Aufklärung Revista de Filosofia
AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182
DOI: https://doi.org/10.18012/arf.v12i2.72944
Recebido: 08/13/2025 | Aceito: 30/06/2025
Licença: Creative Commons 4.0 International (CC BY 4.0)

A psicologia do *Flow* e a teoria estética de Nicolai Hartmann em diálogo

[A dialogue between *Flow* psychology and Nicolai Hartmann's aesthetic theory]

*Daniel Costa**
*Gabriel Almeida Assumpção**
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: Na teoria estética do filósofo germano-báltico Nicolai Hartmann (1882-1950), o foco no ato criativo é criticado por se deter no aspecto menos compreensível do campo da estética. Ao invés disso, Hartmann propõe a dedicação a tarefas como a análise da estrutura da obra de arte. A psicologia do *flow*, por sua vez, surgiu a partir dos questionamentos do psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021) sobre artistas plásticos, como pintores, desenhistas e escultores. A teoria do estado de fluxo investiga, entre outros processos, o ato criativo nas artes e na ciência, apontando para possíveis aplicações em outros campos da vida, como o convívio familiar. Nossa hipótese de trabalho é que a psicologia do *flow*, além de possibilitar uma refutação de concepções estéticas contrárias à teorização sobre o ato criativo, também pode ampliar o alcance da filosofia, no que diz respeito a temas como os valores e o plano de fundo da obra de arte.
Palavras-chave: Artes; Criatividade; Csikszentmihalyi; *Flow*; Hartmann

Abstract In the aesthetic theory of the German-Baltic philosopher Nicolai Hartmann (1882-1950), the focus on the creative act is criticized for dwelling on the least comprehensible aspect of the field of aesthetics. Instead, Hartmann proposes dedicating himself to tasks such as the analysis of the structure of the work of art. Flow psychology, in turn, emerged from the questions of the Hungarian-American psychologist Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021) about visual artists, such as painters, designers and sculptors. The theory of the flow state investigates, among other processes, the creative act in the arts and sciences, pointing to possible applications in other areas of life, such as family life. Our working hypothesis is that flow psychology, in addition to enabling a refutation of aesthetic conceptions contrary to theorizing about the creative act, can also broaden the scope of philosophy, with regard to themes such as the values and background of the work of art.
Keywords: *Arts; Creativity; Csikszentmihalyi; Flow; Hartmann*

**Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2023). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Membro do Seminário Permanente de Filosofia Antiga e Medieval (SPFAM) e do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM) da UFMG. Membro do Centro de Estudos de Filosofia Patrística e Medieval de São Paulo (CEPAME), e do Grupo de Estudos de Latim Medieval (GELM) da USP. E-mail: dan.costaecosta@gmail.com.*
***Doutor (2020) e Mestre (2015) em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tutor à distância do Curso de Licenciatura em Filosofia, da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Bolsista CAPES-UAB). Tradutor Freelance para a Editora Vozes e para a PAULUS Editora. Integro a equipe de tradução das Obras de Edith Stein da PAULUS. Professor de cursos livres no Centro Loyola de Belo Horizonte. Professor Convidado de Psicologia Positiva na PUC-Minas. E-mail: gabrielchou@gmail.com*

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

Introdução: Nicolai Hartmann e o problema da estética

Nicolai Hartmann (1882-1950) é um filósofo germano-báltico de origem neokantiana e um dos maiores estudiosos do idealismo alemão, que desenvolveu sua própria filosofia original, a nova ontologia, tendo escrito sobre campos diversos: ética, filosofia da natureza, ontologia, teoria do conhecimento e estética. Sua estética está presente não só em sua obra póstuma de 1953, *Estética*, mas em diversos artigos e também na Introdução à filosofia, de 1949.

O pensador é pouco estudado nas últimas décadas, mas observamos valor heurístico em suas ideias, inclusive em diálogo com a psicologia. Por exemplo, a colaboração de Silva e Matthias (2016, p. 478-479) aborda a influência de Nicolai Hartmann na obra do psicólogo Viktor Frankl, no que tange à antropologia filosófica e à temática liberdade versus determinismo. Os pesquisadores também destacam a relevância de Hartmann para a concepção não-reducionista do ser humano, sendo enorme sua colaboração na psicologia. Nosso artigo é, também, um esforço na via de um diálogo entre psicologia e filosofia, levando em conta o pensamento de Nicolai Hartmann, embora não em termos de recepção, e sim de problematização crítica.

No caso da estética, ainda são poucos os estudos sobre Hartmann: por exemplo, em uma coleção de 2011 sobre o autor, não há textos sobre a estética do filósofo (POLI et al, 2011). Por sinal, a negligência da estética na história da filosofia se deve, segundo o pensador, ao fato de que seus problemas não eram tão urgentes quanto problemas políticos, sociais e econômicos (HARTMANN, 1949, p. 185).

