



DESENHO E RE-SIGNIFICAÇÃO

Paulo Horn Regal

PUCRS, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
regal@pucrs.br

Gustavo Anschau Rick

PUCRS, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
gustavorick.arte@yahoo.com.br

RESUMO

O trabalho procura analisar e considerar a hipótese de que o desenho sempre escolhe, dentre as que compõem o universo de possibilidades representativas, aquela que vai assumir por si um significado particular: é um ato de interpretação que acompanha a comunicação gráfica, uma vez que o significado (o desenho) não é puro e simples desempacotamento operado no significante (o objeto ou idéia), mas um novo significante. O croqui de um objeto ou idéia é sempre um novo objeto e como tal vai exigir também ele interpretação. Assim, se todo desenho carrega em si novas possibilidades de significação, evadindo-se do referente primeiro e ganhando autonomia, a produção gráfica deve ser encarada como depositária de forças de re-significação. O trabalho procura entender o croqui como um resíduo de um ato semiótico pulsante. E, como tal, uma prática gráfica estimuladora do desenvolvimento da criatividade, totalmente disponível aos sujeitos envolvidos com atividades de concepção de idéias originais.

Palavras-chave: croqui, semiótica, criatividade, significação

ABSTRACT

This paper makes analysis about drawing, specially sketches, always choices, amongst universe of representative possibilities, the once which will assume by itself a particular meaning: it is an act of interpretation to follows graphic communication. The signified (the drawing) is not unpacking on the signifier (object or Idea) but a new signifier. The sketch of an object or Idea is always a new object and, as so, will demand interpretation too. Therefore, if drawing carries new possibilities of signification, making off referring and make autonomy, graphic production may be a depository of re-signification forces. The paper intends to understand the sketch as a residue of a pulsing semiotics act, and a practice that stimulates developing of creativity available for the ones involved with design activities.

Keywords: sketching, semiotics, creativity, signification

1 Introdução

O desenho espontâneo e livre sempre escolhe, dentre as que compõem o universo de possibilidades representativas, aquela que vai assumir por si um significado particular: é um ato de interpretação que acompanha a comunicação, mesmo a auto-comunicação gráfica. O significado (o desenho) nunca é um puro e simples desempacotamento operado no significante (o objeto ou idéia), mas um novo significante. O desenho de um objeto ou idéia é sempre um novo objeto e como tal vai exigir também ele interpretação. Assim, ao que parece, se todo desenho – em especial o croqui - carrega em si novas possibilidades de significação, abandonando o referente inicial e ganhando autonomia, a produção gráfica será depositária de forças de re-significação. Se esta não é a descrição do ato criativo plasmado pela atitude gráfica está muito próxima disso.

De nossa parte, uma tentativa de se esgotar a análise possível da manifestação gráfica dentro de um quadro semiótico/psicanalítico, agravada pela presença muitas vezes imprecisa e múltipla das dimensões da criatividade, seria aqui superficial e de pretensão descabida, senão temerária. E não é essa a disposição deste trabalho como estudo de aproximações várias, em que o centro magnético é a possível prática criativa apoiada no croqui. No entanto, ao se constatar que o desenho, na sua particular dimensão de inegável dispositivo de expressão, representação, construção de sentido, está imbricado em sua prática com questões outras que não apenas sua valoração como ato em si, parecerá tolerável uma pequena investida pelos meandros dessas áreas *pantanosas*. Por esse caminho será preciso transitar por outros territórios: a psicanálise vai estar presente, a semiótica será parada obrigatória, a percepção será visitada. Se a prática do croqui, como queremos, está disponível ao sujeito da significação, e o sujeito como tal, poderá dispor do croqui na plenitude que suas possibilidades podem autorizar, então não haverá como ao menos tangenciar aquelas disciplinas que o justifiquem como produção humana comunicativa, quem sabe criativa, e docilmente a postos para solução gráfica de problemas, até mesmo problemas não gráficos. Como sugere DARRAS (1996), o desenho (o croqui, diríamos) será sempre e apenas um resíduo daquilo que terá sido um ato semiótico pulsante e vivo. Portanto, uma investigação sobre fundamentais testemunhos teóricos dessa cena, ainda que a uma prudente e comedida distância, poderá enriquecer a avaliação disso que supostamente só se apresenta aos olhos como residual: uma prática gráfica gestual e re-significante.

