

# Arquitetura e criatividade

## Architecture and Creativity

**Fernando Freitas Fuão**

Professor Associado da Faculdade de arquitetura

fuao@ufrgs.br

Programa de pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR - UFRGS

---

### Resumo

*Arquitetura e criatividade* mostra os conceitos de criatividade na sociedade “produtivista”, desconstruindo as mitologias da criatividade criadas na área da arquitetura, ensino, psicologia, *design*.

**Palavras-chave:** arquitetura, criatividade, imaginação.

### Abstract

*Architecture and creativity* shows the concepts of creativity in “productivist” society, deconstructing the mythologies of creativity created in the area of architecture, design, teaching, psychology.

**Keywords:** architecture, creativity, imagination.

Para Fufuca, minha amada filha.

Criatividade não é uma característica exclusiva da arquitetura e das artes em geral; a criação se faz presente em todos os domínios. O homem é criação. A criatividade é a ação de criar e está em tudo e em todos, não só em poucos privilegiados. Ela é tão importante para as descobertas científicas como para a arte. A característica da criatividade é romper continuamente os modelos preestabelecidos, provocando rupturas, descontinuidades, tempestades. Ela sempre assinala, de uma forma ou de outra, uma nova etapa, uma renovação.

Tem-se acreditado ingenuamente que os setores mais poderosos da sociedade não têm nenhuma intenção de privilegiar a criatividade, porque não querem que as pessoas aprendam a pensar, querem que permaneçam alienadas, já que o pensamento criativo é a arma mais eficaz de transformação do mundo. Esse enunciado seria verdadeiro até algum tempo atrás, mas hoje carece de fundamentação. A criatividade não é só uma categoria estética como muitos pensam; ela é, principalmente, um tema político-social-ético e não um conhecimento autônomo cuja grandeza repousa em sua “magnificência”, em sua pureza, em sua espiritualidade iluminadora ou em todos os adjetivos que se possam atribuir no âmbito filosófico-estético.

Temos alimentado o mito de que a criatividade se manifesta apenas em poucas pessoas, como uma dádiva, um dom. Marx compreendeu que a concentração do talento artístico, da criatividade em alguns indivíduos e seu aniquilamento na grande massa é uma consequência da divisão do trabalho, da especialização das profissões e do privilégio da educação.

---

Para os estudiosos do assunto, a criatividade associa-se à liberdade: para sermos criativos não podemos viver numa sociedade conservadora, repressora. A natureza da criatividade é ser mesmo revolucionária e envolve um comprometimento muito sincero entre o eu e suas representações.

Infelizmente, o discurso da criatividade tem-se colocado como um falso discurso, sem propriedade, sem território definido e atrelado a saberes completamente distorcidos, ingênuos, maniqueístas. Nos últimos anos, todos falam de sua importância, repetem constantemente clichês terminológicos e até já se tornou sinônimo de menosprezo.

A criatividade não é propriedade da imaginação, do inconsciente, da emoção, mas da mente e do corpo como um todo, está presente também na inteligência, na consciência, no raciocínio lógico. Para a ciência tem sido mais fácil alimentar essas oposições. O problema é que muitos ainda continuam acreditando que a lógica da criatividade é oposta ao pensamento lógico, tal como a falsa oposição entre razão e emoção. Desde o passado, temos associado criatividade às atividades expressivas, ao jogo, ao lazer, em oposição à conceituação matemático-científica, ao trabalho e à disciplina como um todo.

Para a Academia, a criatividade se coloca como problema: como ensinar, transmitir, estabelecer um conhecimento que só acontece poucas vezes ou uma vez só? Como jogar um jogo que, a cada dia, muda suas regras? Provavelmente esteja aí o grande dilema do ensino de arquitetura, que vive num ciclo de paradigmas, aberturas e fechamentos de idéias. Ou seja, incorpora alguns dados da inovação, que podem ser aprendidos, logo se institucionaliza e se fecha novamente. A isso chamam renovação do conhecimento. Os professores sempre se apegam às regras, aos modelos, mesmos os mais criativos. Até os próprios artistas acabam, por exemplo, criando um estilo ou se tornando escravos dele.

Este "desígnio" que a criatividade carrega, o mito de um dom recebido, começa exatamente na infância, na escola, na construção do corpo das disciplinas, das matérias, atribuindo oportunamente o caráter de criatividade a algumas delas, como as artes plásticas, a música, a arquitetura, a literatura, o teatro. Para outras, graus menores de criatividade, como a física, a matemática, a geografia, a química ou a biologia e seus respectivos certificados de inquestionabilidade.

Mas nem todos que se dirigem para essas ditas áreas técnicas conformam-se ou aniquilam sua criatividade; muitos deles têm a curiosidade que alimenta a criação, e é por isso que temos os gênios, os prêmios Nobel.

Certamente se não houvesse os patéticos testes vocacionais implantados exatamente ali, quando se manifesta a crise da adolescência, direcionando sempre os criativos para a área das artes ou arquitetura, em poucos anos teríamos resultados bem melhores dentro da sociedade, na área da saúde principalmente.

Criatividade é a ação de criar, de dar mais vida, inventar, descobrir, mas tanto a esquizofrenia da sociedade capitalista como a comunista trataram sempre de anestesiar as pessoas mais criativas, designando os artistas como loucos, indivíduos que vivem fora da realidade, sonhadores; a psicologia de Freud, de certa forma, muito contribuiu negativamente, colocando a criatividade não como uma força de atuação da

realidade, mas fora da lógica do real. Uma força típica do inconsciente, da livre imaginação, do *nonsense*, criando uma divisão entre real e imaginário<sup>1</sup>.