De acordo com Hartmann (1949, p. 188-191), há quatro vias de análise da essência da beleza: duas priorizam a ação e duas conferem centralidade ao objeto. As vias que priorizam a ação são (a) a via do ato artístico, originário (exemplos são as teorias de Plotino, Schelling, Schopenhauer, a teoria do gênio de Kant); (b) o ato de contemplação da obra, sentindo comprazimento desinteressado (como no caso de Kant); e as vias pelo objeto são (c) a estrutura da obra (Hegel, August Schlegel, Nicolai Hartmann) e (d) os valores estéticos, como sublime; cômico; trágico; grotesco; gracioso etc. Esses conceitos são tratados, pela estética, de maneira abstrata e sem vida, e serão, junto com o ponto (c), o foco da estética de Hartmann (HARTMANN, 1949, p. 188-190; 1958, p. 314).

O século XIX foi marcado por uma tendência a se analisar o ato artístico. Em oposição, Hartmann propõe a análise da estrutura da obra de arte e os valores que ela transmite. A estética contemporânea sofre, segundo o filósofo, do erro tradicional do século XIX: ser predominantemente análise de atos, e não de objetos, buscando enfatizar o menos explicável no campo da estética, a criação (HARTMANN, 1958, p. 314).

A referida análise da estrutura da obra é baseada na concepção de estratos do real, que se tornou bastante popular com a oposição entre "natureza e espírito" do idealismo alemão. Um exemplo posterior é a oposição entre ciências naturais (*Naturwissenschaften*) de um lado e, de outro, ciências humanas, ou do espírito (*Geisteswissenschaften*) (HARTMANN, 1964, p. 174). No entanto, o mundo não é tão simples a ponto de poder ser reduzido a um esquema dual de oposição. O mundo não é dotado de dois estratos, para Hartmann, mas de, no mínimo, quatro. A diferença entre orgânico e inorgânico é importante, e também entre anímico, ou psíquico (*seelischen*), e espiritual. Um desdobramento é a diferenciação entre psicologias e ciências sociais, entre as quais a história, a história da arte, a sociologia, entre outras.

A concepção de níveis de realidade já se encontra nas hipóstases de Plotino e nos quatro domínios do ser, na *divisio naturae* de João Escoto Erígena (815-877). Os estratos do real, segundo Hartmann (1964ª, p. 181-185) são: inorgânico, orgânico, anímico e espiritual, sendo cada nível inferior base dos superiores, esses sendo subordinados aos inferiores. Dentro de cada estrato, há subdivisões possíveis. No caso do orgânico, por exemplo, temos espécies, gêneros, famílias, classes, etc. No caso do espírito: espírito pessoal, espírito objetivo, espírito objetivado.

A análise dos valores estéticos parte da ideia de que eles são de um tipo elevado e peculiar. Eles não ocorrem só na arte, mas também na vida, plena de valores éticos, sendo os valores estéticos distintos dos demais: prazeres, bens, valores vitais, valores éticos. Os valores estéticos não se encontram apenas no belo artístico, mas também no belo natural e, consequentemente, no próprio ser humano: sua condição de ser natural, seu corpo, seu semblante, suas ações e vivências, das quais participamos ou que vemos pela arte dos dramaturgos e de romancistas – tudo isso nos apresenta o belo (HARTMANN, 1949b, p. 183).

Valores estéticos não dizem respeito nem ao que contempla, nem ao que cria, mas ao objeto destes dois tipos de ato. Não são valores de um "ser em si", mas valores de um objeto enquanto objeto destes atos, tratando-se de um "ser para nós" (HARTMANN, 1958b, p. 315), tendo sua autonomia preservada: "A legalidade dos valores estéticos não é, em sua esfera, apenas 'autônoma', (...) mas também 'autárquica', isto é, em um sentido literal, autossuficiente e absoluta"[1] (HARTMANN, 1958b, p. 319).

Um psicólogo do século XX que se detém na análise do ato criativo é Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021), húngaro-americano mundialmente famoso pela criação do conceito de *flow*, ou estado de fluxo. Também é um dos fundadores da psicologia positiva. Seu interesse pelo prazer se iniciou em 1963, quando ele escrevia uma tese de doutorado na Universidade de Chicago, na área de desenvolvimento humano, na qual se preocupava com a questão da origem de novos problemas, e de como as pessoas buscam questões sobre as quais ninguém havia pensado antes. Para esse trabalho, Csikszentmihalyi

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

(2018, p. xi) observou artistas trabalhando, entrevistou-os e fez registros de seus cotidianos, para compreender melhor o processo criativo.

A investigação do psicólogo lhe mostrou algo inusitado, que lhe surpreendeu: artistas ficavam totalmente envolvidos com o que ocorria na tela, enquanto pintavam, em um estado quase hipnótico, durante a busca de dar forma a uma visão. Fome, obrigações sociais, fadiga e tempo se tornavam irrelevantes, para que continuassem seu trabalho. Tal fascínio, no entanto, durava apenas enquanto a pintura permanecia inacabada e, ao fim do trabalho, a pintura deixava de ser interessante ao artista e ele a deixava em algum canto, voltando sua atenção para a próxima tela em branco. O foco na criatividade, portanto, estaria mais no processo que no resultado (CSIKSZENTMIHALYI, 2018, p. xi-xii).

