunion de dessins d'enfants à une exposition, à un musée, c'est quitter l'abandon au monde pour une tentative de possession du monde. On éprouve aussitôt combien être homme veut dire posséder ; combien, en ce domaine comme en tant d'autres, la conquête de la virilité se confond avec celle de la domination de ses moyens.

La séduction des oeuvres d'enfants est vive parce que, dans les meilleures d'entre elles comme dans l'art, le monde perd son poids. [...] Or, l'art n'est pas rêves, mais possession des rêves. Si bien que lorsque l'enfant rencontre la résistance du réel, son expression s'évanouit avec son irresponsabilité. La séduction des images enfatines venait de ce qu'elles étaient étrangères à la volonté; l'intrusion de celle-ci les détruit. On peut tout attendre de l'art des enfants – sauf conscience et maîtrise: on passe de leurs images à la peinture comme de leurs métaphores à Baudelaire. Leur art meurt avec leur enfance.<sup>8</sup>

---

de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, [...]”.

<sup>7</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rodin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p. 22.

<sup>8</sup> Malraux, André. *Les voix du Silence*. La création artistique. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951. p. 283. “É sobretudo na pintura, na escultura, na literatura que acreditamos enxergar a expressão instintiva da sensibilidade. Pois estas artes deveriam supostamente representar. E porque antes de qualquer relação

Malraux contribui plenamente a apontar a essencial discrepância entre o artista e a criança quando diz que, “Nous sentons pourtant que si l’enfant est souvent artiste, il n’est pas *un* artiste. Car son talent le possède, et lui ne le possède pas.” Duas considerações podem ser feitas a partir deste trecho. Primeiro, a palavra frequentemente (*souvent*) nos lembra que nem sempre essas qualidades primordiais ao artista estão presentes na criança. Segundo, o domínio das habilidades artísticas faz parte de um longo e complexo processo de “aquisição” que se realizará geralmente em uma idade mais avançada. O artista passaria, portanto, de “l’abandon au monde”, quando criança, para “une tentative de possession du monde”, quando maduro. Entretanto, não podemos concordar totalmente com esse “abandono ao mundo”, pois a verdadeira diferença se situa na consciência do ato de conquistar o mundo artisticamente – moldando-o em um mundo peculiar – e no maior controle de seus meios de expressão. A criança pequena tenta igualmente possuir o mundo, distorcendo-o em movimentos não dominados e inconscientes. Essa tentativa de posse é necessária e continua no processo de desenvolvimento de um sujeito, mas pode ser castrada, atrofiada em prol de uma aprendizagem cumulativa e muito frequentemente acompanhada de acriticidade. Assim, nas melhores produções infantis “o mundo perde seu peso”, como lembra Malraux. Jaz neste ponto uma similaridade superficial: a da deformação das imagens. Eis o “milagre” dos melhores desenhos da criança.

O psicólogo Howard Gardner, buscando compreender o complexo processo da criação artística, revela-nos através de experimentos e estudos de biografias de grandes artistas e pensadores, a forte ligação entre a criança pequena e o artista adulto:

Os anos pré-escolares são freqüentemente descritos como a idade dourada da criatividade, um momento em que toda a criança brilha com talento artístico.

---

com as obras de arte, as crianças desenhavam. Sentimos, entretanto, que se a criança é freqüentemente artista, ela não é *um* artista. Pois o talento a possui, e ela não o possui. Sua atividade é distinta da do artista no sentido que o artista pretende não perder nada, o que a criança jamais busca. Ao domínio, substitui o milagre. Milagre facilitado porque seu desenho é parcialmente destinado ao espectador. A criança, que pinta para si, não tenta impor-se. Está por antecipação fora da história, se nosso gosto por seus desenhos e suas aquarelas não o é. No entanto, cada um sente que passar de um conjunto de desenhos de crianças a uma exposição, a um museu, é deixar o abandono ao mundo para uma tentativa de posse do mundo. Logo percebemos o quanto ser homem significa possuir; o quanto, nessa área como em tantas outras, a conquista da virilidade se confunde com a do domínio dos seus meios. A sedução das obras de crianças é viva pois, nas melhores dentre elas como na arte, o mundo perde seu peso.[...] Ora, a arte não é sonhos, mas posse dos sonhos. De sorte que quando a criança encontra a resistência do real, sua expressividade desvanece junto com sua irresponsabilidade. A sedução das imagens infantis vinha do fato que eram estranhas à vontade; a intrusão desta as destrói. Podemos esperar tudo da arte das crianças – salvo consciência e domínio: passa-se de suas imagens à pintura como de suas metáforas a Baudelaire. Sua arte morre com sua infância.” (Trad. nossa)