2 Apreciações sobre o tema

Para CAUDURO (2001), a criatividade é devedora de transgressões, desvios de certas regras e de convenções sociais e simbólicas. A partir dessa visão, o surgimento de novas possibilidades de significação, e no limite, a radicalização da criação, se submeteria ao regime de práticas poéticas quase sempre radicais, transgressoras, desafiadoras de posições sociais consagradas que privilegiam geralmente a acomodação. Nesse ponto, a partir dessa descrição,

não será difícil considerar a relação de oposição existente entre produção gráfica inovadora e estereotipia, já que o senso comum reprime o novo sentido, a tradição inibe a experimentação, a repetição paralisa a inovação, definições previnem transformações, a continuidade desestimula a ruptura (...). O objetivo final de uma prática significativa realmente criativa deve ser (...) transformar situações opressivas, repressivas, repetitivas, em oportunidades para experimentar, intervir, mudar, inovar, provocar. (CAUDURO, 2001: 106)

De acordo com a prática semiótica defendida por KRISTEVA (1984), pode-se inferir que criatividade, ou ao menos aquela criatividade presente nas vanguardas radicais, é resultante da manutenção da *contradição/rejeição* interna do processo dialético da significação, e que o sentido nunca é apenas resultado de operações da razão e da consciência, mas também consequência de uma procura dialética constante, onde se fazem presentes também motivações e desejos inconscientes. A *rejeição* seria o traço que indica a impossibilidade de qualquer síntese duradoura, uma força recalcada no inconsciente e que insiste teimosamente em ressurgir, quase sempre através de construções absurdas, anomalias, desvios e desordens, motivadas por forças até então reprimidas por estruturas familiares, culturais e sociais. Kristeva reconhece que há duas repercussões possíveis da prática da rejeição, uma delas assustadora. De um lado, uma ampliação e uma reorganização das possibilidades de significação, através de rupturas criativas, manifestações poéticas e mágicas. De outro lado, a possibilidade de erupção de agressividades, psicoses, em última análise, loucura.

Eis a questão. Ao relacionar-se o surgimento de práticas poéticas criativas e radicais da significação ao que se chamaria *prática da rejeição/negatividade*, a criatividade seria como que resultante de uma práxis, de um trabalho: a negação de qualquer síntese definitiva da significação. Contudo, acompanhada de desvios psíquicos que poderiam acarretar insanidades. Para nós, neste estudo de aproximações várias visando ao possível estatuto da prática do croqui como ato criativo, a questão está posta: é possível distinguir essa disposição à rejeição como ato consciente deliberado? É concedido ao sujeito da significação manter-se aberto às possibilidades de rejeição/negatividade de forma autônoma ou consciente? E ainda, poderá o sujeito disposto à prática gráfica criativa exercitá-la agudamente valendo-se do adiamento de qualquer síntese de significação gráfica sem submeter-se a desajustes mentais?

A essa altura convém um passo atrás. AUMONT (1993) registra que parece não haver conciliação possível entre as teorias cognitivistas e a psicanálise. O *muro* que se faz interpor aí, separando as abordagens, é a figura do inconsciente, presença da qual alguns cognitivistas até duvidam, embora na maioria das vezes apenas não dêem importância. Para ele, um ponto de encontro possível surge quando se passa a examinar a convergência na abordagem comum do tema do imaginário, já que “O imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis.” E, se “o sujeito é efeito do simbólico (...) mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico ao se constituir escapa totalmente ao sujeito” (AUMONT, 1993: 118), será então através do imaginário e suas expressões (também o desenho) que a relação será estabelecida. AUMONT (1993) alega que Lacan sempre insistiu que a palavra “imaginário”

deveria estar ligada à palavra “imagem”, já que as produções imaginárias do sujeito são imagens, às vezes “intermediárias” de imagens materiais possíveis (as imagens do pensamento visual), às vezes as próprias imagens materiais (desenhos, nesse nosso caso). O autor ainda assegura que (...) é impossível especificar em que modo essa imagística está presente no inconsciente, já que, quase por definição, o inconsciente é inacessível à investigação direta e só pode ser conhecido indiretamente, através das produções que o traem. (AUMONT, 1993: 117)