A criatividade é fonte central de sentido em nossas vidas, e a maior parte das coisas que interessam aos humanos resultam da criatividade. Quando envolvidos nela, sentimos estar vivendo mais plenamente do que durante o resto da vida, sendo a criatividade o que nos diferencia dos chipanzés, com os quais dividimos muito de nossa carga genética. Valores, linguagem, conhecimento científico, expressão científica e tecnologia são produtos da criatividade (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 1).

> A empolgação do artista no cavalete ou do cientista no laboratório chega perto da realização ideal que todos esperamos obter na vida, mas tão raramente obtemos. Talvez apenas sexo, música e êxtase religioso – mesmo essas experiências permanecem passageiras e sem traço – fornecem um senso profundo de ser parte de uma entidade maior que nós mesmos. Mas a criatividade também deixa um desfecho que acrescenta à riqueza e à complexidade do futuro.[2] (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 2)

O trecho citado e as passagens referidas acima mostram que há um vínculo sólido entre criatividade e o estado de fluxo, ou *flow*. Ele não ocorre durante momentos relaxantes, mas envolve concentração e envolvimento ativo, assim como senso de desafio (CSIKSZENTMIHALYI, 2018, p. xiii), e é essa capacidade de superar desafios e criar coisas novas que nos diferencia como seres humanos. Buscamos oferecer, a partir da psicologia de Csikszentmihalyi, uma visão alternativa à de Hartmann, mostrando que é possível apresentar um arrazoado competente sobre a criatividade e a criação de artes em diversos campos, a partir da teoria da criatividade e *flow* do psicólogo húngaro-americano. Ademais, indicamos que a psicologia da criatividade pode incorporar aspectos do pensamento de Nicolai Hartmann para seu enriquecimento.

A teoria da criatividade de Mihaly Csikszentmihalyh e seu fundamento no conceito de *flow*

O conceito de *flow state*, ou estado de fluxo, tem sido pesquisado desde

os anos 1970 em vários países (Coreia do Sul, Japão, Itália, EUA e Canadá, por exemplo), com pessoas de diferentes faixas etárias e culturas diversas ao redor do mundo. As pesquisas têm mostrado o prazer, ou fruição, como resultado de esforço e superação de desafios, em que a pessoa aumenta sua capacidade e performance, abrindo-se para o novo e para a descoberta. Essa experiência ótima é chamada *flow* por Csikszentmihalyi (2013, p. 110) porque muitos indivíduos pesquisados descreveram o sentimento que tinham nesse estado de consciência como se estivessem seguindo um curso sem esforço, mas concentrado, como fluindo em uma corrente. Somava-se a isso o contexto da contracultura, com a expressão "*go with the flow*", "ir com a corrente", "seguir o fluxo".

As nove características centrais do estágio de fluxo, mencionadas repetidamente nos estudos da área, são (a) metas claras pelo caminho; (b) feedback imediato; (c) equilíbrio entre desafios e habilidades; (d) fusão entre ação e ciência do momento; (e) distrações são excluídas da consciência; (f) não há preocupação com o erro; (g) a consciência de si desaparece; (h) a sensação de tempo é distorcida e (i) a atividade se torna autotélica, isto é, voltada para si, tendo um fim em si mesma. Csikszentmihalyi (2013, p. 111-113) exemplifica esse estado de consciência, dentre outros ofícios, com o do músico: ele sabe quais notas tocar, tem ciência de que a nota tocada foi correta ou não; não pensa na saúde ou em impostos enquanto toca, sente-se um com a banda e com o cosmo. O erro, quando presente, é parte da experiência e a torna mais humana, não sendo algo a se temer – tem-se uma sensação de controle possível sobre a experiência.

A criatividade, como experiência de fluxo, põe-nos em um estado raro e nos dá um horizonte de transcendência, acompanhado da consciência se fazer parte de algo maior, além de deixar aos demais um legado e contribuição. O caso de Vera Rubin (1928-2016), astrônoma que contribuiu para o estudo da dinâmica de galáxias, é usado pelo psicólogo húngaro-americano para ilustrar que seus achados só foram possíveis porque ela estava muito envolvida com o tema e pelo interesse pelas galáxias em si, e não pela busca de fama e glória, status, etc. (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 2).

Mesmo sem o sucesso, pessoas criativas encontram prazer em seus feitos. Historicamente, a criatividade foi tida como prerrogativa de seres supremos, divinos, como um ato criador. Ainda que não saibamos os efeitos de nossa criatividade no mundo, ao menos é possível sabermos como a poderosa força de criatividade funciona. Durante mais de trinta anos de pesquisa, Csikszentmihalyi tentou compreender como pessoas criativas vivem e trabalham, vendo que não bastava apenas observar as pessoas que fazem coisas criativas, uma vez que as ideias criativas desaparecem sem um contexto: é necessário estudar o ambiente cultural em que as pessoas estão inseridas. (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 5-6).