Se formos na outra direção, perceberemos que a lógica das sociedades primitivas privilegia também uma relativa criatividade em suas origens, em suas mitologias, mas depois a recusa quase como uma proibição, mergulhando no tempo da tradição, da repetição, da *mimesis*, da *mesmice*, no mito do eterno retorno, não permitindo que nada mude. Semelhante é a lógica contemporânea, que tudo muda incessantemente para que as coisas que deveriam mudar não mudem.

A criatividade nunca teve um saber definido, enraizado; seu saber é tão vaporoso como peregrino. Tem sido despejada de lugar em lugar e até mudou de nome, está sempre fora de órbita e muda de lugar de tempos em tempos. Durante muito tempo, permaneceu no território da filosofia, da mecânica, e agora está na psicologia e nas artes. Dentro da psicologia tem-se estudado esse tema sempre articulando com a memória, a imaginação, com o inconsciente, com as enfermidades, tal como faz a arteterapia. Falamos durante muitos anos de criatividade em função da arte: o lugar, o *topos*, do saber da criatividade, mas, como veremos adiante, isso não passa de um equívoco oriundo do lugar da criação. Arte e criatividade não pertencem, necessariamente, ao mesmo campo.

Criaram-se muitos mitos em cima da criatividade como, por exemplo: os criativos se emocionam com facilidade e são pessoas normalmente sensíveis; já os lógicos, os racionais, agem exclusivamente através da inteligência, como se não tivessem emoções, ou que os criativos não tivessem razão, inteligência. Existe uma tendência, principalmente de teor americano, de opor criatividade a inteligência. Lembro Paul Valery, que disse, certa vez, que criar não é um processo da imaginação, mas de inteligência.

## Imaginação e criatividade

Curiosamente a profissão de arquiteto se coloca bem no meio dessa divergência. O trabalho científico e o artístico têm como característica essencial o projetar, dar sentido, transformar a realidade, dar respostas a um problema. Seu dilema demiúrgico se move entre uma pseudocientificidade e uma inevitável aura de artisticidade que ingenuamente associa a criatividade.

---

<sup>1</sup> Rene Passeron, em sua *Poianalis*, destaca alguns fenômenos psíquicos relacionados à criatividade. O primeiro deles relaciona-se ao que ele chama de criatividade adormecida ou reprimida, ou seja: diz respeito a todas aquelas pessoas que dizem que "criar não é comigo", pessoas que nem sequer conseguem imaginar que seja possível criar algo, e que pensam que criar é coisa de loucos como os artistas. Para Passeron, esse tipo de pessoa está fortemente subjugada ao trabalho repetitivo. Essa criatividade atrofiada ou fraca deve-se somar à criatividade reprimida, aquela que amedronta, aquela que fez com que Platão expulsasse da República poetas e artistas. Uma segunda característica, evidenciada por Passeron, refere-se a uma criatividade intermitentemente fraca, mas que pode ter sido forte em alguma ocasião. Neste caso, a criação, a criatividade é função de uma necessidade da vida, necessária em várias situações em que nos encontramos. Ela aparece nas situações mais banais, como arrumar a casa, arrumar uma sala, ou mesmo na tomada de decisão diária numa empresa. Corrente também nos altos níveis de responsabilidades, esse falso sentido pleno da criatividade é o que faz com que o engenheiro, o político, o empresário também possam desfrutar da sensação de serem criativos. E assim o que para uns possa parecer uma atitude de pouca criatividade, para outros pode representar uma solução de alta criatividade. Passeron destaca ainda como característica a compulsão a criar. Para ele, certos artistas padecem de uma compulsão criativa, como Pablo Picasso. Ou, muitas vezes, se associa ao uso de drogas, tratando-se de obter por meio da química o que os outros conseguem pelo talento. A criatividade é dada a todo mundo, o problema de sua manifestação está ligada às condições de seu exercício. E há casos onde a criatividade não consegue manifestar-se por problemas de déficits cerebrais (Passeron, 2001).

É freqüente também confundirmos imaginação com criatividade. Por exemplo, quando digo “imaginem uma cadeira”, não significa que se esteja realmente criando, simplesmente imagina-se uma cadeira existente, aquela ou aquela outra que retemos na memória. Imaginação em seu sentido mais corriqueiro e grosseiro é a capacidade de visualizar.

Recordo, oportunamente, aos arquitetos o exemplo da Geometria Descritiva, do método mongeano, com suas épuras, projeções e uma parafernália de linhas que exigem do aluno um alto grau de imaginação para visualizar e decodificar as formas nesse espaço abstrato-absurdo, totalmente irreal, enquanto quase nada se solicita do aluno em termos de criatividade como exercício físico disciplinar. E o pior: o método traz em si uma espécie de inquestionabilidade do espaço. A concepção espacial é imposta ao aluno à força: ou você imagina o espaço desse jeito ou você é reprovado. “Você não dá pra coisa” porque não consegue “imaginar” a beleza das linhas e volumes no espaço mongeano-cartesiano. Assim, o arquiteto aprende a habitar dois mundos: o real, no qual inexistem épuras ou triedros, e o espaço projetual mongeano que se realiza somente na mente dos arquitetos, como se criatividade tivesse alguma coisa a ver com imaginação. Para a arquitetura deveria importar mais a criatividade e menos a imaginação, a capacidade de visualização.

Mas o método mongeano foi um método extremamente criativo ao propor um sistema de representação universal baseado principalmente na matemática e na geometria para construção e produção de objetos industrializados. Seu êxito depende muito mais da matemática, da calculabilidade, do que da linha, da reta, do plano.

O método encerra em seu interior a falácia de uma criatividade infinita, de que se pode criar o que quiser dentro dele. Normalmente, métodos e teorias que exigem um alto grau de visualização para figurar as abstrações e conceitos no pensamento acabam por gerar uma certa atrofia e entorpecimento das resultantes criativas. Em alguns casos mais complexos, a mente não consegue figurar nada, apenas as próprias figuras, letras e números das equações ou fórmulas: é como ler não sabendo o que se está lendo.