À medida que esses anos passam, no entanto, parece que um tipo de corrupção toma conta, de modo que, por fim, a maioria de nós amadurece sendo adultos artisticamente atrofiados. Quando tentamos entender o desenvolvimento da criatividade – perguntando por que algumas pessoas acabam emergindo como artistas enquanto a vasta maioria não – as evidências de alguma força corruptora são persuasivas, pelo menos superficialmente. [...]

Há poesia: um jovem poderia caracterizar um rastro de fumaça de avião como “cicatriz do céu”; outro descreveria seu corpo nu como “descalço inteiro”. E quase sem exceção, crianças recém-saídas das fraldas produzirão desenhos e pinturas que, na disposição das cores, riqueza de expressão e senso de composição, guardam, pelo menos um parentesco superficial com obras de Paul Klee, Joan Miró ou Pablo Picasso.

Mas tal parentesco não será encontrado em uma sala de aula do primário. A produção de desenhos cai vertiginosamente e, na opinião de muitos, o mesmo ocorre com sua qualidade geral. Ao mesmo tempo, a linguagem infantil lentamente perde sua poesia.<sup>9</sup>

Mas o que advém do “milagre” do qual fala Malraux e dessa produção artística fecunda na primeira infância?

Segundo Malraux, quando a criança encontra a “resistência do real, sua expressividade desvanece junto com sua irresponsabilidade. A sedução das imagens infantis vinha do fato que eram estranhas à vontade; a intrusão desta as destrói.” À “resistência do real” poderíamos associar a aquisição do “literal”, fase em que a criança entra por volta dos 7 anos, de certa forma impulsionada pelo adulto e por boa parte da sociedade através da escola. Pensamos aqui não somente na linguagem, mas igualmente nas artes plásticas. Essa talvez seja uma verdadeira “resistência do real” que – paradoxalmente – a criança assimila para em seguida defendê-la, inclusive, das metáforas. Uma pergunta jaz perante a afirmação de Malraux: Se há ligação entre criança e artista, qual o papel dessa intrusão da vontade no fazer poético? Não há como não pensar na questão do confronto do intelecto e do *sentir*, do consciente e do inconsciente, principalmente, nas cartas de Mario de Andrade, mas também em Manuel Bandeira e Charles Baudelaire.

Até que ponto um estado consciente da produção poética é benéfico à criatividade? Em que momento esse fazer intelectual passa a ser um agente castrador?

Howard Gardner aponta várias causas prováveis para essa queda de produção: “As escolas, o gosto banal da maioria dos adultos, a corrosão dos padrões culturais, o declínio da civilização ocidental, a metade esquerda do cérebro [...]”<sup>10</sup> Entretanto, o pesquisador americano revela que o literalismo representa – paradoxalmente – “seu

---

<sup>9</sup> Gardner, Howard. *Arte, mente e cérebro: Uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 1999. p. 83.

<sup>10</sup> Gardner, Howard. Op. cit. p. 83.