Além do conceito de *flow*, o psicólogo utiliza outros conceitos para seu estudo do processo criativo.[3] Três elementos cruciais para o desabrochar da criatividade, segundo o autor, são a (i) Cultura como regras (domínio); (ii) a pessoa que traz novidade a um domínio simbólico (indivíduo, pessoa) e (iii) o campo de especialistas que reconhecem e validam a inovação (campo). Somente quando esses três elementos são atendidos, uma descoberta ou ideia criativa ocorre. Domínio (i) é o conjunto de regras simbólicas e de procedimentos. A matemática, por exemplo, é um domínio. Geometria analítica também, embora mais restrito. O domínio se insere na cultura, ou conhecimento simbólico compartilhado por dada sociedade (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 27-28). "Artes plásticas" é um domínio, "escultura" é um domínio mais restrito.

O (ii) campo inclui indivíduos que agem como "porteiros" do domínio. Eles decidem se dada ideia ou produto tecnológico deve ser incluída no domínio. No caso das artes, por exemplo: professores de arte; curadores; críticos; órgãos financiadores, etc. O campo escolhe quais novas obras de arte serão reconhecidas, preservadas e lembradas. A (ii) pessoa, por sua vez, é aquela que, usando os símbolos de um dado domínio, tem uma nova ideia, ou vê um novo padrão, ou desenvolve um novo método ou produto e, caso essa novidade seja acolhida em um campo, temos o fenômeno da criatividade. Dito de outro modo: a criatividade é a mudança de um domínio, ou a criação de um novo domínio, o que só ocorre se o domínio for acolhedor da ideia, do novo produto, havendo ensino, sucessores ou discípulos. (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 28).

É comum o foco na pessoa ao se falar de criatividade, porém, a criatividade resulta de uma profunda interrelação entre indivíduo, contexto, acaso, esforço e condições econômicas. Não se pode ser criativo em um campo a que não se foi exposto(a). O referencial simbólico, por si só, não basta se não puder ser manifestado no contexto de um campo que reconheça e legitime as contribuições inéditas. (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 28-29).

Inspirado em Richard Dawkins, o psicólogo húngaro-americano afirma que a criatividade é pensada como equivalente cultural do processo de mudanças genéticas que resultaram na evolução biológica, em que variações aleatórias ocorrem em nossos cromossomos, aquém do limiar da consciência, resultando em novas características físicas em uma criança. Caso o traço permita maior chance de sobrevivência, será mais propenso a ser transmitido para gerações futuras. A maior parte dos traços não melhora as chances de sobrevivência, podendo desaparecer após poucas gerações (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 7).

Na "evolução cultural", por sua vez, não há mecanismos que equivalem inteiramente aos genes e aos cromossomos, e as ideias ou invenções não se transmitem automaticamente à nova geração. Cada um tem que aprendê-las

novamente, desde o início. A analogia com os genes, na evolução da cultura, é possível com o conceito de "*meme*", cunhado por Richard Dawkins, ou unidade de informação cultural – ou, mais precisamente, replicador cultural – que são selecionados culturalmente, dando continuidade à tradição. Exemplos de memes são: línguas, números, teorias, leis, valores, receitas, técnicas de artes marciais, canções, filmes. Esse conceito foi cunhado por Richard Dawkins em *O gene egoísta* (1976), mas Csikszentmihalyi se apropria de tal conceito influenciado por sua leitura do teólogo e paleontólogo Teilhard de Chardin (1881-1955), na obra *O fenômeno homem* (1965). Quando uma pessoa criativa muda um *meme*, o novo *meme* se torna parte da cultura (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 7).

> Dizer que Thomas Edison inventou a eletricidade ou que Albert Einstein descobriu a relatividade é uma simplificação conveniente. Ela satisfaz nossa antiga predileção por estórias fáceis de compreender e que envolvem heróis super-humanos. Todavia, as descobertas de Edison ou de Einstein seriam inconcebíveis sem o conhecimento prévio, sem a rede intelectual e social que estimulou seu pensamento, e sem os mecanismos sociais que reconheceram e espalharam suas inovações. Dizer que a teoria da relatividade foi criada por Einstein é como dizer que a faísca é a responsável pelo fogo. A faísca é necessária, mas sem ar e madeira, não haveria chama[4] (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 7).

A visão de criatividade transmitida aqui se associa mais a uma concepção hegeliana, focada na transmissão da cultura como "espírito objetivo", do que a concepções românticas de gênio artístico. Retomando as ideias de Nicolai Hartmann, que confere importância ao conceito hegeliano de espírito objetivo, a obra de arte é o mais forte atestado de espiritualidades passadas, pois nos escritos filosóficos, científicos, etc., embora também haja testemunhas do espírito de gerações anteriores, elas não se dão de maneira tão pungente quanto na obra de arte (HARTMANN, 1949, p. 196).

O valor estético de uma obra de arte está na relação correta entre primeiro plano (*Vordergrund*) e segundo plano, ou plano de fundo (*Hintergrund*): o primeiro plano diz respeito aos materiais utilizados: tinta, bronze, argila, papel e aos elementos presentes sensualmente na obra de arte. Também é usado para se referir ao objeto estético, cuja existência depende de um feito criativo. Já o segundo plano diz respeito aos valores, à cultura e história por trás dos temas, personagens e motivos de uma obra, à sua unidade interior. Primeiro e segundo plano dialogam de forma bem-sucedida quando a obra consegue ser reconhecida como bela e seus valores conseguem ser transmitidos. "A beleza repousa somente na capacidade do artista de formar o primeiro plano de forma que o conteúdo anímico ou espiritual que ele deseja expressar apareça apreensível, plástico diante dos olhos do observador"[5] (HARTMANN, 1949b, p. 198).