Por outro lado, conforme PERSICANO (2002), o pensamento racional consciente desempenha papel menor na criatividade, o que permite sugerir que a razão se diz presente apenas na forma final da criação. Como se isso não fosse suficiente, fortes são os indícios de que há sempre boa dose de irracionalidade no ato da criação. Indivíduos depressivos, esquizofrênicos, delirantes costumam ser extremamente criativos. Possivelmente seja esse o único vínculo entre a ciência biológica e a criatividade que se possa fazer no estágio atual da pesquisa científica na área. Creditar a uma espécie de magia criadora toda possibilidade criativa oriunda de algum processo mental é simplificar demasiado. Ademais, não convém restringir a criatividade ao mundo da expressão artística ou científica tão somente já que, “(...) não só nas artes e na ciências, mas em todos os momentos da vida o homem ‘cria’, na doença, no sonho e no miúdo do cotidiano de modo a expressar seu *pathos* – o sofrimento, a paixão, a passividade, o que brota em desmesura, enfim, o que é vivido.” (PERSICANO, 2002: 181)

Criatividade é sinal ou sinônimo de humanidade pois (...) esta é a forma em que, no homem, *phatos* encontra sua expressão, potencializando-se em determinados momentos de explosão criadora, tais como: (...) a do processo de subjetivação reflexiva do sujeito humano e de todas as diversas criações psíquicas, como o brincar infantil, os sonhos, as fantasias, as alucinações e delírios, a magia, a religião, a arte e a obra científica. (PERSICANO, 2002: 181)

Entretanto, a criação não deve ser entendida como atribuição e virtude exclusivas do inconsciente, eis que, embora o processo criativo exija uma espécie de insubstituível regressão (ao inconsciente), a procura de formas primitivas de funcionamento psíquico, estes serão sempre associadas a *restos* conscientes.

Por aqui, a partir dessa visão, fica uma tentação, quase apressada, de ver aí descrita pela autora a atividade prática do croqui e, como de resto, de toda produção gráfica criativa: uma prática que se vale do passado mnemônico para atualizá-lo, ele próprio, mediante associações com o percebido na experiência imediata e materializada através de marcas gráficas aglutinadoras desse conjunto de elementos muitas vezes dispartados e em boa medida inconscientes.

Para SANTAELLA (2003) “Não podemos nos livrar do inconsciente como quem se livra de uma abelha inoportuna (...) diante de tal descoberta não se pode voltar atrás (...) a verdade do inconsciente é insuportável, entre outras coisas, porque sabe de nós muito mais do que sabemos dela.” O que a autora quer enfatizar aqui é a relutância na aceitação da presença do inconsciente por parte de inúmeros campos de pesquisa e do conhecimento. “Quantas filosofias, antropologias, sociologias, semiologias, psicologias e outras tantas continuam

existindo ao lado e apesar de Freud ?” e “As ciências cognitivas que tanto sucesso têm feito hoje no mundo (...) fazem de conta que o cérebro funciona sem qualquer interferência do inconsciente.” A autora igualmente condena a psicanálise, nesse aspecto, por “sua aversão às explicações racionalistas, neurofisiológicas e neuroquímicas, em defesa da primazia da dinâmica psíquica sobre o orgânico.” (SANTAELLA, 2003: 233-234)

CAUDURO (1996) sugere que tudo o que somos é conseqüência de sugestões do passado e que o inconsciente é capaz de conservar nossas experiências todas, em todos os detalhes, mesmo aquelas que aparentemente não atingiram a consciência na aquisição. Como se verifica, por exemplo, quando sujeitos hipnotizados conseguem lembrar de fatos e emoções não registrados quando houve a ocorrência. Por esse modelo, a consciência transmitiria tudo aquilo que é percebido, mesmo o não retido, enquanto que o inconsciente a tudo conservaria.