vigia de progresso”, um estágio crucial do desenvolvimento que é propício ao domínio de regras. Ao mesmo tempo, há um aguçamento do gosto e de entendimento que, no entanto, reverbera pouco na esfera criativa. Os muitos estudiosos da questão estabeleceram uma curva em U, que representa o nível aparentemente alto de criatividade da fase pré-escolar, a depressão do estágio literal e o ressurgimento triunfante das marcas de aquisição: o domínio de certas regras. Gardner concorda com Malraux quanto à diferença entre a atividade artística da criança e a do adulto. O pesquisador afirma que ela não aprecia plenamente as regras e as convenções das esferas simbólicas e que seu espírito aventureiro tem pouca importância. Em contraste, ele indica que “o artista adulto está plenamente ciente das normas adotadas pelos outros; sua disposição, sua compulsão para rejeitar a convenção é adquirida, no mínimo, com pleno conhecimento do que ele está fazendo e frequentemente com considerável custo psíquico.”<sup>11</sup> Voltamos aqui a questão do fazer e pensar consciente e do domínio de seus meios no artista adulto. Como vemos em poetas modernos, a questão do fazer poético dependeria exclusivamente de uma “fabricação”, de uma “reflexão científica”, de “laboratórios”, de “experiências”, de uma sorte de “álgebra”? De alguma maneira, estes termos não somente dão a entender que a criação poética é um fazer intelectual, mas que pode ser atingida essencialmente pelo trabalho racional e pelo esforço contínuo de qualquer sujeito. Haveria um papel para o talento nesse complexo processo de devir artístico?

Alguns poderiam rejeitar a questão do talento, céticos em relação a um fator ainda em vias de compreensão e de estudo, inclusive pela ciência. Contudo, estamos falando aqui de uma capacidade cerebral e, de forma alguma, de algo divino ou milagroso. Gardner aclara a questão ao lembrar que “há dúvidas sobre como medi-lo, como defini-lo – até mesmo provar sua existência – mas parece estar fora de dúvida que certos jovens possuem uma aptidão natural para competência nas artes.”<sup>12</sup> Por outro lado, lembrando o trabalho realizado por Merleau-Ponty, devemos observar a pouca consciência que temos das complexas execuções quotidianas de nosso corpo, como disse Arnheim: “abaixo do limiar da consciência”. O exemplo mais revelador é a nossa capacidade de andar. A discrepância entre a complexidade motora que exige um simples passo e a inconsciência que demonstramos ao executá-lo, alumia a questão de forma muito pertinente. A prova disso se encontra na tentativa de reprodução dos movimentos

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 85.

<sup>12</sup> Ibid., p. 85.



do corpo humano em robôs de toda sorte, em aparelhos suscetíveis de substituir amputações ou em casos de paralisia dos membros inferiores: apesar de toda nossa tecnologia, locomovem-se e funcionam de forma brusca e imperfeita. Essa pouca consciência de nosso corpo não afeta nosso julgamento em relação às suas capacidades?

Outro fator decisivo e de igual importância – que foi introduzido ao iniciar a questão da criatividade – e que reforça Howard Gardner, é o do ambiente no qual nos desenvolvemos. Para ele, durante a habilidade natural dos anos pré-escolares, a intervenção ativa é desnecessária e as crianças devem ser apenas equipadas (tintas, lápis ou instrumentos musicais) e expostas a obras (histórias ou desenhos). Contudo, no início da vida escolar, o ambiente deve assumir um papel mais ativo devido à preocupação nascente com regras e convenções. É nesse período que as crianças anseiam o conhecimento de como fazer as coisas e que o papel do professor se revela crucial. Gardner acrescenta que:

De fato, suspeito que existe uma espécie de “período sensível” durante os anos que precedem a adolescência. O futuro artista precisa adquirir habilidades em velocidade rápida para que na adolescência seu ofício já esteja consumado. Se ele está, pode então resistir ao aumento de poderes críticos de seus anos de adolescência e ainda concluir “eu não sou tão ruim”. Se, no entanto, seus próprios esforços provam ser inadequados em comparação aos desempenhos de outros, ele tende a desesperar-se e abandonar o trabalho artístico inteiramente. Apoiando esta teoria está o fato histórico de que todos os artistas talentosos aparentemente passaram por um estágio literal. Mas eles o negociaram com grande rapidez, de modo que, na adolescência, estavam prontos para criar obras de qualidade extremamente elevada.

Mesmo a combinação de talento nato, pedagogia apropriada e alta habilidade não é suficiente para produzir o artista criativo. O artesão competente, sim – o mestre inovador, não.