Parece-me que existe um equivocado consenso, mesmo inconsciente, de que as matérias mais importantes são justamente aquelas menos criativas, as que economicamente trazem algum resultado. As menos importantes serão as mais criativas, servem só para embelezar a vida e economicamente são inviáveis.

Um pequeno livro, de Gianni Rodari (1989), chamado *Gramática de la fantasía*, praticamente, desmonta, através de uma linguagem agradável, os mitos e tabus parasitários da criatividade. Rodari mostra que a criatividade, em seu aspecto lúdico, está na base da formação do indivíduo. Para isso apresenta uma série de exercícios aplicados a crianças para estimulá-las; uma espécie de gramática de jogos que, pouco a pouco, vai desvelando na cabeça do leitor a própria estrutura da criatividade, a gramática da fantasia. Rodari apresenta uma série de elementos constitutivos dessa gramática, como o *nonsense*, a lógica da oposição, binários, hipóteses prováveis, o erro, a inversão, o estranhamento, a dupla articulação, entre outros. Uma espécie de *bodybuilding* da criatividade.

As tentativas de explicar a criação, o mundo através da linguagem, de suas representações, neste momento, também se mostram infrutíferas. Uma gramática da arquitetura não define criatividade, serve apenas para ajudar a escrever a linguagem arquitetônica. Qualquer um poderá ser um escrevente, mas dificilmente um

escritor. A criatividade na arquitetura não está definida por regras gramaticais, tampouco por uma retórica compositiva. Para ser sincero e até exagerando, grande parte da criatividade na arquitetura está definida por fatores extras às formas; concentra-se mais na conceituação do tema, na criação e elaboração do Programa de Necessidades, no questionamento que se possa fazer dos conceitos, numa certa interpretação do problema. Mesmo dentro da lógica das formas, muitas formas inovadoras são retiradas de um contexto alheio ao seu, como o caso clássico dos *pilotis corbusianos* retirados das asas dos aeroplanos do início do século XX, ou da unidade de habitação que foi inspirada nos transatlânticos, ou das formas provenientes da natureza da geologia, da cristalografia bastante utilizada nos anos 1960 para conceber estruturas, ou ainda de seus *revivals*, dos biomorfismos e das teorias das formas generativas.

Entretanto, muitas vezes, através da retórica pode-se chegar a uma poética arquitetônica; um livro que exprime muito bem a criatividade de um ponto de vista gramatical e que se tornou uma espécie de "por uma arquitetura" de Le Corbusier, da pós-modernidade é *Complexidade e contradição* de R. Venturi (1978). Uma antigramática da modernidade baseada principalmente nos padrões maneiristas, barrocos e modernos, na qual é apresentada uma série de exemplos retóricos, como: o fenômeno do um e do outro, a ambigüidade, a contradição adaptada, a contradição ajustada, contrapostas à ortodoxia da arquitetura moderna. Obviamente o conhecimento de uma gramática e seu exercício diário, seu domínio enquanto aprendizagem, não garantem arquitetos criativos, mas pelo menos grande parte deles podem adquirir um corpo substancial de ferramentas e instrumentais<sup>2</sup>.

Já temos muitos Corbusiers, Mies, Eisenmans, Gehrys, Novels. Sobram-nos arquitetos, artistas e faltam-nos pessoas mais criativas em outras áreas do conhecimento. O mundo deveria ser uma incessante máquina de criação, em todos os lugares, desde suas raízes até suas extremidades.

A função da criatividade é descobrir. Descobrir sempre a possibilidade de se enxergar o mundo diferente, em oposição ao senso comum e à tradição que mumificam a humanidade.

Para criar não é necessário muita coisa; na arquitetura não é necessário fazer malabarismos formais; criatividade não se refere só aos aspectos formais; às vezes basta ver as coisas apenas de um modo distinto, enviesado. Foi assim que os surrealistas perceberam essa possibilidade revolucionária e a apresentaram em seus textos, romances e obras. Um desses experimentos bem-sucedidos é o caso do livro *Canyons* (Fuão, 2001a), onde tratei de transfigurar uma realidade existente e dada, até então, quase como imutável na percepção comum do porto alegreense, como é a Avenida Borges de Medeiros, e, ao compará-la ao *canyon* do Itaimbezinho, ela se transfigurou proporcionando uma nova visão do mesmo espaço.

Imaginação é a imagem em movimento, em transformação, transfiguração, como disse Gaston Bachelard (1990). Mas o conceito de imaginação de Bachelard é pertinente à imagem criadora e não a uma imagem que se reproduz na memória; por isso, é semelhante ao conceito de criatividade.

A criatividade é iluminadora, penetra claramente no remoto, no ausente, no escuro. Por isso, alguns a chamam de *insight*, o signo dentro, iluminação.

---

<sup>2</sup> Sobre este tema centram-se os trabalhos de Josep Muntaniola (1981, 1990): *Poética e arquitectura e Retórica e arquitectura*.

Por ser antipositivista, ela é sempre relativizada. O que é criativo para uma pessoa pode não ser para outra, ou mesmo uma forma criativa pode se impor sobre as demais de uma maneira repressiva, totalizadora e, em alguns casos, aniquiladora da própria criação. O que é mais criativo? Como se mede, se pesa? Quem é mais criativo, Le Corbusier ou Mies? Aldo Rossi, Gehry ou Gaudi? O que antes nos parecia criativo, hoje não é mais; o que ontem era loucura, hoje é aceito e institucionalizado.

