

UNIVERSIDADE FUMEC
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

Samuel Eller

O ESTRANHAMENTO INQUIETANTE NO DESIGN:
por uma poética do design através dos “desobjetos” de Manoel de Barros

Belo Horizonte
2016

Samuel Eller

O ESTRANHAMENTO INQUIETANTE NO DESIGN:
por uma poética do design através dos “desobjetos” de Manoel de Barros

Dissertação apresentado ao Programa de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos.

Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Linha de pesquisa: Cultura e Interdisciplinaridade

Belo Horizonte
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E45e

Eller, Samuel, 1971-

O estranhamento inquietante no design: por uma poética do design através dos “desobjetos” de Manoel de Barros / Samuel Eller. – Belo Horizonte, 2016.

141 f. : il. ; 29,7 cm

Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos), Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, Belo Horizonte, 2016.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014. 2. Designers. 3. Percepção visual. I. Título. II. Casa Nova, Vera. III. Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU: 741.02



UNIVERSIDADE
FUMEC

Samuel Eller

**O estranhamento inquietante no design por uma poética do design através dos
desobjetos de Manoel de Barros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade
Fumec, como requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos.

Aprovado em: 28 de novembro de 2016.

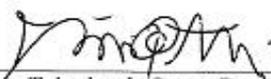
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – Universidade FUMEC
(Orientadora)



Prof. Dr. Luiz Henrique Barbosa – Universidade FUMEC
(Examinador Interno)



Prof. Dr. Flávio Luiz Teixeira de Sousa Boaventura – CEFET/MG
(Examinador Externo)

Ao meu avô Samuel Franklin Eller, in memoriam, por ter sido o primeiro a inquietar meu olhar, ao dizer que o nome da coisa seguia a função de objeto, para o uso que a solicitava.

Entre vários estranhamentos que ele criava, me recordo de que quando chovia, ele abria sistematicamente seu guarda-chuva, mas quando estava sol a pino, usava seu guarda-sol, sendo que o objeto era o mesmo. E, também, de quando eu ia passar férias em sua fazenda, ao chegar, a primeira coisa que ele me perguntava era se eu havia levado meu aparelho de dormir. Indagação que me fazia perder/ganhar horas e horas tentando saber de que aparelho se tratava, até pegar no sono. Meu avô também tinha infância na alma.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é a materialização de um grande desejo de aproximar design e poesia, que nasceu da paixão entre a prática profissional e à docência, que para mim desde sempre, ela, a poesia, se tornou o lugar do encantamento, fuga, refúgio e refrigério para o meu exercício de imaginar – o que, particularmente, chamo de meu vejeleio e ouçoleio. E foi assim também que através da poesia do poeta Manoel de Barros, aprendi a voar fora da asa.

A todos os meus familiares, que também compreenderam, ou não, o meu distanciamento e a minha paixão pelos estudos literários. Principalmente Estela, Amora e Lisa.

À minha orientadora, professora Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, pela confiança, pela disposição em sempre aconselhar-me e indicar o melhor caminho. Pelos momentos em que nas pausas para respirar, nos brindava lendo de primeira mão, suas mais recentes poesias. A sua parceria tornou a caminhada muito mais inquietante. Obrigado por ser meu referencial daquele que ensina, daquele que sabe e experimenta o sabor de saber, meu exemplo de amor e dedicação pela nossa profissão. Obrigado por ter me aplicado a poesia de Manoel de Barros e ter me aproximado, por meio dela, de tantos outros saberes. Obrigado pelas palavras de amizade e companheirismo. À Estelinha pela receptividade e ao Brás pela companhia fiel.

À professora Andréa Vilela por ter acreditado que seria possível como exercício didático, materializar os “desobjetos” de Barros, prática que deu corpo a este projeto.

À Denise Eler, a outra metade do meu cérebro, que sabe provocar e inquietar a mente de quem quer pensar, amiga, que desde o início, após inúmeros cafés expressos, acreditou e apoiou a ideia deste projeto. E também aos provocadores Gustavo Quintão e Rodrigo Viana pelas constantes trocas de conhecimentos sobre teorias filosóficas, literatura, poesia e cinema. À Angelita Helena do Carmo Gomes, amiga de velhos tempos, que sempre acreditou e incentivou meu crescimento pessoal e profissional. À Julie Eller, por ajudar nas traduções. Saibam que todos vocês foram muito importantes para mim nesta caminhada.

Aos colegas de mestrado e aos professores do programa pelo conhecimento compartilhado. Escrever foi, de certa forma, satisfazer a saudade de Deus, e de casa – colhido em Barros. Ao Eterno [Louvado Seja Teu Nome].

Amo o que vejo porque deixarei
Qualquer dia de o ver.
Amo-o também porque é.

...

Sou o ser que vê,
E vê tudo estranho
Tudo é ilusão
Sonhar é sabê-lo.

...

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?

...

Que coisas incapazes de olhar estão olhando para mim?

...

De onde é que estão olhando para mim?

...

O que nós vemos das coisas são as coisas.
Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

...

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

...

Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)

...

Sou fácil de definir.
Vi como um danado.

...

Amei as cousas sem sentimentalidade nenhuma.
Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.
Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
Compreendi que as cousas são reais e todas diferentes umas das outras.

(Colhido nos heterônimos de Fernando Pessoa)

RESUMO

Esta dissertação, como teoria principal, faz um estudo sobre o estranhamento inquietante e sobre a cisão do ver, tomando como referência os textos O Inquietante de Freud, e os conceitos de “estranhamento” em Chklovski e de “cisão do ver” em Didi-Huberman. Se fez necessário buscar em outras áreas do conhecimento como teorias da psicologia, semiologia, filosofia, literatura, para promover a interdisciplinaridade entre saberes, já que esta tem como objetivo propor uma aplicação metodológica de uma poética do estranhamento nos processos criativos em design. Esta também se desdobrou em um estudo secundário sobre a percepção e a desautomatização do ver, para melhor entender os conceitos sobre a fecundidade imaginativa. E, ainda, sobre a imaginação e a desorientação do ver, quando se toma a palavra como o fator potencializador para distorcer o ver no ato criativo, para, com isso, sugerir rupturas e desvios como metodologia prática de criação na etapa denominada de Imaginação Criante. E, como forma de aproximar a prática de um poeta, ao criar, à prática de um designer, foi tomado, como objeto de análise, os “desobjetos” recorrentes na obra do poeta Manoel de Barros, que são brinquedos criados com as palavras, em forma de antropomorfismos, seres híbridos e coisificados. A partir dos quais traça-se um diálogo entre a liberdade e a potência que as palavras têm para fazer deformações, ao imaginar realidades possíveis, produtos imaginados e improváveis, mas passíveis de serem materializados. A essência da proposta, para esta metodologia, está em fazer com que aquele que cria se deixe contaminar por uma experiência aparentemente inútil, como faz o poeta em seus poemas, ao fazer combinações ou aproximações entre palavras, que, aparentemente, só teriam “disfunções” de ser. Tal prática vem de encontro ao questionamento tomado como hipótese neste estudo sobre as urgências causadoras das superficialidades e o esvaziamento dos processos criativos, como é recorrente no campo do design. Daí a pretensão de aplicar este procedimento em um segmento profissional eminentemente utilitário, muitas vezes centrado em apenas satisfazer as relações das práxis objeto/usuário.