É aqui, acredito, que os traços da personalidade e do caráter entram em ação. Alguém inclinado a atingir grandeza artística precisa nutrir uma motivação intensificada para superar-se, para distinguir-se. Possuído por uma visão poderosa, deve sentir-se compelido a expressar essa visão, de novo e de novo, através do meio simbólico de sua escolha. Deve estar disposto a viver com incerteza, a arriscar fracasso e a vergonha, voltar de novo e de novo ao seu projeto até satisfazer seus próprios padrões exigentes, enquanto falando poderosamente para outros.<sup>13</sup>

Podemos agora citar dois questionamentos que Sigmund Freud se fez em relação ao escritor e para os quais tentou somente nos mostrar caminhos de investigação:

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa?

---

<sup>13</sup> Gardner, Howard. Op. cit. p. 86.

Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?<sup>14</sup>

Eis outro ponto, além da questão da sensibilidade, que pode relacionar a criança ao artista: a imaginação. Para Charles Baudelaire, ela representa “la reine des facultés”, pois

Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.<sup>15</sup>

Freud afirma que o escritor criativo se comporta como a criança que brinca, criando um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, ou seja, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. No entanto, ao crescer, “as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar.”<sup>16</sup> Contudo, o indivíduo não abdica dessa fonte de prazer e em vez de brincar, ele agora fantasia, mesmo se se espera dele que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real de forma concretamente produtiva. Por outro lado, as fantasias – das quais os sujeitos podem se envergonhar – permanecem ocultas e, quando exageradamente profusas e poderosas, “estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose.”<sup>17</sup> Como lembra Freud: “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.”<sup>18</sup> Essa necessidade de “correção da realidade insatisfatória” parece apresentar um ponto comum entre a criança e o artista, aquilo que Malraux apresentou em obras que conseguem com que o mundo perca seu peso. No entanto, não se trata apenas de correção, mas igualmente de apreensão, de representação e de análise de mundo. Além disso, os sonhos noturnos nada mais são do que fantasias e ambos têm por origem a necessidade de realização de desejos, frequentemente reprimidos e rejeitados para o inconsciente. Contudo, como

---

<sup>14</sup> Freud, Sigmund. *Obras completas*: Volume IX (1906-1908). Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 149

<sup>15</sup> Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Volume II. Salon de 1859. Paris: Gallimard, 1976. p. 621. “Ela criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais coligidos e dispostos segundo as regras das quais se pode somente encontrar a origem no mais profundo da alma, ela cria um novo mundo, produz a sensação do novo.” (Trad. nossa)

<sup>16</sup> Freud, Sigmund. Op. cit. p. 151.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 152.

disse Malraux “l’art n’est pas rêves, mais possession des rêves.” Retornamos assim à maior consciência e ao maior domínio do artista que, se confrontado à criança, estabelece uma verdadeira reflexão e um fazer estético, que propiciam uma “liberação de tensões”.<sup>19</sup>

É preciso aceitar a existência dos primeiros traços imaginativos e criativos desde a infância – não perdendo de vista as diferenças apontadas até o presente momento – e estabelecer uma conexão entre a criatividade e o conhecimento que o futuro autor irá desenvolver. No âmbito da literatura, abordaremos três contos que exploram este confronto entre criatividade e conhecimento: “O retrato” (1835), de Nicolai Vassiliévitch Gogol, “Cantiga de esponsais” (1883) e “Um homem célebre” (1888), de Machado de Assis. Ambos, de formas diversas, tratam da complexa questão da criação artística e de uma problemática que se faz necessário abordar: a incapacidade de criar.