O prazer estético vem da fruição de se ter percebido os conteúdos

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

indiretamente comunicados por meio da obra de arte (KELLY, 1983, p. 17n), mediante o segundo plano. Essa comunicação, em termos psicológicos, é ilustrada magistralmente por Csikszentmihalyi, ainda que este não tenha lido Hartmann:

> Indivíduos criativos alternam entre imaginação e fantasia de um lado, e um senso enraizado da realidade, de outro. Ambos são necessários para romper com o presente sem perder contato com o passado. Albert Einstein escreveu, uma vez, que arte e ciência são duas das maiores formas de fuga da realidade que os seres humanos desenvolveram. De certo modo, ele estava certo: grande arte e grande ciência envolvem um salto de imaginação para um mundo distinto do atual. O resto da sociedade frequentemente vê essas novas ideias como fantasias sem relevância para a realidade atual. E ela está correta. Mas a questão principal da arte e da ciência é ir além do que agora consideramos reais, e criar uma nova realidade. Ao mesmo tempo, essa 'fuga' não é para uma Terra do Nunca: o que torna uma ideia inédita criativa é que, ao vermos ela, mais cedo ou mais tarde reconhecemos que, por mais estranha que seja, é verdadeira.[6] (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 63)

A seu modo, o psicólogo húngaro-americano aproxima-se das ideias de Hartmann, mostrando que o mundo da arte, tal como o da ciência, lida também com valores e com a mudança de percepção do mundo. Pessoas criativas tendem a mesclar conservadorismo e rebeldia, tradicionalismo e iconoclastia, pois estão propondo um redirecionamento sobre o nosso olhar para a realidade e, no processo, moldam o mundo de maneira renovada.

A obra de arte é o mais forte atestado (*Zeugnis*) de espiritualidades passadas. Nos escritos filosóficos, científicos, etc., também há testemunhas do espírito de gerações anteriores, mas não de maneira tão pungente quanto a obra de arte. Uma pergunta desafiante lançada por Hartmann é a seguinte: qual o segundo plano de obras de arte que ficaram desconhecidas por séculos, por exemplo, uma estátua não encontrada por um longo tempo, ou um texto antigo, como as comédias de Menandro? Qual o modo de ser (*Seinsweise*) dessas obras? Nesse caso, só contamos com o primeiro plano, até que se descubra uma obra de arte de mesmo espírito que ela, auxiliando a solucionar o pano de fundo (HARTMANN, 1949b, p. 196).

Aplicações a diferentes campos

Após mostrar que Csikszentmihalyi apresenta uma teoria elaborada do processo criativo, que expande o conceito para o âmbito social, fica claro que é possível um discurso racional e explicativo sobre a criatividade e a criação artística, inclusive compatível com a visão de Hartmann de como a obra de arte transmite valores. Em termos de conteúdo empírico, ilustraremos com estudos de diversos domínios da arte (literatura, música e dança), apontando a fecundidade de um diálogo entre a psicologia da criatividade e a reflexão da estética filosófica.

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

Uma possível objeção é o fato de que, para Hartmann, a chave definitiva para a essência do estético não está na psicologia, uma vez que oferecer isso seria uma tentativa de ultrapassar categorias anímicas para o âmbito do espiritual (HARTMANN, 1949b, p. 187). Não obstante, isso não significa que a psicologia não possa contribuir para a estética, uma vez que a filosofia de Hartmann, chamada por ele "nova ontologia", exige correção pelas ciências e diálogo com elas, conciliando existência, fazer filosófico, vida prática e ciências.

Na terceira parte de sua obra *Criatividade: flow e a psicologia da descoberta e da invenção* (1996), principal livro do pensador sobre o fenômeno criativo na ciência e nas artes, Csikszentmihalyi (2013, p. 237-238) desenvolve, mais especificamente, como a criatividade opera em campos diversos do saber humano, como a escrita e a biologia, com isso obtendo maior nível de detalhe e de aprofundamento. Ele inicia essa parte de seu trabalho analisando os objetivos e os métodos de três poetas e dois romancistas. O motivo é que, dentre os domínios culturais, a literatura é provavelmente o mais acessível, pois lemos estórias e até escrevemos, de um modo ou de outro, desde mais novos. O psicólogo húngaro está ciente de que, no âmbito da escrita, há muitas nuances além de poesia e prosa: clássico versus experimentalismo; gênero literário; escola poética.

A rima e métrica da poesia criam padrões de ordem que devem ter parecido milagrosos a pessoas que ainda não aprenderam a controlar e a lidar com a ordem precária da natureza.[7] A descoberta da escrita tornou possível preservar a memória dentro do cérebro humano, resultando no domínio da palavra como uma das ferramentas mais efetivas e uma das maiores fontes de orgulho da humanidade. A palavra transcende a consciência imediata e auxilia na melhor compreensão do que ocorre dentro de nós mesmos (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 238):

> Ao se recordar de eventos reais ou imaginários, o escritor detém o fluxo evanescente da experiência, nomeando seus aspectos e tornando-os duradouros pela linguagem. Então, ao lermos e repetirmos um verso ou passagem de prosa, nós podemos saborear as imagens e seus significados e, então, entender mais adequadamente como *nós* nos sentimos e o que *nós* pensamos.[8] (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 238 (grifos do autor)).