Palavras-Chave: Estranhamento inquietante. Cisão do Ver. Desobjetos. Manoel de Barros.

ABSTRACT

In this dissertation, the main theory is a study on the unsettling strangeness and the splitting of the view. Using references to the texts 'The Uncanny' of Freud, the concept of estrangement in Chklovski, and the splitting to see in Didi-Huberman. It is necessary to look at other areas as psychology theories, semiotics, philosophy, literature, to promote interdisciplinary knowledge, since it aims to propose a methodological application of a poetics of estrangement in the creative processes in design. This also deployed in a secondary study of perception and deautomatization of view, to better understand the concepts of imaginative fecundity. Yet, on imagination and disturbance of view when taking the word as the potentiating factor to distort the view in the creative act. Thus, suggesting breaks and detours as practical methodology for creating the step called Creative Imagination. As a way to approach the practice of a poet, to create, to practice a designer, was taken as an object of analysis, the applicant's "desobjetos" (something that is not an object) the poet's work, Manoel de Barros, which are toys created with the words, in the form of anthropomorphism, hybrids and 'that is something' beings. From which traces a dialogue between freedom and power that words have to strain, to imagine possible realities, imagined and unlikely products, but that can be materialized. The essence of the proposal for this approach is to have one that creates and to not let contaminate by a seemingly useless experience, as does the poet in his poems, to make combinations or approximations of words, which apparently only have without functions to be. This practice is against questioning taken as hypothesis in this study on the cause of the emergency superficialities and emptying of creative processes, such as the applicant in the field of design. Hence the intention to apply this procedure in a professional segment eminently utility, often centered on only to satisfy the relations of the object and user praxis.

Keywords: Estrangement uncanny.. Splitting to See. Desobjetos. Manoel de Barros.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Modelo simplificado de fluxograma exemplificando todas as etapas comuns a um processo criativo 12
- Figura 2** - Modelo de fluxograma com ênfase na etapa da Imaginação Criante, seguidas de seus desdobramentos, mostrando as etapas comuns a um processo criativo 13
- Figura 3** - La trahison des images (A traição das imagens), do pintor belga René Magritte ..56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A INQUIETANTE ESTRANHEZA DO VER	22
1.1. O Inquietante em Freud	22
1.2. O Estranhamento em Chklovski	28
1.3. A Cisão do Ver em Didi-Huberman	35
2. A PERCEPÇÃO E A DESAUTOMATIZAÇÃO DO VER	54
2.1. A desautomatização do ver	54
2.2. As similitudes e as semelhanças no exercício de imaginar	63
2.3. A Fecundidade Imaginativa	76
3. A IMAGINAÇÃO E A DESORIENTAÇÃO DO VER	83
3.2. A ruptura do olhar na imaginação criadora	96
3.3. Os “desobjetos”: a potência das palavras para desorientar o ver no ato criativo	110
4. POR UMA POÉTICA DO ESTRANHAMENTO NO DESIGN	123
4.1. A poética do estranhamento do mundo codificado do design	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137

INTRODUÇÃO

Com a pesquisa que deu origem à presente Dissertação, objetivou-se investigar o estranhamento inquietante no design, como indica o próprio título, considerando seus possíveis desdobramentos neste campo, tanto para o ensino quanto para a criação. O objeto de estudo se deu a partir da leitura dos poemas do poeta Manoel de Barros, nos quais encontramos uma série de “desobjetos”, que o poeta define como sendo brincadeiras de humanizar ou de coisificar as coisas, uma brincadeira poética de criança. E, para coisificar coisas, ele realiza combinações e contaminações designadas pelas palavras. Assim, o poeta faz nascer coisas, seres híbridos e metafóricos, que aparentemente só caberiam no reino da imaginação, mas que são passíveis de serem materializados, por serem constituídos de algo que nos parece estranho, porém nos é familiar. Nos poemas de Barros percebemos, também, que existe uma outra coisa além de um arranjo ou combinação entre palavras. Existe a construção de alguma coisa que faz com que o poema não funcione apenas como poema, existe algo ainda por decifrar nas palavras de seus poemas, algo que gera um estranhamento inquietante. E é sobre esse estranhamento que se constitui o principal objetivo deste estudo.

O estranhamento é traduzido como “singularização” ou “desfamiliarização”. Isso seria então um efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar – nos estranhar – em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. Porém, esse não é um fenômeno exclusivo das artes visuais de forma geral, por princípio, o estranhamento se constituiu e se tornou conhecido por ser uma técnica bastante utilizada na literatura, um conceito que nasceu das discussões entre os formalistas russos.

Uma observação que deve ser feita sobre a noção de “estranhamento” se refere ao fato de que esta noção ainda é pouca abordada por teóricos e docentes no campo do design. Mesmo que alguns estudiosos contemporâneos, da área de design, vêm buscando um olhar particular sobre esse tema. Mas, o que se pode verificar é que o estranhamento, como técnica, ainda não é adotado ou utilizado como uma teoria aplicada às metodologias e práticas de criação em design.

Sendo assim, para que se possa ter um entendimento amplo do estranhamento inquietante como técnica, se faz necessário buscar em outras áreas do conhecimento, como a teoria psicanalítica, a teoria da literatura e a semiologia, definições e aspectos filosóficos como fundamentação teórica específica, procurando contemplar posturas e métodos, em busca de

subsídios para a elaboração de reflexões sobre o objeto de estudo proposto a serem adotadas como parte metodológica para processos criativos em design. Logo, compreender a técnica de estranhamento é de fundamental relevância para o estudo no campo do design, por ser esta uma área que está em constante evolução de linguagem, que é composta por uma gramática própria e por elementos técnicos peculiares.

Assim, será adotado neste estudo o estranhamento inquietante como técnica aplicada aos processos criativos em design, em específico na etapa que será nomeada, tomando emprestado de Gaston Bachelard (2009), como fase da Imaginação Criante, conforme é mostrado no fluxograma abaixo. Por considerar que é nesta fase do processo criativo que o estranhamento pode mudar o curso ordinário das coisas e o desdobramento do processo criativo, e por acreditar que isso possibilitaria àquele que cria chegar à uma criação original e autêntica, assim, temos a pretensão de propor uma discussão mais aprofundada sobre o tema. Deve-se considerar também que toda esta abordagem será necessária para que, ao final da Dissertação, se possa fazer um cruzamento das informações entre as teorias propostas e as análises dos “desobjetos”.