A primeira parte de “O retrato” narra a história de um jovem pintor talentoso chamado Tchartkov que vive na miséria. Ao comprar um misterioso quadro, cujo olhar de um insólito velho parecia espreitar de forma avassaladora qualquer pessoa que estivesse a sua frente, sonhou que este lhe estendia rolos repletos de moedas de ouro. Entre o pavor do olhar perturbador do retrato e os sonhos imbutidos, como se despertasse de um sonho para outro em uma perturbadora *mise en abîme*, o jovem pintor acordou enfim de seus pesadelos múltiplos. Até esse ponto do conto, o mestre do jovem Tchartkov afirmava que possuía talento e que lhe faltava apenas paciência para que não caísse na tentação da facilidade da pintura da moda. Contudo, ao encontrar o rolo com os 1000 ducados na moldura do aterrorizante retrato, o jovem sucumbiu a uma vida de prazer e luxo, tornando-se pintor de retrato, cuja fama iniciada por uma autopromoção nos jornais o enriquecera. Anos mais tarde, ao examinar o quadro de um pintor desconhecido do qual todos os críticos admiravam o talento, confrontou-se, de certa forma, com o que ele poderia ter sido. A inveja saltou então a sua garganta, tomando conta de Tchartkov. Assim, “após pagar muito caro por um quadro, ele o levava cuidadosamente para casa e se atirava sobre ele como um tigre para o estraçalhar, fazendo-o em pedaços, pisoteando-o enquanto dava gargalhadas de prazer.”<sup>20</sup> No final do conto, aos violentos ataques de raiva, de febre, de alucinações de Tchartkov, juntou-se uma tísica galopante e uma demência incurável às quais não resistiu por muito

---

<sup>19</sup> Freud, Sigmund. Op. cit. p. 158.

<sup>20</sup> Gogol, Nikolai Vassiliévitch. *O capote. O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 97.

tempo. Do seu leito, enxergava apenas o olhar inquisidor daquele velho no misterioso retrato, olhares multiplicando-se do chão ao teto do quarto, cujos muros alargavam-se ao infinito, enquanto seu pálido corpo expirava.

É pertinente ressaltar no conto algumas concepções que Gogol põe em confrontação quanto à questão da criatividade artística. Pois ele associa ao talento, ao estudo do pintor – que poderíamos estender ao poeta – uma certa liberdade, um *para-almém* do que se sabe, uma fratura, que supera e domina todo o seu conhecimento. É o que o narrador afirma quando descreve as qualidades reunidas pela obra daquele pintor talentoso e desconhecido do final do conto:

Se a nobreza ativa das poses revelava o estudo aprofundado de Rafael e a perfeição do pincel de Correggio, a força criadora pertencia ao próprio artista e dominava todo o resto. Ele havia aprofundado o menor detalhe, penetrado seu sentimento secreto, a norma e a regra de todas as coisas, captado por todas as partes a harmonia fluidez das linhas que oferece a natureza e que só percebe o olhar de um pintor criativo, enquanto que o copista a traduz em contornos angulosos. Percebia-se que o artista havia de início acumulado em sua alma aquilo que retirava do meio ambiente, para fazê-lo em seguida jorrar desta fonte interior num só canto harmonioso e solene.<sup>21</sup>

Gogol dá destaque não somente ao valor do talento, do trabalho paciente e contínuo (estudo), mas também à superação pela “força criadora” que “pertencia ao próprio artista e dominava todo o resto.” É relevante sublinhar igualmente o emprego de algumas palavras que remetem à criança. Assim, quando descreve o pensamento de Tchartkov perante o magnífico quadro, afirma que “a obra do pintor oferecia-se a ele com a adorável pureza de uma noiva. Inocente e divino como o gênio, ela planava acima de tudo.”<sup>22</sup> Em outro momento, quando o jovem Tchartkov esboçava seu primeiro retrato e que a senhora pediu para que parasse de pintar a filha, ele rogou – “com uma voz cândida, infantil”<sup>23</sup> – que aguardasse um minuto. São estes veios que justamente queremos seguir, e ao fazê-lo, recorreremos às palavras de Schopenhauer, para quem a mais perfeita erudição se assemelha a um herbário, enquanto que o gênio se aparenta “ao mundo sempre novo das plantas, em contínua mudança, sempre fresco, sempre gerando novas formas.” Para o filósofo alemão, “Não há nenhum contraste

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 93-94.

<sup>22</sup> Ibid., p. 93.