A neuro-química pode vir em auxílio a essa idéia para confirmar que a aquisição de experiências do mundo, ou o aprendizado, leva a um reforço das conexões entre neurônios, ampliando sua capacidade de comunicação química. Essas ligações mais aguçadas produzem uma cadeia que pode *voltar a ser percorrida* para evocar determinadas sensações ou pensamentos. Como se vê, os *guardados* nas memórias de longa duração são evocados em um processo onde o inconsciente exerce seu papel fundamental, como um *texto ou escrita hieroglífica* gravado na memória que precede tanto nossas manifestações gráficas – escrita, desenho – como nosso pensamento e nossas ações. Em outros termos, a significação é produto da relação entre o percebido na experiência presente e os dados mnemônicos arquivados, todos eles, sem exceção. Mais ainda: as relações se estabelecem também com os traços de associações anteriores. Portanto, a memória inconsciente participaria de todos os atos e percepções.

Novamente a neuro-química vem em socorro da filosofia e da psicanálise ao assegurar que há “(...) um vasto número de memórias extintas que julgamos esquecidas, mas que permanecem armazenadas de forma ‘latente’ (...) Possivelmente cumpram um papel com relação às informações que a memória de trabalho requer do individuo cada vez que esse processo gerenciador é posto em operação por alguma experiência determinada, nova ou evocada. É possível que as memórias ‘desconhecidas’ ou latentes desempenhem também alguma função com relação à sempre misteriosa ‘personalidade’ que caracteriza cada um de nós.” (IZQUIERDO, 2002: 61)

Essas palavras de Izquierdo são fundamentais: as memórias esquecidas (no inconsciente, diríamos) estão à disposição da memória de trabalho, que as manipula ao gerenciar a realidade. O real, portanto, sendo associado ao que é tão insondável que não se desvela senão pelo que o denuncia. A experiência imediata sendo comparada ao inconsciente, e este, capaz de reter também associações anteriores.

Acompanhando novamente CAUDURO (1998) “Não existiria comunicação sem estereotipações e conformidades. A repetição, a redundância, a convencionalização suportam e possibilitam a comunicação.” (CAUDURO, 1998: 76) Todavia, em se tratando das possibilidades de criação, de geração de idéias inovadoras, a repetição é sempre incômoda e

inibidora, porquanto se opõe ao dinamismo possível, sugerido por Kristeva, e anunciado pela prática da rejeição/negatividade. A repetição entraria em disputa com novos modos de significar estimulados por divergências, diferenças, heterogeneidades garantidos pela disposição de transgredir. É possível prescindir da inovação, ao menos da radical inovação, mas não da redundância e da repetição, de vez que restariam impossíveis as interações do sujeito com o mundo.

Mas aqui voltamos a uma indagação anterior, ainda sem resposta, nem mesmo provisória: que indivíduos, por disposição deliberada, se abririam às possibilidades de rejeição/negativização? E mais, considerada alguma resposta, por qual dispositivo de ordem pessoal e consciente estariam eles animados? Ou ainda, como apaziguar e oferecer uma *saída justa* para os opositores que se debatem em um litígio como esse, entre a eficácia desejável da significação rápida e as possibilidades sempre saudáveis de inovação? Não há possibilidade de se admitir a unicidade ou integridade da consciência do sujeito da significação, já que nunca se encontra literalmente no controle de seus atos, considerada a presença e a ubiqüidade do inconsciente, e admitida a insistência da negatividade/rejeição. Se as sínteses são sempre provisórias, nada é imutável no processo de significação. O sujeito, assim, ao protagonizar a experiência radical, parece liberado para promover rupturas com toda sorte de posições, até mesmo aquelas fixadas pelas regras sociais em um sentido mais amplo. Ou, no caso desta nossa abordagem, rupturas com aqueles dados e suas articulações que há pouco chamamos de estereótipos. Em uma palavra, re-significação.