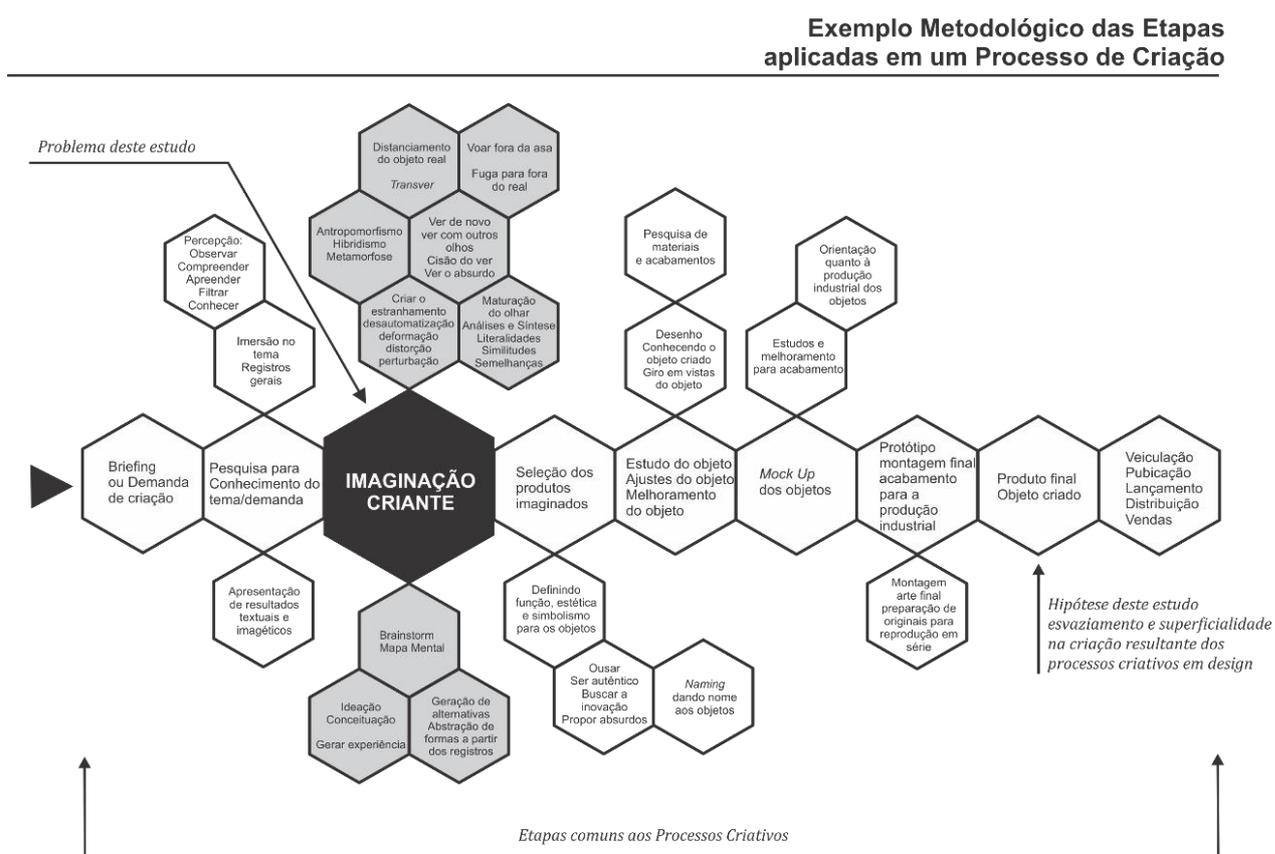


Figura 1 - Modelo simplificado de fluxograma exemplificando todas as etapas comuns a um processo criativo.¹

¹ Este fluxograma mostra a etapa Produto Final/Objeto Criado, na qual se caracteriza a hipótese deste estudo, que é o esvaziamento e a superficialidade na criação. Além disso, aponta a etapa da *Imaginação Criante*, na qual se estabelece o problema deste estudo. Foi criado a partir de exemplos adotados como metodologia de criação em

Exemplo Metodológico das Etapas Aplicadas em um Processo de Criação

Etapa específica: Imaginação Criante

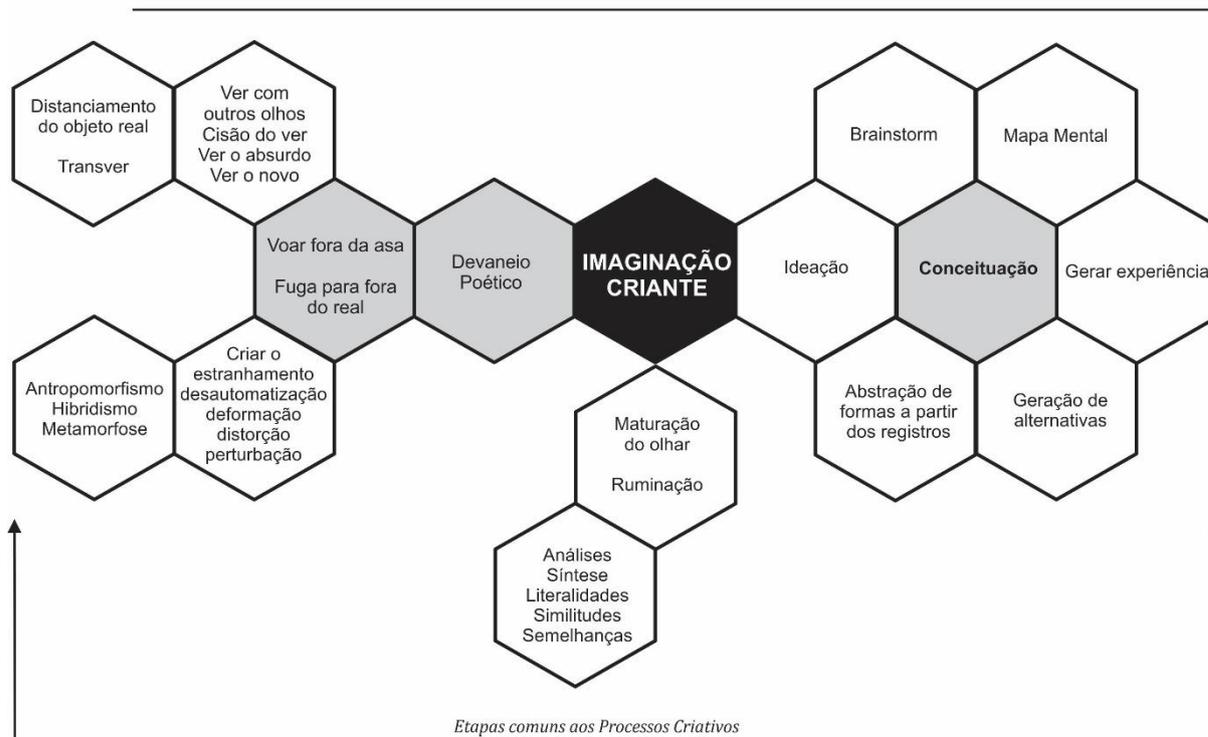


Figura 2 - Modelo de fluxograma com ênfase na etapa da Imaginação Criante, seguidas de seus desdobramentos, mostrando as etapas comuns a um processo criativo

Para que a teoria do estranhamento possa clarear a premissa deste estudo, é preciso dizer que este seguirá por traçar um diálogo sobre a ação que as palavras exercem sobre a imaginação, em específico, quando se lê um poema. Através disto, pretende-se aproximar este exercício de imaginar com a etapa da Imaginação Criante nos processos criativos em design, considerando que o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; ele cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. E, por isto, a imagem poética tem uma lógica própria e ninguém se impressiona quando se lê que “isto” quer dizer “aquilo”. As imagens criadas pelo poeta, pelo uso das palavras, nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que nos cause um estranhamento, nos revela de fato quem somos conforme escreve Octavio Paz (2005).