<sup>23</sup> Ibid., p. 82.

maior do que aquele que se verifica entre a erudição do comentador e a ingenuidade infantil dos antigos.”<sup>24</sup>

Deslocando esta afirmação para a criação artística, não se poderia esboçar a possibilidade – nessa superação conquistada no *para-além* da imitação dos modelos – de um agente criador que possa comportar não somente uma profunda, contínua e viva reflexão, mas igualmente essa capacidade imaginativa, inconsciente, sensível, já encontrada na primeira infância, em que o conhecimento não atua? Não poderíamos admitir a possibilidade de uma força criadora – subjacente ao conhecimento – que se imiscui em graus diferentes segundo a poética do poeta?

Continuemos na questão da criação com os contos de Machado de Assis, que se revela mais cético e que aprofunda de maneira muito pertinente e sarcástica o assunto. Em “Um homem célebre”, Machado trata da impossibilidade de criação e da confrontação entre o popular e o erudito. O personagem principal chamado Pestana é um intérprete de música erudita e um famoso compositor de diferentes polcas da moda em toda a cidade, para seu maior desespero. Em vários momentos do conto, Machado parece apontar para uma atitude de devoção por parte do músico. Na sala onde tenta desesperadamente compor, está rodeado de retratos de Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann “postos ali como santos de uma igreja”. Para ele, “o piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.”<sup>25</sup> Esta atitude devota em relação aos modelos pode ser associada àquela do Tchartkov, que se mostra conduzido e dominado pelas exigências de seus clientes, pela força de seu Ego, assim como pelo dinheiro que amontoava em seus cofres. Contudo, enquanto que Tchartkov se abandona ao mercantilismo e aos prazeres banais da burguesia, Pestana rejeita com todas suas forças as polcas da moda. Há devoção nos dois casos. Pestana lamenta o seu sucesso, pois tem a pretensão de criar ao menos uma obra clássica, uma única sonata de valor, mas não consegue. Machado descreve com muito sarcasmo os sofrimentos do célebre criador de músicas populares. Parece zombar da musa inspiradora do Romantismo quando Pestana olha para os retratos, para as estrelas, como se procurasse inspiração, desgraçadamente.

A moça dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas,

---

<sup>24</sup> Schopenhauer, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

<sup>25</sup> Assis, Machado de. *Contos: uma antologia*. Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 369.

interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

As vezes, como ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.<sup>26</sup>

O autor de *Dom Casmurro* mostra claramente que Pestana “repetia a peça” com perfeição, porém, era estéril quanto à criação. Judiciosamente, confronta Mozart ao compositor de polcas, colocando assim *face à face* a aparente ignorância de um menino que, aos seis anos, já havia composto sua primeira obra clássica, e todo o conhecimento musical de Pestana, impotente ante qualquer composição que não seja polca. Esse agente criador que chama de inspiração – aliás, provavelmente de maneira irônica – “não vinha” e a imaginação “deixava-se estar dormindo”. Além do mais, a esterilidade está sempre associada à noite, e a produtividade ao dia, posto que o autor de músicas populares, após sofrer boa parte da noite em vão, costuma compor suas badaladas polcas ao amanhecer. Assolado pela sua impotência musical, Pestana decide se casar com uma viúva, boa cantora e tísica: “Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; [...]”<sup>27</sup> Eis aqui mais uma crítica ácida à musa inspiradora do Romantismo, e a algumas concepções clássicas como, por exemplo, as de Platão<sup>28</sup>, de toda uma concepção histórica da criação artística que associa a inspiração a uma musa, a Deus, a algo acima e além do homem.

Um ponto vital do conto está na interferência do conhecimento musical do homem célebre – associada a sua carência de imaginação – que castra sua criatividade. De fato, o narrador afirma que: “Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, [...]” Um domingo, já casado, após iniciar secretamente a composição de um noturno intitulado *Ave, Maria*, chamou a mulher para tocar um trecho e, de repente, parando, interrogou-a com os olhos:

---

<sup>26</sup> Assis, Machado de. Op. cit. p. 370.

<sup>27</sup> Ibid., p. 373.