De acordo com CAUDURO (1998), (...) a rejeição questiona os pressupostos que embasam a representação, redefinindo os termos da argumentação ou as variáveis envolvidas no problema (...) Seria a relação mais propícia à re-significação, à invenção, à descoberta de novas possibilidades de representação da realidade. (CAUDURO, 1998: 70-71)

Procuramos sempre dar sentido e direção a um texto (também um texto gráfico, um desenho, aditamos) em função dos signos presentes, que reforçam a interpretação e que estão *in praesentia* (no próprio desenho) e/ou *in absentia* (na memória pessoal do sujeito interpretante do desenho, e que pode ser também o próprio autor). Concluímos que essa descrição se refere ao próprio *local* ou circunstância da significação, seu contexto, que considera a representação em si e o próprio sujeito com suas inafastáveis memórias. Quaisquer relações entre significantes e significados que possam conduzir a um sentido de uma representação vão sempre levar em conta as associações parecidas já arquivadas na memória, ainda que também sejam dependentes do contexto em que a representação acontece. A rejeição atacaria esse local singular, a procura de inovadoras e radicais possibilidades. Desse modo, pela rejeição, que acaba adiando qualquer síntese definitiva, o sentido *real* tem sempre uma certa transitoriedade, já que o contexto nunca é o definitivo, pois constantemente é alterado pelo sujeito histórico da representação. “A significação, o processo, a prática ou o trabalho de produção de sentido é inconcebível de ser estudada sem levar em conta a materialidade do sujeito e o contexto histórico específico de seu posicionamento.” (CAUDURO, 1991: 30)

Assim, encaminha-se a hipótese de que a mente dos indivíduos seja habitada por posições conflitantes, hipóteses divergentes, que não autorizam um sentido final fixo e tido como o verdadeiro, mas apenas mais habitual, já que o pensamento consiste em um processo constante de significar o mundo que leva em conta as dimensões racional, factual e emocional. Por outro lado, e aqui desejamos dar ênfase, animados pelo espírito central desse trabalho, todos somos *vítimas* de desejos particulares inconscientes e de estereótipos sociais contraditórios, que produzem, ambos, nossas significações e sentidos muitas vezes não óbvios ou mesmo obscuros. Mas como admitir-se a autonomia do sujeito nesse aspecto se a enunciação de mensagens não está sob o controle absoluto da consciência ?

Kristeva teoriza, em especial, em torno dos comportamentos artísticos em geral, mais particularmente pensando nas vanguardas. Entretanto, pode-se extrapolar a ação da negatividade para outras atividades. Eis a descrição de um processo revolucionário que renova posições fixas de significação, tidas até então como homogeneamente aceitáveis, através agora da consideração de aspectos que poderiam ser, *a priori*, absurdos, incômodos, e talvez por isso, criativos. A prática da significação produzirá algo inovador re-significando, ou seja, sempre que a unidade da consciência do sujeito sofrer uma dissolução, implicando sua atenção a fatores externos antes tidos por contraditórios e falhos e, por isso mesmo, desafiadores das interpretações mais usuais.

A essa altura, todavia, impõe-se um recuo: verificamos como perfeitamente pertinentes as considerações de Cauduro e Kristeva para dar conta dos processos que sustentam práticas poéticas e revolucionárias da significação. Elas seguramente se aplicam aos movimentos vanguardistas que subvertem cânones vigentes, que afastam-se da oficialidade de certos pressupostos e desconsideram a estereotipia, levando ao limite as rupturas com significações corriqueiras. Entretanto, podem tornar-se indesejáveis pela carga de anomalias psíquicas aderentes, agressões, e mesmo a loucura e o suicídio. Mas o que dizer-se aos sujeitos de quem se espera práticas criativas que não necessitam nem aspiram obrigatoriamente um caráter revolucionário? Nem todos adquirimos particularidades para trazer contribuições radicalmente genuínas em alguma área. Mais ainda, como aqueles indivíduos que constituem o grosso do *todo-mundo* se colocariam diante de uma prática significativa por certo criativa, mas igualmente desencadeadora de irrupções incontroláveis? Evidentemente, a partir de posições como as sugeridas, o social se veria em completa ebulição, de vez que mitos, estereótipos e preconceitos que, admitamos, governam nossa visão da sociedade e nos posicionam socialmente restariam ameaçados. Queiramos ou não, a maior parte de nossas ações e pensamentos cotidianos são habituais e repetitivos, nada originais. Dessa valência ético-política da prática da rejeição/negatividade poderia se extrair o socialmente novo. Mas a um preço talvez intolerável. O de uma sociedade loucamente criativa composta de indivíduos criativamente loucos. Além disso, provavelmente as possibilidades de comunicação se reduziriam ao inaceitável uma vez que a convencionalização e a estereotipia deixariam o cenário da vida em comum e os *sentidos* comuns compartilháveis não mais estariam disponíveis à interação entre os indivíduos. Pois sabe-se que o que garante a comunicação