A hipótese de poder vislumbrar uma possível aplicação desse exercício de imaginar como procedimento dentro da etapa da Imaginação Criante vem da observação de que, ao criar, deve-se tomar como ponto de partida as palavras, assim como fazem os poetas, que, por meio do desencadeamento de sentidos, fazem com que a imaginação se abra para ver. E, conforme

escreve Didi-Huberman (2005), esta cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha –, começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo, entre a realidade material – similitudes – e a realidade psíquica – semelhanças.

Deve-se considerar que, para isso, as palavras não são outra coisa que significados de “isto” e “aquilo”. Diferentemente de práticas comuns em processos de criação em design, em que, aquele que cria toma primeiro, como fonte de pesquisa, apenas referenciais imagéticos ou imagens análogas para guiar conceitualmente a criação. Sabe-se que estes referenciais podem se tornar armadilhas ao contaminar o olhar e bloquear o exercício de imaginar, o que julgamos, a princípio, ser uma prática causadora do esvaziamento e da superficialidade na criação. Para estes casos, o sentido da imagem continuará sendo a própria imagem, não se pode dizer nada de novidade a partir delas. Segundo Didi-Huberman (2005)², a imagem explica-se a si mesma, o sentido e imagem são a mesma coisa. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação, o que levaria a uma limitação da imaginação por parte de quem cria.

A palavra cria a coisa como ausência e ao mesmo tempo dá existência ao que não existe. Ela não representa, ou torna presente, uma coisa/objeto que lhe seria anterior e do qual seria sua expressão. A palavra não conteria esse precedente, ela seria, ao contrário, a manifestação do afastamento daquilo que ela nomeia – a palavra afasta a coisa para significá-la. Nesse sentido, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, é um esvaziamento, é uma nulidade, é um fantasma. Ela é o estado de perda da coisa inicial que designa, ela é a morte deste nomeado e, ao mesmo tempo, é aquela que lhe concede nova vida, pelas semelhanças pela imaginação, conforme escreve Blanchot (1987).

Sendo assim, o que traz consistência ao pensamento deste estudo, ao supor que tal exercício de imaginar garantirá para aquele que cria chegar a um resultado autêntico e original na criação, é saber que graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras, as vezes fora de seu contexto convencional. Segundo o pensamento de Saussure (2008) sobre a natureza do signo linguístico, por convenção, o que as palavras querem dizer é “isto” ou “aquilo”, e, para isso, recorre-se a outras palavras. O sentido, ou significado, é um querer dizer, ou seja, um dizer que pode dizer-se de outra maneira. Isso asseguraria propor em um processo criativo em design algo inesperado, inusitado, imprevisível, impensável ou

² DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. In: Revista Alea, vol. 13, n. 1, janeiro-junho de 2011. p. 28.

surpreendente, que possibilite gerar um estranhamento, o que caracterizaria a criação como autêntica e original.

Este querer dizer que é dito de outra maneira é o que gera o estranhamento, com a finalidade de perturbar ou subverter. Seria, assim, um modo de tirar a palavra da zona de conforto da compreensão já automatizada. Num poema, a palavra não está somente a serviço de comunicar um sentido pré-estabelecido, e sim para inventar novas significações, fugir daquilo que está dado como o óbvio, uma forma de provocar nela uma disfunção. Para Blanchot (1987), a palavra poética é livre para ser e fazer deformações, a lei que a rege permite que seja torta, que não se atenha à retidão. A literatura se apresenta como um convite à transgressão e almeja levar a linguagem à sua ruína.

Segundo Paz (2005), há dois atributos distinguem as palavras: o primeiro é sua mobilidade ou intermutabilidade; o segundo é sua virtude de mobilidade, a capacidade de uma palavra de poder ser explicada por outra. Podemos dizer de muitas maneiras a ideia mais simples. Para entendermos como isso acontece em nossa imaginação, primeiramente, é preciso recordar que, segundo Saussure (2008), o signo corresponde à palavra e une não só uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica, que são substituídos respectivamente por significado e significante. O sentido é a representação mental de um objeto ou da realidade social em que nos situamos, é no sentido que está depositado o significado, o conceito, a parte que se entende, que é inteligível, e está aplicada neste estudo, como sendo sobre e para as coisas que se cria.

Nestes termos, a palavra se compõe, sendo que significante – as similitudes – e significado – as semelhanças – são interdependentes e inseparáveis, pois é pela mente que ocorre a associação entre ambos. Sem o recurso dos signos, seríamos incapazes de distinguir duas ideias de modo claro e constante. O nosso pensamento, ou nossa imaginação, numa comparação figurada, funciona como uma lente sem foco de uma câmera fotográfica em que, a princípio, nada está necessariamente delimitado ou nítido. Não existem ideias preestabelecidas. Segundo esse conceito Blanchot (1987, p. 31) pontua que “(...) o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar!”, e se trata, ainda, de um reino flutuante em que uma matéria plástica se divide em partes distintas, para fornecer os significantes dos quais o exercício de pensar tem necessidade. O pensamento, caótico por natureza, é forçado a dar precisão ao se decompor. Na teoria saussuriana, na obra *Curso de linguística geral* (2008), não existe significante sem significado, e a relação entre eles é arbitrária e convencional. Assim, a palavra só passa a ter valor depois que se atribui a ela a uma determinada coisa/objeto.

O que interessa então neste estudo é saber que: assim como as palavras em um poema nos possibilitam imaginar realidades possíveis, que são produtos imaginados, estas também possibilitariam a um designer produzir imagens/objetos como novos produtos imaginados possíveis e improváveis. Num poema, o que um poeta faz é nomear as coisas como sendo “isto é aquilo”, sem que os elementos da imagem percam seu caráter concreto e singular. O poeta, ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar como, por exemplo, quando Manoel de Barros (2010) escreve sobre um “aparelho de ser inútil; liquidificador da imaginação; fertilizador de palavras; apanhador de desperdícios” e uma “manivela para pegar no sono”. Acreditamos que, ao subverter essa regra e ao adotá-la como um recurso para o exercício de imaginar, daríamos um novo rumo para a etapa da Imaginação Criante, desviando e impedindo aquele que cria de trazer o óbvio para a criação. Assim como a realidade poética da imagem não pode aspirar a verdade e, também, como o poema não diz o que é e, sim, o que poderia ser, uma vez que seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles, como afirma Paz (2005). Abrir uma cisão no ver é no que acreditamos, e recuperar esta prática no exercício de imaginar, por parte daquele que cria, por entendermos que essa prática tem se distanciado dos processos criativos.

Sabe-se que a função de um designer é “designar”, o que, entre outras definições, é a ação de indicar, de nomear, de mostrar, de denominar e dar forma a, e, ainda, de dar significado a alguma coisa, dar a conhecer, ser o sinal, o símbolo de... Este processo de designar nasce primeiramente com a imaginação pela percepção, considerando que “(...) muito do que imaginamos é verbal, ou torna-se verbal, traduz-se em nosso consciente por meio de palavras. Pensamos através da fala silenciosa”, como escreve Fayga Ostrower (2012, p.20)³. Através da percepção, que é a elaboração mental das sensações, é que se pode compreender e ter conhecimento sobre as coisas.

Criar abrange a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar. Assim é que uma coisa/objeto imaginado ganha forma e, ao ser modelado pelo conceito com que foi concebido, ganha sentido e significado, pois há nele uma função de ser.