De antemão nem sempre a criatividade teve um estatuto imutável; ela mudou ao longo da história inclusive seu próprio nome e conceito, por exemplo, tomando o nome de invenção, furor divino, expressão, invento. Os parâmetros que a quantificavam e definiam eram bem distintos dos atuais; criatividade como a entendemos hoje é um conceito obviamente "moderno". Na atualidade, é medida pelos critérios de inovação, ruptura, pelo surpreendente, pelo *shock*, o estranhamento, a colisão, a fragmentação e, principalmente, pelo princípio da *collage*/montagem. Basicamente o que qualifica a criatividade, hoje, é o jogo de rupturas e descontinuidades que se estabelece e também do poder crítico-reflexivo que suscita.

Outra reflexão se coloca na criatividade. Que inovação é essa que se persegue mediante os usos da criatividade, se todos os dias aparece alguma coisa nova? Esse estranho jogo de rupturas e descontinuidades niilistas inerentes à criatividade moderna, que se implantou principalmente no território das artes, é justamente o que vem provocando o desmoronamento da arte, a desestruturação e desumanização da sociedade, contribuindo para aumentar a pobreza. Tudo o que a arte conseguiu nestes últimos anos foi uma reflexão incessante e quase doentia sobre o próprio estado da arte, da arte pela arte, da arte objetual como representação do materialismo e de nossa cultura esquizofrênica.

Precisamos que a criatividade na arquitetura seja deslocada das questões formais compositivas, estéticas, para a área conceitual-programática, para as necessidades, para uma ética da criatividade, para uma política corporal do homem que o devolva ao território público-político da luta contra o sistema totalizador que vivemos, que reivindique não mais formas criativas, mas sistemas de vida mais criativos, programas livres, respostas criativas que gerarão secundariamente formas inovadoras.

É preciso pôr um fim no excesso de espetáculo, na violência e no lixo que essa cultura gera e se torna. Enfim, é preciso não só vender os olhos à museificação da sociedade e dos centros culturais, mas combatê-los, amordaçar a arrogância da arte institucionalizada, nos despreocuparmos com o patrimônio histórico das elites, retornar ao questionamento do *habitat*, propor soluções arquitetônicas aos excluídos.

É preciso criatividade sim, mas para reformular nossos embolorados e alienantes currículos. Enfim, precisamos recriar nosso campo de visão, nosso território de atuação. Talvez, precisemos nos reinventar rapidamente mesmo como profissão.

O anacronismo arquitetônico reside principalmente no sistema educacional como um todo: numa estrutura curricular que ainda apresenta resíduos da Bauhaus e de um equivocado inter-relacionamento disciplinar de áreas afins que data dos anos 1960, como economia, sociologia, lingüística, somada a uma defesa ferrenha por parte de alguns arquitetos que alimentam a ilusão de uma autonomia da arquitetura, do projeto e do desenho, ultimamente recuperada pela onda pós-moderna, neoliberal e de uma equivocada política da cidade do *neo-laissez-faire*.

Mas para que as mudanças ocorram é necessário atuar na base formativa; o currículo é uma delas, a metodologia de ensino e aprendizagem é outra. A primeira é o redeslocamento do foco da arquitetura, abandonar a ênfase nas formas estilísticas e, sobretudo, desconcentrar a criatividade dessas áreas atadas às formas. Essas concentrações disciplinares em torno da forma criativa tornaram-se verdadeiros nódulos em nossa cultura, só geram *deadsign*, sinais mortos, falsos desejos, desenhos bonitinhos que estão a serviço da máquina do espetáculo; seus resultados por mais encantadores são pura mercadoria, e talvez seja por isso que os profissionais da área da comunicação, da publicidade, do *design* e da moda e todos que gostem da afetação a valorizem tanto.

## Programas e necessidades

Mas é função mesmo da Academia desviar o foco da verdadeira criação e das transformações sociais para o foco formal. A academia, muitas vezes, se encontra a serviço do Império; raros são na história os momentos de seu despertar. Esse desvio focal das forças criativas ou criadoras para temas subjacentes como inovação formal, articulação e criação das formas via discurso da *mímesis*, tipologias, automatismo, estranhamento e, agora, rizomas e dobras convertidos em formas tem um porquê. E esse porquê é explicável pela facilidade de se tratar as cascas, as superfícies, os suportes em vez dos conteúdos e essências. Talvez esse discurso mesmo de oposição entre forma e conteúdo já não tenha mais validade.

Tudo tende ao espetáculo, inclusive as preocupações e ações sociais acabam se convertendo em moda, estilo, quando incorporadas pelos intelectuais; até a caridade é contabilizada e abatida.

Devemos entender que arquitetura não é pura forma, mas é, sobretudo, conteúdo, e nós somos agentes de transformação do programa, do Programa de Necessidades, do conteúdo, da estrutura. Não existe forma sem conteúdo; a despeito da crença pós-moderna, o conteúdo se faz forma, mediante seu desejo, sua necessidade.

O potencial revolucionário da arquitetura foi muito bem compreendido pelo Movimento Moderno, que antes de ser um movimento plástico foi um Movimento Social que acreditava numa mudança na sociedade através da arquitetura<sup>3</sup>.

No programa, na programação, residem a essência da criação e todo potencial revolucionário da arquitetura<sup>4</sup>.

Mas ainda há quem não acredite que a arquitetura é transformadora, revolucionária. Em alguns momentos da História, pode-se observar uma preocupação com a essência da arquitetura e de como atua sobre as pessoas e a sociedade. Algumas dessas épocas foi o final do século XIX, o início do século XX e os anos 1960-1970.

Em Paris, em maio de 1968, as pichações e cartazes pediam a "imaginação no poder": a verdadeira revolução deveria passar pela imaginação liberada.

---

<sup>3</sup> Veja-se Fuão (2000): Brutalismo a última trincheira do Movimento Moderno.