são hábitos, fatores socialmente convencionados e modos de significação que não autorizam jogo livre do sentido.

Talvez o indicado para escapar-se dos bloqueios à criatividade externos e internos ao sujeito, seja dispor-se a ambientes estimulantes, testar meios e formas diferentes de expressão, ter ousadia e persistência, negar-se ao conformismo, almejar a independência de pensamento e a capacidade de aceitar novos conceitos. Posturas diante da vida marcadas por esses atributos confeririam ao indivíduo uma posição privilegiada para criar, inovar e resolver problemas de um modo particularmente distinto. Pode-se, por fim, recolocar a questão em termos mais amenos que Kristeva, atenuando as conseqüências da rejeição, reposicionando o sujeito da prática criativa segundo uma práxis recomendável: Para que haja criação e inovação, o sujeito significativo tem que poder alternar momentos de afirmação com momentos de rejeição, de aceitação com negação, de repetição com experimentação. (CAUDURO, 2001: 106)

De modo que, nesse ponto, ficamos *embretados* entre uma posição de radicalização de possibilidades criativas a partir de re-significações da realidade e a desejável interação comunicativa e expressiva. Provavelmente não haja saída possível dessa contingência sem vítimas de um lado e de outro. O que parece recomendável, entretanto, é que condições estejam disponibilizadas aos homens todos, eles por si próprios, admitindo-se diversificar hábitos e admitir outras possibilidades de ação e de pensamento, já que somente a partir daí, aparentemente, a exploração de novos significados, descobertas e criações poderá ser assegurada.

Se o homem comum passasse a senhor da própria história em lugar de submeter-se a ela, assumindo a responsabilidade do *desenho* do próprio futuro, as condições de inibição da criatividade sofreriam abalos. Além disso, se a *abelha inoportuna* é irremediavelmente presente e se toda criatividade agencia doses de inconsciência variáveis mas indefectíveis, então criar é sempre um processo *a deriva*, incontrolável e não domesticável. É bom que o seja. E é bom ainda que práticas gráficas de produção de sentido como a do croqui não apenas desfrutem desse quase insuportável descontrole como também saboreiem uma *boa desordem*. A propósito, ADAMS (2001) ao referir-se ao que chama de *no appetite for chaos*, define-o como sendo a inabilidade de muitos indivíduos em tolerar ambigüidades ou mesmo manifestar desejo insuperável pela ordem. Assegura, todavia, que soluções gráficas criativas para problemas quaisquer resultam de processos desarrumados, onde a ordem não é fator presente e na maioria das vezes a aglutinação de imagens, pensamentos e idéias disparatadas não é nada simples. Deve-se usualmente chafurdar em equívocos e em dados que não se encaixam, conceitos confusos, opiniões, valores e outras variáveis desalinhas. De certa maneira, solucionar problemas é trazer ordem ao caos. Desejar a ordem é necessário. Entretanto, a habilidade em tolerar o caos deve ser muito maior. (ADAMS, 2001: 48)

Que caos é esse senão o que se apresenta aos nossos olhos pelos cenários da vida, do qual nos servimos para uma *pajelança* com nossas memórias e desejos, muitos deles acomodados em um insondável inconsciente, e de onde resulta a notável magia e o curioso

enigma da humana criação ?