Criar partindo da palavra – como uma regra metodológica –, uma vez que a palavra é carregada por uma potência que faz ressoar a aparição implica que a palavra se liberta de sua necessidade de figurar, se despoja da obrigação de se fazer inteligível, de fazer sentido. Esta é a característica da criação: fazer do inexistente o ponto de partida e, conforme escreveu André

³ Seu livro *Criatividade e processos de criação* apresenta referencial de processos de criação em arte, com temática interdisciplinar, no qual a autora encara a criatividade como um potencial próprio de todos os humanos. Para Ostrower, nos processos criativos em geral importam: percepção, formas, intuição e imaginação, assim como o crescimento e a maturidade das pessoas.

Breton em seu *Manifesto do Surrealismo*⁴, de 1924 (p. 7): “(...) o nada não é impossível para quem sabe ousar”. Para o exercício de imaginar, saber buscar onde aparentemente não há, para criar e aprender a fazer abrir novas possibilidades de *devenir*.

Num processo criativo, “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (BARROS, 2010, p. 350) o sentido das coisas, com isso tem-se a possibilidade, pelas associações, de poder fazer combinações, materializar ideias e trazê-las para o mundo real da criação. Recorrendo, ainda, aos pensamentos de Ostrower (2012) sobre criatividade e processo de criação, esta nos diz que: as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas convocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas daquele que cria, com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. As associações afluem em nossa imaginação de forma espontânea e com uma velocidade extraordinária. São elas que nos levam para o mundo da fantasia. Geram nosso mundo de imaginação, um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses, de concepções de coisas/objetos que seriam possíveis, nem sempre prováveis. Sendo assim, o que dá amplitude à imaginação é a capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física – esse é o exercício de imaginar (OSTROWER, 2012).

Usamos palavras para representar as coisas. Elas servem de mediador entre o que imaginamos e o mundo real, ou seja, entre similitudes e semelhanças. Quando as palavras são ditas, as coisas se tornam presentes para nós. Na língua, como em todos os processos de imaginação, dá-se um deslocamento do real físico do objeto para o real da ideia do objeto. A palavra evoca o objeto por intermédio de sua noção. Ao nomear as coisas aquele que cria as identifica e ao mesmo tempo as generaliza. Isto é o que o torna capaz de perceber o que é semelhante nas diferenças e o que é semelhante nas semelhanças. Assim, nesse processo de representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência, que nada mais é do que a tradução do ato de designar de um designer. Blanchot (2005), ao falar sobre a lei da autenticidade da palavra, recorre a Jean Starobinski em sua leitura sobre Rousseau, segundo o qual:

⁴ O *Manifesto Surrealista* foi publicado pelo escritor francês André Breton em 1924 e trouxe para o mundo um novo modo de encarar a arte. O surrealismo impunha o chamado automatismo psíquico, “(...) estado puro, mediante o qual se propunha transmitir verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento; ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (Breton, 1924). O nome de “surrealismo” foi dado em homenagem a Guillaume Apollinaire.

A palavra autêntica é uma palavra que não se restringe à imitação de um dado preexistente; ela é livre para deformar e inventar, com a condição de permanecer fiel à sua própria lei. Ora, essa lei interior escapa a todo controle e a toda discussão. A lei da autenticidade não proíbe nada, mas nunca está satisfeita. Ela não exige que a palavra reproduza uma realidade prévia, mas que produza sua verdade, num desenvolvimento livre e ininterrupto. (STAROBINSKI apud BLANCHOT, 2005, p. 65)

Sabemos que um mesmo conjunto de palavras pode fazer parte do vocabulário comum à pessoas diversas e transmitir conteúdos vivenciais e experienciais diferentes. Ou então, por exemplo, a própria palavra; com seus componentes fonéticos ou escritos que poderão ter outras significações quando aplicados de formas distintas pelo mesmo grupo de pessoas. Com isso, podemos dizer que, ao simbolizarem, as palavras caracterizam uma via conceitual. Essencialmente, porém no cerne da criação está a nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, isto é, através de formas. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação subjetivada, por isso, o formar e o criar são sempre um ordenar e comunicar.

Essas são ações que levam um designer a criar significações de algo – coisas/objetos. Seja na relação em que uma imagem indica ou substitui uma palavra específica, ou quando uma palavra nomeia uma determinada coisa específica. Em linguística, diz-se que é a representação mental evocada por uma forma linguística ou aquilo que uma palavra quer dizer em seu sentido e significado. Assim, palavras e imagens são representadas ou expressas por um sinal ou um sistema de sinais, podendo ser este um sinal gráfico, sonoro ou até mesmo um gesto desde que tais representações tenham sido já convencionadas em um determinado meio ou cultura, ou seja, numa relação de signos em que “isto” está no lugar “daquilo”. Portanto, é pela combinação entre o sentido das palavras que um poema designa imagens, da mesma forma que, pela combinação, imagens possibilitam textos possíveis.

Este estudo seguirá, ainda, por entender como as imagens – produtos da imaginação – —, que são originárias da palavra – o nome da coisa/objeto – , pela ação de um ver-imaginar, estão a serviço da autenticidade em um processo de criação. Para isso, é preciso definir o vocábulo “imagem”, e esclarecer que este não será abordado apenas como imagem visual, ou seja, como grafismo, desenho ou qualquer outra forma gráfica que a reproduz. Será tomado o termo “imagem” pelo conceito intrínseco da palavra como imagem da coisa a que se refere, da coisa designada por nossa imaginação, sabendo que a imagem não é uma forma objetiva e que está embutida nebulosamente na condição das figuras do texto, como afirma Paz (2005). E, ainda, o mesmo nos diz que “(...) a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações” (PAZ, 2005, p. 37). Para o autor, imagem pode ser um vulto, uma representação de uma imagem ou escultura ou, ainda, a figuração real ou irreal que evocamos ou produzimos

com a imaginação sendo, assim, um produto imaginado, os quais nos interessa saber neste estudo.

Mas não são apenas estes os significados de imagem, já que designamos também, com a palavra “imagem”, toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz, e que, unidas, compõem um poema. Cada imagem – ou cada poema composto de imagem – contém muitos significados contrários ou díspares, os quais o poema abarca ou reconcilia, sem suprimi-los. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, isto é, submete à unidade a pluralidade do real, afirma Paz (2005).

Blanchot (1987), ao definir o poema – a literatura –, nos diz que este parece estar vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça. A fala em estado bruto “(...) relaciona-se com a realidade das coisas”, “Narrar, ensinar, até descrever” (BLANCHOT, 1987, p. 29) dá-nos as coisas na própria presença delas, as representa. A fala essencial distancia-as, fá-las desaparecer, ela é sempre alusiva, sugestiva, evocativa, o que pode ser colocado numa esfera de dizer ou descrever aquilo que é óbvio. Diferentemente de quando Blanchot (1987) nos diz que “(...) o pensamento é fala pura” (p. 32). Somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, deve tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. “A Poesia, perto a ideia.” (BLANCHOT, 1987, p. 32). Quando nos referimos em aproximar ou traçar um diálogo entre a prática criativa de um poeta e a prática criativa de um designer é sobre essa prática de que estamos falando. A palavra como mediadora do exercício de imaginar a favor da criatividade.