<sup>4</sup> Sobre Programas, veja-se Fuão (2005): Sobre programas e necessidades.

Nessa mesma época, a Internacional Situacionista (IS) propôs a utilização da criatividade aplicada à vida como elemento revolucionário e libertador, criando situações oportunas para modificar o funcionamento da sociedade. Muitos dos manifestos da Internacional Situacionista dirigiam-se aos ingênuos estudantes da época: Guy Debord mostrava que o estudante desempenhava um papel provisório que o preparava para o papel definitivo que iria assumir como consumista dentro do sistema espetacular.

O objetivo do sistema é produzir técnicos, peças humanas, um contingente de engrenagens facilmente substituíveis necessárias ao bom funcionamento. Pessoas criativas são bem-vindas para oxigenar o sistema, desde que bem localizadas e situadas de tempos em tempos. Os limites do exercício da criatividade tanto em seu uso abusivo e indiscriminado como em sua carência são sempre controlados, não rejeitados, apenas direcionados, reprimidos e incentivados simultaneamente.

A criação é a força vital da natureza, a única coisa que se contrapõe à morte e à força da gravidade com a mesma intensidade.

É uma força atuante sobre a destruição dos valores do presente e/ou do passado. Existe um sentido inato no ser humano e na natureza que impulsiona todas as coisas a criar e recriar-se; na maioria das vezes, as pessoas não entendem que o ato criador, criativo, é uma necessidade tão básica como a de respirar e quase independe da vontade. Mas, distintamente da natureza que vai se copiando, a criação do homem supera, cria a inovação, o surpreendente, o inesperado.

A criatividade é niilista, anárquica, impossível de ser regrada; por isso, os conservadores e reacionários a combatem, preferindo o clássico, a cópia pela cópia, a criação fixada, asfixiada, aquilo que nunca muda. Até pouco tempo atrás acreditava-se que a criatividade fosse atributo dos artistas e dos cientistas loucos, negando sua existência na maioria da população. Esse mesmo tipo de pensamento dizia também que não se devia proporcionar o conhecimento da criatividade para as populações menos favorecidas. O trabalho e comida, a inquestionabilidade de sua mão-de-obra são as melhores armas para o aniquilamento da criatividade. Entretanto, desde a segunda metade do século XX, o panorama mudou: do ponto de vista da educação, cada vez mais e mais a arte e a criatividade expandiram seu território a todas as classes sociais, proporcionando uma nova perspectiva revolucionária, intelectual, mediada pelas forças da criatividade.

Por outro lado, não podemos continuar pensando que certas profissões, por exemplo médicos e biólogos, também não podem ser criativas, que advogados, economistas e administradores são todos uns caretas e que não possuem a menor sensibilidade para a arte. Grande parte deles, certamente em sua infância, foram castrados de sua criatividade, dia após dia ao longo de sua vida; não precisamos enunciar esses mecanismos de repressão, pois cada um sabe do seu. Muitas vezes, talvez só porque a criança goste de números, logo vem alguém para dizer-lhe que ela poderá ser um matemático, um físico, um engenheiro, ou porque goste de escrever, será infalivelmente um escritor. O processo de seleção profissional do cotidiano é tão ingênuo que chega a ser assustador.

Mas a triagem vocacional é pior ainda: os testes vocacionais, a seleção das especializações para a sociedade produtivista, como vem sendo praticada tanto em sua versão empírica ou científica, tornou-se a mais estúpida atitude contra o ser humano. Patéticos psicólogos que nem deveriam estar ali, pois seu grau de



imaginação e criatividade tende ao zero absoluto, seguem à risca seus modelos e cartilhas como se fossem uma bíblia das vocações, colocando os jovens nessas caixas de ocupação profissional chamadas universidades, cada um em seu lugarzinho predeterminado na sociedade, e, sobretudo, criando a ilusão de que o teste é o instrumento revelador do dom ou da vocação, tal como era praticado pela Igreja o conhecido "chamado".

Infelizmente, por mais que neguem, os psicólogos trabalham inconscientemente para a consolidação das forças reacionárias do sistema, fazendo com que as coisas permaneçam as mesmas, não provocando ou estimulando a criação de novas profissões, simplesmente perpetuando as forças do mercado, da sociedade espetacular.

O mundo moderno criou uma série de possibilidades até então impensáveis. Quantos indivíduos que não se encaixam nas classificações vigentes das profissões estão à espera de novas profissões a serem criadas, quantos deles poderiam criá-las, quantos poderiam exercer duas ou três profissões simultaneamente, ser médico pela manhã e escritor à tarde, por exemplo. Mas a sociedade das especializações não permite; você tem que ser isso ou aquilo, nunca as duas ao mesmo tempo; quantos poderiam mesclar conhecimentos díspares para a criação de um novo saber. Infelizmente, as universidades contribuem em muito para o engano dos jovens; quem diz isso é Rubem Alves: oferecem algumas dúzias de opções, e os moços e os pais pensam que aquelas são todas as opções que existem. Acontece que a alma humana tem mais imaginação que as opções universitárias (Alves, 2003, p. 111).

A poética parece ser o melhor caminho para a criação. É por isso que falta poesia na maioria das coisas que nos cercam. Temos depositado, nos últimos anos, no artista, no arquiteto, o papel do todo-criador. Na Idade Média, Deus era o criador, o criativo; aos homens não era delegado esse poder, muito menos às mulheres. Durante muito tempo, a criação foi um privilégio divino, e os homens pouco criavam, apenas repetiam aquilo que haviam aprendido, e as mudanças davam-se muito lentamente. O conceito de criatividade, tal como entendemos hoje, é um conceito derivado do humanismo e do materialismo, e foi somente com a morte de Deus que foi possível esse deslocamento da criação para o homem, para o artista. Na Idade Média, em termos de criatividade, o artista era funcionário de Deus. Depois de Deus, ele era aquele que mais conhecia o processo de criação, a representação. Exatamente por trabalhar para ele calado, obedecendo os cânones impostos pela Igreja, no silêncio, acabou aprendendo tudo ou quase tudo sobre criação, e se libertando de seu jugo. Com frequência encontramos frases mostrando o papel do artista ou do arquiteto como demiurgo, como o que carrega a luz, o iluminado.