<sup>28</sup> Cf. Platon. *Oeuvres complètes*. Tome V. Ion, Ménexène, Euthydème. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

– Acaba, disse Maria; não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A idéia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições.<sup>29</sup>

É certo que Machado ridiculariza alguns conceitos do Romantismo e que o ceticismo deve acompanhar toda nossa análise. O autor de *Papéis avulsos* não dá solução à questão, já que não existe resposta simples ao problema da criação. Contudo, é possível enxergar a própria busca do autor e o paralelo que faz entre Wolfgang e Pestana. No cerne de toda essa complexidade e sutileza machadiana, é possível extrair novamente a atitude de devoção, no ato de imitar, de repetir os modelos. Parece haver, portanto – na necessidade de ruptura – uma ação sobre o conhecimento que pode provir da (auto)reflexão, de um novo saber ou de um certo grau de ignorância do sujeito. Machado parece também se interessar pela questão do talento, pois Pestana “ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação.”<sup>30</sup>

Em “Cantiga de sponsais”, Romão Pires, um senhor de uns sessenta anos, rege a excelente orquestra da igreja do Carmo com “alma e devoção.”<sup>31</sup> Trata-se de um viúvo com riso triste, com um ar circunspecto, olhos no chão, que iluminava-se ao reger a execução das missas. Nenhuma composição era dele e quando acabava a festa, sua intensidade deixava lugar a uma luz ordinária. Como no conto “Um homem célebre”, o personagem principal não consegue criar, com a diferença que não se trata aqui de opor popular e erudito, mas simplesmente de apresentar a problemática da criação musical.

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.<sup>32</sup>

Machado trata aqui de estudar a incapacidade de expressar artisticamente “um mundo de harmonias novas e originais” e volta a usar o termo “vocação” que associamos ao talento, ou seja, a uma propensão natural (intrínseca). Mestre Romão

---

<sup>29</sup> Assis, Machado de. Op. cit. p. 374.

<sup>30</sup> Ibid., p. 374.

<sup>31</sup> Ibid., p. 40.

<sup>32</sup> Assis, Machado de. Op. cit. p. 41.

sente que tem algo para comunicar ao mundo, contudo, não alcança essa fonte subjacente. No passado, três dias depois de casado, já havia sentido a inspiração para compor um canto esponsalício, mas “a inspiração não pôde sair.” Machado a compara a um pássaro “que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado [...]”<sup>33</sup> Esta frase parece ambígua, pois não se sabe se, ao dar vida própria à inspiração, ele quis zombar novamente dos exageros do Romantismo ou se teve a intenção de reforçar a dificuldade de domínio dessa. As duas hipóteses são válidas. No entanto, Machado insiste em separar os que têm vocação dos que não têm. Afinal, o tema constitui um dos pontos que pretendíamos abordar e valorizar, contra uma crença cega na razão e no trabalho, no sentido de oferecer o Santo Graal para todos no percorrer de um caminho único. O autor de *Dom Casmurro* crê na vocação que separa os intérpretes, dos que são, além disso, compositores. O sujeito que pretende ser artista está à mercê da hesitação de uma “eterna peteca entre a ambição e a vocação.” Além do mais, Machado pinta com maestria o desvairado debater de um homem que não aceita sua impotência frente à face binária, não somente de qualquer escolha, mas igualmente da propensão natural para algo: “há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm.” Não nos debatemos perante essa questão?

No final do conto, mestre Romão Pires tenta inspirar-se – já que suas tristezas e alegrias permanecem estéreis – na felicidade de um jovem casal debruçado em uma sacada vizinha. Retomou o canto esponsalício iniciado há anos, porém, a vista dos “casadinhos de oito dias” não lhe supriu a inspiração e as notas seguintes não soavam. Deixou o cravo e, desesperado, rasgou o papel no qual tinha tão sofridamente posto algumas notas. Nesse exato momento,

[...] a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.<sup>34</sup>

Dois pontos fundamentais podem ser discutidos a partir desse trecho final do conto. Primeiro, a questão da ignorância musical da moça – supondo que não possuía formação – que consegue compor “uma linda frase musical”; segundo, no momento da

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 42.

<sup>34</sup> Assis, Machado de. Op. cit. p. 44.



criação, o emprego do termo “inconscientemente” por parte de Machado, que certamente não o escreveu em destaque entre duas vírgulas por acaso.