O escritor ou a escritora conseguem condensar aspectos do fluxo humano de pensamento de uma forma que outras pessoas conseguem se familiarizar e se relacionar com as experiências descritas. Podem, também, expandir nossa imaginação, atentando para experiências não vividas, mas da ordem do possível. Poesia e literatura não nos elevam a novos níveis de complexidade apenas pela informação que transmitem: além disso, elas contam com propriedades formais como o ritmo e as imagens metafóricas, havendo envolvimento afetivo entre intelecto e intuição (CSIKSZENTMIHALYI, 2013, p. 238).

Há, também, a experiência pessoal de Susan Perry com a escrita, que parecia mais uma tarefa. Ela observava que o marido dela, também escritor, não tinha tantas dificuldades, o que a levou a estudar o *flow*. Perry escreveu sua tese de doutorado sobre fluxo de escrita criativa em poetas e romancistas, chegando a entrevistar setenta e seis escritores e escritoras. Mesmo a frustração e incerteza podem, em determinados contextos, ser oportunidade para a criatividade, pois gera desafios e incita a busca por alternativas. Ela apresenta dois modos básicos de escrita, a escrita ritualística (o ambiente, bebida no ambiente, instrumentos, resposta de e-mails, entre outros, como atividades preliminares à escrita) e a escrita em fluxo (*in flow*), sendo esta última a considerável ao aspecto criativo do ofício, com a escrita parecendo fluir para as páginas (ELWOOD; HENRIKSEN; MISHRA, 2017, p. 213-214).

Outro depoimento notável é do Poeta Richard Jones, sobre a ideia de se esquecer do eu, da consciência de si, não deixando o poeta atrapalhar a escrita ao "pensar" (CSIKSZENTMIHALYI, 2003, p. 47-48).

> No momento em que o "pensamento" inicia, a fusão entre escritor e escrita é rompida. O poeta tenta moldar ideias em palavras de forma autoconsciente, ao invés de deixá-las borbulhar e se organizar em uma ordem causada por elas mesmas. Em oposição, no *flow* o poeta se concentra em palavras que emergem de sua mente – saboreando, valorizando, esforçando-se para compreender seu sentido – ao invés de forçá-las a aceitar seu convite.[9] (CSIKSZENTMIHALYI, 2003, p. 48).

O elo entre *flow* e motivação interna está trabalhado na passagem acima, uma vez que a experiência ótima, ou o estado de fluxo, é autotélico, um fim em si mesmo, e leva à busca de reprodução da mesma ação. O aprendizado de música envolve repetição, concentração e centenas de horas de prática, evitando-se perda de tempo e repetições. Noção das próprias habilidades (*feedback* imediato) é importante, assim como o desenvolvimento e emprego de métodos para o aprendizado efetivo (HABE; BIASUTTI, 2024, p. 181).

> Músicos descrevem o *flow* como um estágio estático em que a música aparece espontaneamente, e eles sentem um senso misterioso de harmonia entre corpo e mente. Músicos em atividade experienciam um estado de transe quando eles produzem suas melhores performances e uma expressividade caracterizada pela descoberta. A experiência ótima (...) leva pessoas a repetir as mesmas ações.[10] (HABE; BIASUTTI, 2024, p. 180)

Na performance musical, percebe-se concentração profunda, empatia e identificação com a peça musical, e superação dos próprios limites cognitivos, consistente com a dosagem entre desafio e capacidade típica do estado de fluxo. Nota-se *feedback* da audiência que pode influenciar negativamente no *flow*, sendo essa experiência social mais típica em determinados contextos (HABE; BIASUTTI, 2024, p. 182).

Finalmente, destacamos um estudo sobre a criatividade em processo de dança por Gang e Zhang (2023, p. 34), no qual se discute obstáculos à dança,

tais como falta de inspiração, confiança e coragem; dificuldades em se encontrar os meios adequados de expressão. Na dança, o *flow* pode melhorar a percepção e o controle do próprio corpo, estimular o potencial criativo e até melhorar o estado emocional.

As dimensões que interagem no *flow* de dança são: capacidade física; conexão emocional; alto nível de concentração e impulso interior abundante, que correspondem, respectivamente, a energia física, emocional, mental e espiritual (GANG; ZHANG, 2023, p. 35). A passagem do tempo e distrações externas se tornam menos importantes, devido à distorção do tempo que o *flow* proporciona. A coordenação motora, consciência corporal e flexibilidade mudam durante o "*dance flow*", havendo percepção mais profunda do próprio mundo emocional e aumento da força de vontade (GANG; ZHANG, 2023, p. 36)

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

Considerações finais

As pesquisas sobre criatividade de Mihaly Csikszentmihalyi e seus sucessores se mostram refinadas e com expansão para diversos domínios – seja nas ciências, seja nas artes –, e nos detemos nas artes no presente estudo devido à busca de uma resposta à objeção de Hartmann de que uma estética do processo criativo seria uma perda de tempo.