Mas a criação artística humanística, materialista, niilista tem-se mostrado cada vez mais improdutiva e tão imperfeita quanto a criação divina. A palavra criatividade, nos últimos tempos, vem carregada de um sentido tão vulgarizado que reflete o próprio estado do ser diluído na massa.

A experimentação é o livre exercício, o instrumento básico metodológico para a criatividade, um exercício que se dirige sempre para a inovação. A experiência se dirige como "projeto", como projétil mesmo, contra as resistências e sempre tem um alvo certo, ainda que longínquo. É isso que é o legal do projeto quando foge a um cliente definido: nunca se sabe onde vai cair e para onde e quando vai servir. Daí a semelhança

do projeto com as pesquisas e investigações. Todo projeto arquitetônico em sua origem é sempre uma experiência, uma projeção singular, um envio, um plano.

O arquiteto, quando inova, experimenta. Gera um espaço, um laboratório, um campo de prova para que as pessoas explorem seus limites enquanto potencial corporal. Nesse sentido estavam todas as propostas sociais urbanas revolucionárias ao longo da História, como as de Fourier, Soria y Mata, Buckminster Fuller, a Internacional Situacionista, Yona Friedman, Kenzo Tange, Archigram, Paolo Soleri, entre tantos e tantos. O arquiteto, tal como um arqueólogo, um detetive, busca chaves, indícios e pistas que lhe possam brindar soluções novas para uma mesma situação. A invenção radica no interesse que despertam os mistérios, na curiosidade e nas possibilidades desconhecidas que se ocultam em todas as coisas. Como uma criança não contaminada pelos preconceitos e valores da sociedade, o arquiteto deve se contentar em investigar e questionar até as situações mais óbvias e, principalmente, as mais estabelecidas, pois ali residem as resistências. Nesse sentido é que podemos chegar à idéia do arquiteto como terapeuta do espaço e das pessoas, como aquela pessoa que utiliza sua capacidade inventiva para modelar e desmodelar a vida, a conduta das pessoas através da arquitetura.

## O medo da criação

Mas, para muitos, na experimentação existe a possibilidade do fracasso, do ridículo. Porém aquele que se atreve a criar acaba por descobrir, entre outras coisas, seu próprio ser. A condição essencial da criatividade é que ela implica, necessariamente, mudança. A transformação de uma forma em outra, de um modelo em outro. Aquele que cria se arrisca, mergulha de corpo e alma no experimento, num modo muito pessoal de ver as coisas, onde coerência e contradição convivem em simultaneidade. Como disse Paulo Freire:

*Todas essas manifestações de alienação e outras mais, cuja análise detalhada não nos cabe aqui fazer, explicam a inibição da criatividade no período da alienação. Esta, geralmente, produz uma timidez, uma insegurança, um medo de correr o risco da aventura de criar, sem o qual não há criação. No lugar deste risco que deve ser corrido (a existência humana é risco) e que também caracteriza a coragem do compromisso, a alienação estimula o formalismo, que funciona como uma espécie de cinto de segurança. Daí o homem alienado, inseguro e frustrado, ficar mais na forma que no conteúdo, ver as coisas mais na superfície que em seu interior. Seu pensamento não tem força instrumental porque nasce de seu contexto para voltar a ele. Constitui-se na nostalgia de mundos alheios e distantes. Seu pensamento, finalmente, não tem força, nem para o seu mundo, porque dele não nasceu, nem para o outro mundo, o mundo imaginário da sua nostalgia (Freire, 1979, p. 67).*

Se a experiência é o exercício da criação, então o que bloqueia a criatividade? Vou tentar sintetizá-la a partir das considerações feitas inicialmente pelo gestaltista Joseph Zinker (1979), das quais me apropriei e adaptei para o campo da arquitetura. Um das principais fontes de bloqueios, já comentada anteriormente, é a oposição entre arte e ciência, como identidades que não se misturam; trata-se de conceitos equivocados, que são gerados a partir de premissas como a de que trabalhos científicos são exatos, precisos, disciplinados

e que os artistas e arquitetos são uns pobres sentimentais, desorganizados, indisciplinados. Normalmente, são estigmatizados como os que vivem no mundo da lua. Outro fator tão importante quanto o anterior apontado por Zinker é o medo do fracasso. É preferível ficar no termo médio, fazer o justo para ter seu projeto aceito pelo cliente ou pelo o professor e não aventurar-se em coisas desconhecidas, não perambular em territórios ou "campinhos" que não o seu. A lista não é pequena e vale a pena enunciar mais alguns, como o excesso de certezas, uma tendência a resolver qualquer problema a partir de seu sistema de crença, de seu pequeno universo cultural. Também é prudente evitar possíveis frustrações, é preferível abandonar certas idéias ditas não convencionais logo que surgem os primeiros obstáculos, evitando as incomodações que normalmente vêm com as mudanças. Por isso é mais fácil e seguro fazer o "simpinho", o feijão-com-arroz, valer-se das soluções canônicas, dos modelos já consagrados. E é isso que a maioria dos professores acaba sugerindo. Todos esses fatores vinculados ao processo de rejeição estão associados ao medo do desconhecido, do escuro. Ou seja, evite as alternativas em que falta clareza já na entrada, ou que apresentem uma possibilidade de êxito desconhecida. O êxito depende de aonde vai dar essa coisa, ou como vai terminar, antes de seguir adiante.