3 Considerações Finais

Ao desenhar livremente, ao fazer croquis visando a resolver criativamente problemas dados, o sujeito se encontra sempre inundado por possibilidades muitas vezes caóticas de arranjos. Dar conta da solução criativa de problemas graficamente é também submeter dados quase sempre disparatados a um regime de ordem. Ou, se quisermos nos afastar do estigma que o termo *ordem* carrega, poderíamos pensar, de outra forma, na hipótese bastante razoável de que o sujeito se vale do croqui para negociar, para fazer um *comércio* com as contradições e ambigüidades presentes, para delas tirar algum proveito e a elas oferecer sentido, como conjunto significativo. Mas, a despeito disso, sempre se encontrará sob a mediação inafastável e indefectível de suas memórias. No entanto, ainda que se considere a impossibilidade de afastamento do já experienciado, já que nossas memórias de alguma forma fazem marcas indelévels, seria boa política adotar posições recomendáveis no contexto das práticas significantes inovadoras, como diversificar nossos hábitos, imaginar novas formas de afeto, flexibilizar ação e pensamento, admitir a tolerância com o diferente, dispor-se à variedade.

Das novas vivências adquiridas sob esse regime se constituiriam novas memórias, mais ricas em variedade, mais afastadas da estereotipia negativa, mais estimuladoras da criatividade. Dessa possível e desejável nova configuração mnemônica e suas conjugações com a prática reiterada, fluente e descontraída do croqui são esperadas novas e criativas formas de significação.

Temos como provável que a prática da re-significação seja indutora da criatividade. Ao re-significar-se o real, é possível que restem ameaçados os modos correntes das inibições sociais, das práticas de controle e coerção, da manutenção de estereótipos muito caros aos grupos conservadores ou setores que deles dependem para consolidação de certas hegemonias de poder material ou até mesmo emocional e simbólico. Como se pode supor, o sujeito da predicação é instável, contraditório, bem como paciente de toda sorte de manifestações do próprio inconsciente, sobre as quais evidentemente não tem controle. Assim, aparentemente está condenado, para ser radicalmente criativo, a se colocar sempre em posição de rejeição de sínteses definitivas, superando lugares-comuns garantidores da estereotipia. Num processo onde se enfrentam racional e imaginário, deverá dispor-se a uma práxis dialética permanente do sentido da realidade e alterar suas representações a partir dessas novas posições particulares.

A prática do desenho, ou do croqui como queremos aqui, aparentemente carrega em si aquelas possibilidades criativas de superação de estereótipos, através da sua prática reiterada e espontânea, em direção ao gozo de novas descobertas. Essas são alimentadas pelas intervenções que o sujeito pode provocar nas representações de um modo particularmente inovador. Arriscaríamos dizer que pela prática semiótica da re-significação, também através do croqui, não ficaríamos restritos ao nosso direito de exercer a própria criatividade, mas exerceríamos o direito de dominar o processo de formação dessa possibilidade. A prática

fluente, reiterada, descontraída e espontânea do croqui, como imaginamos ter insistentemente *desenhado* aqui, pode se inscrever, assim, no conjunto das práticas até mesmo libertárias, como uma tecnologia do imaginário disponível aos sujeitos animados pelo fazer criativo.

Referências

- [1] ADAMS, J. **Conceptual Blockbusting, a guide to better ideas**. Cambridge : Perseus Publishing, 2001. Tradução livre do autor.
- [2] AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas : Papirus, 1993.
- [3] CAUDURO, F. **Design e transgressão**. In Revista Famecos 16, 2001.
- [4] _____ **A Prática Semiótica do Design Gráfico**. In: Verso&Reverso, 1998.
- [5] _____ **Escrita e Differance**. In: Revista Famecos 5, 1996.
- [6] DARRAS, B. **La Communication Iconique Ordinaire**. In: Revista Graf&Tec, julho de 1996. Trad. Dr. Gilson Braviano.
- [7] IZQUIERDO, I. **Memória** . Porto Alegre : Artmed, 2002.
- [8] KRISTEVA, J. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press, 1984. Tradução livre do autor.
- [9] PERSICANO, M. L.S., **Criatividade e Subjetivação: do cérebro à arte na criação do humano**. In: Arte, Psicanálise e Estéticas da Subjetivação. Giovanna Bartuci (org), Rio de Janeiro : Imago, 2002.
- [10] SANTAELLA, L. **Culturas e Artes do Pós-humano**. São Paulo : Paulus, 2003.