Csikszentmihalyi (2013, p. 19) não concorda com uma ideia de gênio infeliz e torturado e Hartmann não concorda com o gênio romântico das filosofias de Schelling e Novalis. Não obstante, a teoria da criatividade apresentada pelo psicólogo nos possibilita um complemento à estética filosófica, substituindo a noção de gênio pela ideia psicológica e filosófica de criatividade. A partir disso, outros conceitos em que ambas áreas se tangenciam podem ser explorados de maneira interdisciplinar: fantasia, imaginação, atenção, entre outras. A filosofia de Hartmann, por sua vez, permite enriquecer a dimensão social da psicologia de Csikszentmihalyi, com seus conceitos de primeiro e segundo plano.

Um desenvolvimento dessa pesquisa envolverá as contribuições da psicologia positiva, da qual a psicologia do *flow* faz parte, tendo seu cofundador no próprio Csikszentmihalyi, para a questão dos valores estéticos. Com isso, continua-se o que Hartmann (1958b, p. 314) iniciou, em sua a pesquisa elaborada sobre valores estéticos, até então e sem distinções minuciosas: sublime; cômico; trágico; grotesco; gracioso; entre outros.

Com esses rumos apontados, tem-se a possibilidade de uma teoria estética abrangente, que se inspira em Nicolai Hartmann e em sua riqueza de categorias para pensar a arte como objeto material, histórico e cultural; mas que também considera as contribuições da psicologia científica, algo a que o próprio Hartmann sempre se mostrou aberto e favorável.

Referências

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: Flow and The Psychology of Discovery and Invention.*New York: Harper Collins Perennial Modern Classics: 2013.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Good Business. Leadership, Flow and the Making of Meaning.* New York: Viking, 2003.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *The Evolving Self: a Psychology for the Third Millenium.* New York: Harper Collins Perennial Modern Classics: 2018.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: Flow and The Psychology of Discovery and Invention.*New York: Harper Collins Perennial Modern Classics: 2013.

ELWOOD, K.; HENRIKSEN, D.; MISHRA, P. *Finding Meaning in Flow: A Conversation with Susan K. Perry on Writing Creatively.*Tech Trends, 61, 212-217, 2024. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11528-017-0181-5>. Acesso em: 24 jan. 2024.

GANG, Y.; ZHANG, B. *A Study on the Impact of Dance Flow on Individual Creative Expression.*Art and Society, 2, 5, 24-38, 2023. Disponível em: <https://www.paradigmpress.org/as/article/view/806>. Acesso em: 24 jan. 2024.

HABE, K.; BIASUTTI, M. *Flow in Music Performance. From Theory to Educational Applications.Psychological Topics*, 32, 1, 179-195, 2023. Disponível em: <https://hrcak.srce.hr/file/433494>. Acesso em: 24 jan. 2024

HARTMANN, Nicolai. *Ästhetik*. 2ª ed. Berlim: Walter de Gruyter & Co, 1966. Disponível em: <https://archive.org/details/asthetik0000hart/mode/2up>. Acesso em: 24 jan. 2024.

HARTMANN, Nicolai. *Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre.* 3e Aufl. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1964.

HARTMANN, Nicolai. *Einführung in die Philosophie.* 6ª ed. Osnabrück: Verlag Buchhandlung Hanckel, 1949.

HARTMANN, Nicolai. *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt.* In: HARTMANN, N., Kleinere Schriften von Nicolai Hartmann. Band III: von Neukantismus zur Ontologie. Berlim: Walter de Gruyter & Co, 1958, 314-321.

KELLY, Eugene. *Philosophy, aesthetic Experience, and the Liberal Arts.*The Journal of Aesthetic Education, 17, 3, 5-17, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3332405?origin=crossref>. Acesso em: 14 jun. 2024.

POLI, R.; SCOGNAMIGLIO, C.; TREMBLAY, F (eds.). *The Philosophy of Nicolai Hartmann.*Berlim/Boston: Walter de Gruyter, 2011.

SILVA, D. R. S.; MATTHIAS, U. A. *Autonomia apesar da dependência: a construção de uma antropologia dimensional no diálogo entre Frankl e Hartmann.*Revista de Ciências HUMANAS, Florianópolis, 50, 2, 478-491, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/2178-4582.2016v50n2p478/33935>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Notas

1 No original: "*Die Gesetzlichkeit der ästhetischen Werte ist in ihrer Sphäre nicht nur ‚autonom' (...), sondern auch ‚autark', d.h., in buchstäblichen Sinne selbstgenugsam und absolut*". Todas as traduções são de nossa responsabilidade.

2 No original:"*The excitement of the artist at the easel or the scientist of the lab comes close to the ideal fulfillment we all hope to get from life, and so rarely do. Perhaps only sex, sports, music and religious ecstasy – even when these experiences remain fleeting and leave no trace – provide as profound a sense of*

being part of an entity greater than ourselves. But creativity also leaves an outcome that adds to the richness and complexity of the future".