A necessidade de equilíbrio, levantada por Zinker, se ajusta também para os professores. A necessidade de equilíbrio, segundo ele, é a incapacidade para tolerar a desordem, a confusão, a ambigüidade, a rejeição à complexidade.

Outro dos mitos que a criatividade carrega é o caráter de instantaneidade, da iluminação, do *insight*, de uma atividade do espírito pronto para baixar sobre a folha em branco ou sobre a prancheta eletrônica. O arquiteto da prancheta eletrônica é aquele que não sai mais à rua, acredita que pode criar tudo pelo monitor, e aí faz de tudo para capturar a idéia, arruma o teclado, coloca o café do lado, põe a música, ajeita o monitor na esperança de que tudo isso proporcione o clima para criação. Devemos entender que o computador também é uma prótese de deslocamento, resultando assim, numa atrofia do caminhar dos arquitetos.<sup>5</sup>

## Projeto e criatividade

Criatividade, os surrealistas sabiam disso, exige trabalho, muito trabalho, também rua, e nem sempre pode-se contar com as forças do acaso, até porque elas só ocorrem em meio ao trabalho e, paradoxalmente, podem sugerir que o que foi feito não estava bem. É possível admitir uma seqüência de passos para que a criatividade ocorra, mas dificilmente poderíamos normatizá-la, elaborar uma metodologia da criação. Hoje existem várias tentativas de sistematizar o ato projetual com a criatividade, ou melhor, na arquitetura de inter-relacionar as exigências racionais do projeto com as operações criativas. A criatividade sempre esteve presente na prática do projeto não como conhecimento específico, um saber próprio, mas apenas como uma força oculta, identificável em sua existência, explicável em seus efeitos, mas nunca sistematizada como saber, como aprendizagem no projeto.

---

<sup>5</sup> Veja-se Fuão (2001b), Cidades fantasmas.

O projeto nunca se desenvolve numa horizontalidade linear crescente e previsível. Ele é basicamente uma dinâmica de afirmações e negações, um processo intenso de autocrítica, de aceitações e refutações, de cruzamento de caminhos, de combinações, de encruzilhada de decisões, de rupturas, de descontinuidades e de encontros, com um final que talvez nunca existisse como objetivo inicialmente. O projeto, quando encarado como míssil joga sempre o arquiteto na origem do significado do objeto, mediante o questionamento de seu conceito e validade.

Grande parte dos arquitetos, e até muitos professores, não sabem explicar muito bem o que é criatividade, criticam ou defendem-na ferrenhamente sem propriedade ou juízo, e quando o fazem, fazem-no a partir de seu restrito universo de conhecimento. Incrivelmente, muitos profissionais ligados à área da criatividade também possuem uma visão muito restrita sobre ela, e poucos possivelmente seriam capazes de sistematizar um conhecimento sobre o fenômeno da criação; sabem apenas criar mas sem refletir sobre esse processo. Acredito ainda que o grande manancial do conhecimento reflexivo esteja dentro da filosofia, mas curiosamente os filósofos, para compreender a vida e os processos de criação, cada vez mais se aproximam da arte e da arquitetura, o que nos leva ao ponto inicial.

A criatividade tem sido tratada, na maioria das vezes, na filosofia, com tamanha erudição e conceitos de alta complexidade que só é acessível a alguns iniciados. Na psicologia e psicanálise, associa-se a criatividade com a triste ótica das patologias, os estados esquizofrênicos, paranóicos, neuróticos, ou dos distúrbios neurocerebrais. Mas não se deve pensar que ela está só presente nessas áreas; ela está presente também nas áreas vinculadas à economia, administração, política, ciências biológicas, física, publicidade, *design*. Hoje em dia, todos esperam pela apresentação de soluções criativas em todos os campos.

Não se pode continuar pensando que a criatividade é uma força boazinha, bela e que carrega a tríade beleza, bondade e pureza. Não! A criatividade também está a serviço da indústria armamentista, na especulação imobiliária, no tráfico de drogas, na violência, na exploração imposta pelas grandes corporações multinacionais, na arte da guerra, no terrorismo, nos assassinatos, o que me faz lembrar o escritor Thomas De Quincey (1985) e *Do assassinato como uma das Belas Artes*.

Outro tópico relevante é a oposição inventada entre real *versus* imaginário, produtividade *versus* improdutividade. Em algum momento da história, estabeleceu-se que o real é produtivo e o imaginário é força alienante improdutiva. E isso tem a ver com a religião e o sentido de penúria, os sacrifícios do corpo, o aniquilamento do prazer. As histórias infantis estão carregadas dessas moralidades. Tem-se acreditado que o imaginário, a imaginação não produzem força de trabalho, mercadoria ou consumo. Por isso, associa-se ao conceito de arte tudo que é belo é prazeroso, excluindo assim todas as categorias estéticas negativas.

Por isso, trabalho e prazer na maioria das vezes não se conjugam. O mundo da imaginação é o mundo alienante, dos castelos no ar, do devaneio, próprio dos artistas, enquanto que o mundo real é o mundo da produção, da infelicidade, da exigência do corpo, do mundo funcional, pragmático. Curiosamente a criatividade é um dos raros pontos de encontro da ciência e da arte, justamente o mesmo ponto de fratura que se estabeleceu entre elas. Ela é abismo e ponte ao mesmo tempo, na medida em que permite uma visão de seu uso sobre o vazio de sua existência.