As palavras, conforme nos ensina Blanchot (1987), têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem a claridade através da escuridão. E mais, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam, anulando-se do que externamente executam, destruindo-se, ato de autodestruição sem fim, em tudo semelhante ao então estranho evento do suicídio.

No poema, a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa, porquanto no poema a linguagem afirma-se como um todo em sua essência, não tendo realidade

senão nesse todo. Em uma passagem de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, Rilke, citado por Blanchot (1987, p. 83), nos diz que “(...) os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas”. As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato.

O espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior e mesmo o lado interno da linguagem, quando esta denomina em silêncio e pelo silêncio, e faz do nome uma realidade silenciosa. “O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas” é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência, conforme Blanchot (1987, p. 139), se referindo a Rilke, em um de seus últimos poemas.

Assim, esta conversão apresenta-se como um trabalho imenso de transmutação, no qual as coisas, todas as coisas, se transformam e se interiorizam, tornando-nos interiores e tornando-se interiores a si mesmas: transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível, lá onde o fato de ser não-iluminado não exprime uma simples privação, mas o acesso ao outro lado que não está voltado para nós e nem iluminado para nós. Isso nos faz pensar que o espaço interior, ao traduzir as coisas, na prática funcionaria como uma espécie de bordado invertido, em que na frente do tecido se figura como uma imagem intencional, aquela na qual se pretendia representar, mas que no verso, uma outra forma – imagem –, sem controle, agitada, distorcida e improvável foi sendo produzida, e se manifesta como algo estranhamente inquietante.

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, fora de uso e de usura, não a nossa possessão, mas o movimento da despossessão, que nos despoja delas e de nós próprios, nas quais nem elas, nem nós estamos ligados, já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém.

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se, assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução. A imagem

apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador, ou seja, daquele que cria, conforme Bachelard (2009).

Procedeu-se aqui, nesta Introdução, à revisão dos conceitos, na semiologia, sobre a palavra e imagem no poema, com relação ao sentido, significado e significação, entendendo melhor assim a função que a palavra, por meio de combinações simbólicas, exerce no poema. Feito isto, esta Dissertação se desdobrará nos seguintes capítulos: Capítulo I, “A inquietante estranheza do ver”, em que será tomado como referencial teórico principal o estranhamento inquietante e sobre a visão do ver, recorrendo aos conceitos sobre deslocamento, dissimulação, deformação e condensação. Buscando a interdisciplinaridade necessária, para as análises, entre as áreas da psicanálise, teoria da literatura e filosofia; Capítulo II, “A percepção e a desautomatização do ver”, que propõe entender a fecundidade imaginativa, através da desautomatização do olhar, pelas similitudes e pelas semelhanças no exercício de imaginar; Capítulo III, “A imaginação e a desorientação do ver”, que faz um estudo sobre a ruptura do olhar na imaginação criadora, como metodologia de criação na etapa denominada de a Imaginação Criante, para a qual se propõe o uso da palavra como fator potencializador, para desorientar o ver no ato criativo. Por meio da análise dos “desobjetos” recorrentes na obra do poeta Manoel de Barros, a fim de traçar um diálogo entre estes e os processos criativos em design; e Capítulo IV, “Por uma poética do estranhamento no design”, no qual será proposto o resgate do estranhamento como poética no mundo codificado do design.

1. A INQUIETANTE ESTRANHEZA DO VER

1.1. O Inquietante em Freud

A definição do “estranho” abordada por Sigmund Freud em seu texto *Das Unheimliche*, de 1919 – traduzido para o português como “O Estranho”, e para o inglês como *The Uncanny* – foi um dos primeiros relatos teóricos escritos sobre este assunto, em que Freud analisa e discute o tema do estranho sob o aspecto de “estranhamente familiar”, a partir de obras literárias e situações médicas relatadas. De acordo com o autor, esse tema era negligenciado pelos demais autores até então:

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria. (FREUD, 1919, p. 249)

A definição de estranhamento de Freud relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror. Para o autor, o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. Por isso, o mesmo, busca por um significado que justifique o uso de um termo conceitual específico, que talvez permita distinguir um inquietante no interior do que é angustiante. Seu antecessor, o psiquiatra alemão Ernest Jentsch, citado por Freud em seu texto, já havia escrito um ensaio sobre o tema: *Zur Psychologie des Umheimlichen*, publicado em 1906, em que já chamava a atenção para o caráter subjetivo do termo, intimamente ligado às sensações.

Ao buscar uma definição para distinguir um inquietante no interior do que é angustiante, Freud escolheu dois caminhos: o primeiro foi o de explorar o que o significado, pela evolução da língua, depositou na palavra *unheimliche*; e o segundo foi o de reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, despertasse em nós o sentimento do inquietante, inferindo o caráter velado do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. Assim, Freud (1919) acaba por antecipar que os dois caminhos levam ao mesmo resultado: “(...) o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (p. 249).

Freud também relaciona situações inquietantes com a questão do novo, e afirma que situações novas (não familiares) também se tornam facilmente assustadoras e inquietantes. A

partir daí, percebe-se certa complexidade e ambivalência no conceito, pois o mesmo se relaciona diretamente com o familiar e com o não-familiar, essa relação se dá de maneira em que algo para ser considerado estranho: não basta apenas ser novo, precisa conter elementos bem conhecidos (familiares).

Jentsch limitou-se a esse vínculo do inquietante com o novo, com o não familiar. Para ele, a condição essencial para que o sentimento do inquietante surja é a incerteza intelectual. O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, em outras palavras Jentsch afirma que “(...) quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele” (JENTSCH apud FREUD, 1919, p. 250). De acordo com esse autor, o inquietante equivale ao não-familiar. Entretanto, para Freud, esta equação estava incompleta justamente por não conter os elementos familiares necessários para causar estranhamento.

Em suas investigações Freud observa que a palavra alemã *unheimliche* era claramente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [“doméstico”, “autóctone”, “familiar”], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar: “Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante” (FREUD, 1919, p. 249).

Entre os vários significados que Freud busca para a palavra *unheimliche*, nenhum deles, de todos os dicionários consultados, dizia algo novo. Talvez, pontua o autor, por se ter a impressão de que muitas línguas não teriam uma palavra para essa particular nuance do que é assustador. Em latim (segundo K. E. Georges, em *Kleines Deutschlateinisches Wörterbuch*, de 1898): um local *unheimliche* - *locus suspectus*; em hora da noite *unheimliche* - *intempesta nocte*; em grego (dicionários de Rost e von Schenkl): *allodapós* ou *paráxenos*, ou seja, estrangeiro, estranho; em inglês (dos dicionários de Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders): *uncomfortable*, *uneasy*, *gloomy*, *dismal*, *uncanny*, *ghastly*; de uma casa: *haunted*; de um indivíduo: *a repulsive fellow*; em francês (Sachs-Villatte): *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise*; em espanhol (Tollhausen, 1889): *sospechoso*, *de mal agüero*, *lugubre*, *siniestro*. E os significados da palavra tanto em italiano quanto em português parecem contentar-se com termos que designaríamos como paráfrases. Em árabe e hebraico, *unheimliche* equivale a “demoníaco”, “horripilante” (FREUD, 1919).