3 Sobre a metodologia do estudo do *flow* e da criatividade principal que resultou na obra de 1996, *Criatividade: flow e a psicologia da descoberta e da invenção*: entre 1990 e 1995, M. Csikszentmihalyi (2013, p. 12-21) e seus alunos, na Universidade de Chicago, gravaram entrevistas com vídeo cassete com 91 indivíduos excepcionais. A análise profunda das entrevistas ajudou a ilustrar (a) como são pessoas criativas; (b) como o processo criativo opera e (c) quais condições encorajam ou limitam a geração de ideias criativas. Três condições centrais para escolher correspondentes nessa pesquisa eram as seguintes : (1) A pessoa tinha que ter feito diferença a um domínio central da cultura: ciência; artes; governo; negócios; bem-estar humano em geral; (2) o indivíduo ainda devia estar ativamente envolvido em um desses domínios ou em outro deles; (3) a pessoa deveria ter pelo menos 60 anos (salvo raras exceções). Buscou-se representar da maior parte de planos de fundo culturais possível. O psicólogo húngaro-americano buscou indicações de colegas e especialistas e também dos alunos de doutorado. Além disso, alguns entrevistados também sugeriram nomes (fenômeno conhecido como "amostra bola de neve", ou "*snowball sample*"). Após a escolha de um participante em potencial, era-lhe enviada uma carta explicando o estudo, solicitando a participação. Se não houvesse resposta em 3 semanas, a carta era enviada novamente, ou se telefonava para a pessoa. Inicialmente, 275 pessoas foram contatadas. Pouco mais de um terço rejeitou, um quarto não respondeu e um terço aceitou, incluindo quatorze ganhadores e ganhadoras do prêmio Nobel (um do prêmio Nobel da paz; um da economia; quatro da física; quatro da química; dois da literatura; dois da fisiologia e da medicina). Os cientistas naturais tendiam a aceitar mais participar da pesquisa que os artistas. A mesma porcentagem de homens e mulheres aceitou, mas em alguns domínios mulheres criativas renomadas eram sub-representadas. As entrevistas eram do tipo semiestruturado, geralmente nas casas ou nos escritórios dos participantes. As entrevistas foram gravadas e, em seguida, transcritas, sendo duração de cerca de duas horas. A mensagem mais importante que podemos aprender de pessoas criativas é: como achar propósito e fruição no caos da existência. A criatividade ocorre em um contexto sociocultural, em interação com os pensadores de um indivíduo, não se tratando de um fenômeno isolado, mas sistêmico.

4 No original:"*To say that Thomas Edison invented electricity or that Albert Einstein discovered relativity is a conveniente simplification. It satisfies our aincient predilections for Stories that are easy to comprehendi and envolve superhuman heroes. But Edison's or Einstein's discoveries would be inconcievable without the prior knowledge, without the intelectual and social network that stimulated their thinking, and without the social mechanisms that recognized and spread their innovations. To say that the theory of relativity was*

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.169-182

created by Einstein is like saying that it is the spark that is the responsible for the fire. The spark is necessary, but without air and tinder, there would be no flame".

5 No original: "*Die Schönheit besteht lediglich in der Fähigkeit des Künstlers, den Vordergrund so zu gestalten, dass der geistige oder Seelische Gehalt, den er ausdrücken will, greifbar, plastisch vor den Augen des Betrachters erscheint*".

6 No original:"*Creative individuals alternate between imagination and fantasy ato ne end, and a rooted sense of reality at the other. Both are needed to break away from the presente without losing touch with the past. Albert Einstein once wrote that art and science are two of the greatest forms of escape from reality that humans have devised. In a sense, he was right: great art and great science envolve a leap of imagination into a world that is different from the present. The rest of society often views these new ideas as fantasies without relevance to current reality. And they are right. But the whole point of art and science is to go beyond what we now consider real and create a new reality. At the same time, the 'escape' is not into a never-never land. What makes a novel idea creative is that once we see it, sooner or later we recognize that, strange as it is, it is true*".

7 A respeito de como feitos culturais são tentativas de controle da natureza e seu fluxo, Cf. Lima Vaz (2022, p. 46-48).

8 No original: "*In recording real or imaginary events, the writer arrests the evanescente stream of experience by naming its aspects and making them enduring in Language. Then by reading and repeating a verse or passage of prose, we can savor the images and their meaning and thus understand more accurately how* we *feel and what* we *think*".

9 No original: "*At the point 'thinking' begins, the fusion of writer and writing is broken. The poet tries to shape ideas into words self-consciously, instead of letting them bubble up and arrange themselves in na order of their own making. By contrast, in flow the poet concentrates on the words that emerge from his mind-savoring, cherishing, struggling to fathom their meaning – rather than forcing them to do his bidding*".

10 No original: "*Musicians describe flow as an ecstatic state in which the music appears spontaneously, and they feel a mysterious sense of harmony between body and mind. Music performers experience a state of trance when they produce their best performances, and flow appears a crucial condition for achieving high levels of performance quality and an expressiveness characterised by discovery. The optimal experience (...) leads people to repeat the same actions*".