O que acarreta o confronto da moça-ignorante-criadora e do mestre-erudito-estéril? É preciso admitir que algo aconteceu inconscientemente, assim como no caso de Pestana, quando conseguia compor uma polca “sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart.” Não obstante, é preciso ter cautela, pois não se trata de glorificar a produção inconsciente, repudiando toda a conquista do artista que pensa sua arte, trabalha sua arte, questiona sua arte. Trata-se de apontar um grau variável – de artista para artista – de atuação do inconsciente e da imaginação: dois fatores que pareceriam se apartar da razão e do conhecimento. Ao comparar a criança e o artista, é preciso admitir a complexa trajetória que o ser percorre até alcançar sua arte e que, definitivamente, os separa parcialmente. No entanto, faz-se necessário não descartar precipitadamente as qualidades que a infância carrega. Não esqueçamos da atrofia da criatividade que parece corroer Tcharkov, Pestana e mestre Romão Pires. À sua esterilidade, uma sorte de morte é associada:

Iria logo em seguida transmutar-se num destes seres estranhos, tão numerosos em nosso universo insensível, que o homem dotado de coração e de vida observa com pavor: eles lembram túmulos móveis que conduzem um cadáver em seu interior, um cadáver no lugar do coração.<sup>35</sup>

É como se essa atrofia da sensibilidade, da imaginação, participassem na petrificação – junto à ausência de talento – de todo o conhecimento do sujeito, impedindo a ruptura que autoriza uma criação peculiar. O saber se molda então na rigidez de um conjunto de conhecimentos esparsos, fragmentados e petrificados. A morte está presente nos dois contos de Machado. Quando Pestana irritou-se frente a sua fracassada tentativa de compor, “estava cansado, desanimado, morto; [...]”<sup>36</sup> Os três personagens expiraram perante a impossibilidade de criar. Por outro lado, não seria esse o passo que se deve dar, morrer para renascer, tal qual a fênix mitológica, afastar-se do que se sabe para aproximar-se do desconhecido? Não se faz necessário assassinar a si mesmo, seu próprio conhecimento – em distorcidos instantes, esparsos, alumiados – para ir além ou admitir outro conhecimento? Foge-se de uma provável fragilizada repetição, pois quem pretende apenas igualar-se aos mestres, em sua cega imitação, ao

<sup>35</sup> Gogol, Nikolai Vassiliévitch. Op. cit. p. 92.

<sup>36</sup> Assis, Machado de. Op. cit. p. 370.

repetir, dificilmente o alcançará. É preciso lutar para não ser sugado pelo buraco negro que a banalidade representa nesse complexo processo de devir do artista. Finalmente, o ensaio “Infância e pensamento”, de Jeanne Marie Gagnebin, que aborda a infância a partir de Walter Benjamin, François Lyotard e Giorgio Agamben, pode nortear a questão para uma incompletude que “brilha um lapso”, lembrando Mallarmé.

Nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível.<sup>37</sup>

O que parece irromper dessa incompletude da in-fância, é a certeza de um lapso que se reveste da promessa de possíveis.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo, vida, poesia: confissões no rádio**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ASSIS, Machado de. **Contos: uma antologia**. V.2. Cantiga de esponsais. Um homem célebre. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes. Vol. I, II**. Paris: Gallimard, 1975-76.
- \_\_\_\_\_. **Poesia e Prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. IX. Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. **Structure de la poésie moderne**. Paris: Le livre de poche, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GARDNER, Howard. **Arte, mente e cérebro: uma abordagem cognitiva da criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- GOGOL, Nikolai Vassiliévitch. **O capote. O retrato**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- MALRAUX, André. **Les voix du silence**. La création artistique. Paris: NRF, 1952.
- PLATON. **Oeuvres complètes**. Tome V. Ion, Ménexène, Euthydème. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- RILKE, Rainer Maria. **Rodin**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- ROMANO, José Féron. **Mozart: L’avenir d’un enfant prodige**. Paris: Hachette, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

---

<sup>37</sup> Gagnebin, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 182-183.