Mas foi na própria língua alemã (no *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders, de 1860) que Freud verifica que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de

significado, também uma, na qual coincide com o seu oposto, *unheimliche*. O que é *heimlich* vem a ser *unheim-lich*. Assim, o termo *heimlich* não é unívoco, e pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro. O primeiro se refere ao que é familiar, aconchegado, e o segundo ao que é escondido e mantido oculto. *Unheimliche* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo.

E mais, é pela observação que Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling faz que vai além dessas definições, trazendo algo inteiramente novo e inesperado, que define de forma eficaz a relação entre esses significados. Para Schelling “(...) *unheimliche* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (SCHELLING apud FREUD, 1919, p. 254, grifo nosso). Portanto, *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimliche* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*. Logo, pode-se concluir que a maneira pela qual algo bastante familiar pode se tornar algo novo ou estranho é a chave para técnica do estranhamento, o que torna este um conceito bem-vindo como técnica para os processos criativos em design, para o designer propor ou buscar o que é novo ou original.

Ainda, em Freud, quando examinamos pessoas e coisas, impressões, eventos e situações essas chegam a despertar em nós, a sensação do inquietante. O mesmo acontece com um filme, uma obra literária, uma fotografia ou um poema. O primeiro requisito para isso é escolher um bom exemplo inicial. Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, conforme escreve Jentsch, “(...) consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato. Mas que, tal incerteza, não desvie sua atenção, para que não perca o efeito emocional” (JENTSCH apud FREUD, 1919, p. 257).

Embora em seu texto o exemplo se refira à narrativa de uma história, cabe fazer a mesma análise, sobretudo, a respeito dos poemas de Manoel de Barros, especificamente em seus “desobjetos” e em seus seres coisificados, como por exemplo: fivela de prender silêncio; abridor de amanhecer; esticador de horizontes; aparelho de ser inútil; liquidificador da imaginação; fertilizador de palavras; apanhador de desperdícios; manivela para pegar no sono; ampliador de coisas para menos; flauta de inverter os ocasos; lagartixa de esteira; cobra de vidro; chevrolé gosmento; pente sem costela; dicionário de urubus; prego de farfalha; pregos primaveris, entre outros⁵. Nestes termos, de antemão, constata-se o efeito inquietante, e mais, percebe-se que a incerteza intelectual causada no leitor é o primeiro exemplo de estranhamento presente em seus poemas. O efeito inquietante ocorre ao questionarmos, pela incerteza, sobre como seria possível

⁵ Lista de “desobjetos” registrados ao longo da obra de Barros, em diversos livros.

conceber, pela razão, um objeto real para “esticar o horizonte” ou sobre como “prender o silêncio” usando uma fivela. Tal recurso tem a intenção de nos colocar, pela combinação entre as palavras, diante de uma cisão do ver, que amplia as características de estranhamento, e que, conforme escreve Freud, “O efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” (FREUD, 1919, p. 364).

É certo que nos poemas de Barros os “desobjetos” e seres coisificados produzem em nós uma espécie de incerteza. Não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se o poeta está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer. Ele tem, segundo Freud, notoriamente, o direito de fazer ambas as coisas. E como escreve Barros (2010), “(...) o sentido normal das palavras não faz bem ao poema” (p. 264). É extremamente inquietante quando coisas, imagens, seres inanimados, utensílios, móveis, esculturas e brinquedos adquirem vida, ou não fazem referência à lógica convencional das coisas como as previamente conhecemos, ou seja, aquilo que para nós deveria ser familiar (FREUD, 1919)

Segundo Freud (1919), entre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que apresenta, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma. A imaginação, através da leitura, fará com que nós o sigamos em qualquer dos dois casos. O universo da poesia de Barros, por exemplo, abandona o terreno da realidade, como o princípio convencional das coisas/palavras e toma abertamente o partido das crenças animistas, um efeito inquietante recorrente em seus poemas em atribuir características pessoais e humanas antropomórficas a elementos da natureza. Porém, para que esse recurso faça surgir em nós o sentimento inquietante é necessário, como afirma Freud, que haja um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real. Uma questão simplesmente eliminada pelos pressupostos apresentados no universo poético de Barros. No reino da ficção deixa de ser inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real.

Freud faz uma observação sobre os conteúdos inconscientes superados e reprimidos que talvez nos aponte o caminho para a resolução dessas incertezas. Quase todos os exemplos encontrados em seu texto de 1919 contrariam nossas expectativas por terem sido tirados do âmbito da ficção e da literatura. Assim, o autor nos convida a estabelecer uma distinção entre o inquietante que é vivenciado e aquele que é apenas imaginado, ou sobre o qual se lê. Para Freud, o inquietante que se vivencia depende de condições muito mais simples, mas que abrange casos muito menos numerosos.

O inquietante das vivências pertence, segundo Freud, em geral, num primeiro grupo; para a teoria, no entanto, a diferenciação dos dois é muito importante. No inquietante oriundo

de complexos infantis não consideramos absolutamente a questão da realidade material, cujo lugar é tomado pela realidade psíquica. Trata-se da efetiva repressão de um conteúdo e do retorno do reprimido, não de uma suspensão da crença na realidade desse conteúdo. Poderíamos dizer que num caso foi reprimido um certo conteúdo ideativo, e no outro, a crença na sua realidade (material). Mas essa última formulação provavelmente amplia o uso do termo “repressão” além de sua fronteira legítima. Para isso, Freud (1919) conclui que: “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (p. 276).

Freud diz, também, que o inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Na literatura, o inquietante é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que: “(...) na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida” (FREUD, 1919, p. 276). Nós adequamos nosso julgamento às condições dessa realidade fingida pelo poeta, e tratamos “um abridor de amanhecer, aparelho de ser inútil, liquidificador da imaginação” ou um “fertilizador de palavras” como se fossem “objetos” de existências legítimas, tal como nós próprios na realidade material (FREUD, 1919). A imaginação nos permite esta liberdade. E a falta dessa liberdade, aparente, é o que identificamos como sendo um dos problemas na etapa de ideação da Imaginação Criante nos processos criativos em design.

A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade (FREUD, 1919). Assim, um designer ao designar poderá evitar proposições, no desdobramento da criação, conduzidas por um pensamento óbvio, e assim, propor algo novo ou original pelo efeito inquietante.

Como podemos observar, é evidente que estas considerações não esgotam o tema das liberdades do escritor e dos privilégios da ficção em evocar ou inibir a sensação do inquietante. Diante do vivenciado nos comportamos, em geral, de maneira uniformemente passiva,

sucumbindo à influência do que sucede. Mas em relação ao escritor somos particularmente maleáveis; por meio do estado de ânimo em que este nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos. Talvez aqui se encontre um dos pontos chave para esta dissertação, que tem entre outros objetivos o de resgatar a técnica do estranhamento nos processos criativos em design. O designer em seu processo de criação precisa saber que algo “novo” ou “original” reside em obter do mesmo material – demanda ou objeto de criação – efeitos inquietantes diversos. E que, ao tentarmos aproximar, a prática de um poeta à prática de um designer – ou o poema do design -, para descobrirmos qual relação que se pode estabelecer entre a técnica do estranhamento na poética dos “desobjetos” de Barros com a Imaginação Criante nos processos criativos em design, estamos propondo, também, uma cisão do ver, assim como fazem os poetas, que usam sua matéria prima de criação - a palavra - para criar efeitos inquietantes e que, do mesmo material, se obtêm efeitos diversos.