## Aprendendo a educar

Muitos autores relacionam criatividade à novidade. Entretanto, o novo não significa criatividade; basta pensar no sistema da moda, da roupa, dos automóveis, da estética do efêmero, da própria arte que, a cada ano, estabelece um novo *ismo*, uma nova *tendenza*. Mas essa mesma sociedade que nega, num primeiro momento, a criatividade, que a coloca como força alienante ou como patologia alienante, logo a devora, incorporando-a mesmo como contradição e oposição. Na verdade, na medida em que o sistema assume essas contradições e a vende sob o rótulo de complexidade do sistema, ou mesmo como signo de produtividade, ela própria vai tornando-se cada vez mais esquizofrênica e fazendo daquela antiga criatividade uma experiência a serviço da fabricação do alienante.

A criatividade a serviço da sociedade produtivista virou índice de eficiência. Se a pessoa é criativa em seu trabalho, isso conta pontos para sua promoção. Toda artisticidade visa produção, exposição, comércio. A criação como mercadoria já começou e seu futuro pode ser imprevisível. O indivíduo em nossa sociedade trabalha com criatividade cada vez mais para ter mais lucro. Mas o fim social de seu trabalho criativo está no consumo criativo dos objetos supérfluos criativos que ele mesmo produz, de seu lixo. Uma criatividade que não faz mais sentido, que joga o homem num abismo interminável do consumo, da novidade pela novidade, do desenho pelo desenho esvaziado de qualquer conteúdo humano e social, no absurdo da existência. Na arquitetura, o processo da inovação formal pela inovação formal, é algo esvaziado de conteúdo, restando só formas vazias para serem digeridas, assimiladas ou recicladas, como lixo mesmo.

Qualquer trabalho que, verdadeiramente, se pretenda criador necessita que sejam postas de lado algumas maneiras de encarar o pensamento racional e a feitura de imagens nitidamente cristalizadas, ou seja, deve passar por uma ética da criação. E, em alguns casos, como o atual, a criatividade deveria significar também autodestruição. Destruição que atua sobre seu estatuto e paradigma, uma poética da ruína depositada sobre seu corpo discursivo com o objetivo de renovação. Essa tendência autodestruidora e suicida da arte pode explicar por que a arte tantas vezes se concentra misturada com a tragédia, ou de como nos fascinam os espetáculos da destruição, ou por que os dadaístas sentiram essa mesma necessidade.

Mas, foi lendo Rubem Alves que pude compreender a força da existência e da essência da criatividade reforçando tudo que aqui foi lançado.

Corpo é ferramenta, aparelho, máquina.

Os bichos não inventam máquinas. Não precisam, seus corpos são máquinas precisas. Completas. Dão conta da vida. O corpo imperfeito do homem inventou o pensamento. O pensamento existe para inventar aquilo que o corpo não tem.

Inventou a flecha, a rede, a armadilha, a roda, a bicicleta. Invenções são melhorias para o corpo. Como dizia McLuhan, extensões do corpo.

É o corpo, Razão grande, que inventou essa razão pequena chamada pensamento. Assim, quando o corpo, Razão grande, tem dor, ele ordena à razão pequena, pensamento: "Descubra um jeito de pôr fim a essa

dor". E foi assim que a anestesia, a aspirina, a dolantina, foram descobertas. Se o corpo não sentisse dor, se ele fosse pedra, nada disso teria sentido. E quando o corpo, Razão grande, está feliz e pensa que seria muito bom que a felicidade continuasse, ele ordena à razão pequena, pensamento: "Descubra um jeito de repetir essa alegria". E foi assim que se inventaram as maneiras de repetir o prazer, que vão das receitas culinárias, repetição dos prazeres da comida, até os CDs, repetição dos prazeres da música.

O pensamento existe para curar a doença do corpo. O homem é, de nascimento, um portador de deficiência física. Por isso, ele desenvolveu e hipertrofiou a capacidade de pensar.

A função do pensamento é inventar, para o corpo, aquilo que ele não recebeu por nascimento. Segue-se, então, uma curiosa conclusão: quem está contente com as coisas do jeito que estão não cria nada. Somente os doentes, portadores de deficiência, são obrigados a ser criativos... (Alves, 2003, p. 119-124).

---

## Referências

---

- ALVES, R. 2003. *Conversas sobre educação*. Campinas, Verus Editora, 143 p.
- BACHELARD, G. 1990. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 275 p.
- FREIRE, P. 1979. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 89 p.
- FUÃO, F. 2000. Brutalismo a última trincheira do Movimento Moderno. Acessado em: junho de 2005, disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp036.asp>
- FUÃO, F. 2001a. *Canyons, Av. Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Porto Alegre, FUMPROARTE, 72 p.
- FUÃO, F. F. 2001b. Cidades fantasmas. *ARQtexto*, 1:11-23. (PROPAR.UFRGS).
- FUÃO, F. 2005. Sobre programas e necessidades. Acessado em: junho de 2005, disponível em: [http://www.fernandofuao.arq.br/index\\_arquivos/artigos/prognecessidades.pdf](http://www.fernandofuao.arq.br/index_arquivos/artigos/prognecessidades.pdf)
- MUNTAÑOLA, J. 1981. *Poética e arquitectura*. Barcelona, Editorial Anagrama, 125 p.
- MUNTAÑOLA, J. 1990. *Retórica e arquitectura*. Madrid, Hermann Blume, 114 p.
- PASSERON, R. 2001. Por uma *poianalisis*. In: E. SOUZA; E. TESSLER; A. SLAVUTZKY (org.), *A invenção da vida, arte e psicanálise*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, p. 27-42.
- QUINCEY, T. 1985. *Do assassinato como uma das belas artes*. Porto Alegre, L&PM Editores, 113 p.
- RODARI, G. 1989. *Gramática de la fantasía*. Barcelona, Aliorna, 115 p.
- VENTURI, R. 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 234 p.
- ZINKER, J. 1979. *El proceso creativo en la terapia gestáltica*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 215 p.