Manoel de Barros considera o ato de coisificar as coisas como sendo uma brincadeira de criança. Realmente é na infância que nos permitimos brincar de criar e usar a imaginação sem limites, as coisas não precisam ser reais ou se encaixarem na realidade. O mesmo pensamento pode ser usado ou resgatado como liberdade de criação para a etapa da Imaginação Criante. Essa liberdade é a mesma que Barros propõe, ao combinar palavras que não se referem a seu sentido convencional, em no poema “Uma didática da invenção”, do *Livro das Ignorâncias*, no qual substitui a palavra “enseada” pela “imagem de uma cobra de vidro”:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que
fazia volta atrás da casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se
chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS, 2010, p. 303)

Para o poeta, o termo técnico convencionado para a palavra “enseada” empobreceu a imagem, que a mente, pela percepção, já havia concebido. A imagem fluida e curvilínea que um rio tem é substituída no poema por uma experiência passada que veio da observação da coisa, e para chegar a esse resultado – combinação entre as palavras no poema –, foi preciso ter tido um certo distanciamento da margem de um rio. Foi preciso observá-lo de um outro ponto de vista. Talvez, de um ponto mais alto, para poder dimensionar o percurso do rio, para melhor compará-lo ao mesmo movimento fluido e curvilíneo que uma cobra faz quando se movimenta.

Dá o efeito inquietante na imagem, proposto pelo poeta, ao coisificar a palavra enseada, se referindo a ela como uma imagem metafórica de “um vidro mole que fazia uma volta atrás da nossa casa”.

Portanto, sob a ótica psicanalítica de Freud, seria correto dizer que todo impulso relacionado às emoções se transforma em angústia – ao estranho - quando reprimidos, independente da origem desse sentimento que nos inquieta e uma cisão do ver se inicia para olhar o novo.

1.2. O Estranhamento em Chklovski

O Formalismo Russo surgiu em 1914-1915 e foi um movimento que desencadeou uma abordagem linguística da literatura que procurou mostrar como o texto poético instaura a consciência formal do discurso literário em seus níveis semânticos, sintático e fonológico. As primeiras manifestações formalistas surgiram do contexto das novas gerações de estudantes que ingressavam nas universidades russas, as quais mostravam-se descontentes com os modelos acadêmicos em vigência. Tal descontentamento os motivou a procurar novas orientações, que resultou na criação do grupo conhecido como Círculo Linguístico de Moscou, que se propunham a desenvolver estudos de linguística e poética, e do qual fizeram parte Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Grigory Vinokur e Roman Jakobson.

Depois de uma primeira publicação do grupo, a brochura *A ressurreição da palavra*, de Vítor Chklovski (1914), deveu-se a Óssip Brik a iniciativa da coletânea *Poética* (1916), que deu origem, em 1917, a outro grupo, OPOIAZ (*Óbchchesto por izutchéniu poetítcheskovo iaziká*, Associação para o Estudo da Linguagem Poética), formado por linguistas e estudiosos da literatura em São Petersburgo, que consistia em uma sociedade para o estudo de linguagem poética. Deste grupo daremos destaque para os teorizadores literários Vítor Chklovski e Boris Eikhenbaum. Ambos os grupos, por serem contemporâneos das vanguardas europeias, possuíam íntima relação com os movimentos vanguardistas, sobretudo com o futurismo (TOLEDO, 1976).

Desde o início, o Formalismo Russo se caracterizou pela recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. O que importava era o priom, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético. Para eles, a poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade. Assim, propuseram uma retificação sobre a obra poética, por não se tratar de soma mecânica,

mas de um sistema de processos, que se relacionam entre si segundo leis e formam uma hierarquia característica. Com o desenvolvimento dessas tarefas, a poética arrastou toda a ciência da linguagem, por meio de muitos impulsos fecundos. Ela colocou a questão fundamental da relação nomotética entre a parte e o todo, e estabeleceu a ponte entre as problemáticas sincrônica e histórica. Isto na medida em que ela fornece a prova de que o deslocamento não pertence simplesmente à diacronia, mas também à sincronia: o deslocamento é vivido de maneira imediata, ele é valor essencial em arte (TOLEDO, 1976).

Outro conceito relevante trabalhado pelos formalistas é justamente o conceito de “forma”. A unidade da obra é uma totalidade dinâmica, cujos elementos não estão ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e integração. Para eles, os chamados elementos ideológicos – elementos cognitivos, emocionais, ou de outra ordem – estão presentes em uma forma e não podem ser analisados e valorizados senão por meio da sua corporização artística; não existem em literatura por si, como valores independentes de um contexto literário, e por isso devem ser estudados nas suas específicas forma e função literárias. A noção de forma identifica-se com a própria obra artística conceituada na sua unidade e na sua integralidade, deixando de precisar de qualquer termo correlato e complementar. A função, por assim dizer, da linguagem artística é causar estranhamento. Só é arte o que desfamiliariza.

O conceito de “estranhamento” elaborado pelo morfologista russo Vítor Chklovski aparece pela primeira vez na publicação de seu artigo “Arte como procedimento”, em 1917, no qual o termo é escrito em russo como *остранение* (*ostranienie* em grego), neologismo formado a partir do adjetivo “странный” (*strannyi*) e, por isso, no original, é escrito entre aspas. O termo é traduzido do grego *ostranenie* para o português precisamente como “estranhamento”. E, quando traduzido para o inglês, o termo ficaria como “singularização” ou “desfamiliarização” (*defamiliarization*), e também como “estranhamento” (*estrangement*). Quando traduzido para o francês, o termo seria *étrangéification*, que, traduzido de maneira indireta para o português, ficaria como “desautomatização”, principalmente quando se emprega o sentido de superar o automatismo da percepção.

Para Vítor Chklovski (1976), a arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas cria uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Daqui deriva a ligação habitual da imagem com a singularização, segundo Boris Eikhenbaum (apud CHKLOVSKI, 1976). A singularização seria então um efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou nos estranhar) em relação ao modo comum

como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico.

O ensaio de Chklovski representava uma espécie de manifesto do método formal, que abriu caminho para a análise concreta da forma (TOLEDO, 1976). Nele encontramos uma abordagem linguística da literatura, pois é o primeiro a sistematizar a ideia de língua poética como um desvio da língua cotidiana. Antes desse ensaio dominava na Rússia a ideia de que fazer arte era pensar por imagens. A arte era antes de tudo criadora de símbolos, e vivia mais intensamente na corrente simbolista e sobretudo entre seus teóricos (TOLEDO, 1976). Um princípio teórico defendido por Aleksander Potebnia e seus seguidores e, também, incorporado pelos poetas simbolistas, para os quais a linguagem poética consistiria em um “pensamento por imagens”, uma maneira particular do pensamento ajudado por imagens, em que as imagens tinham a função apenas de agrupar objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido, ou seja a função da imagem era apenas a de procurar semelhança entre coisas diferentes para facilitar o conhecimento. Por isso, segundo eles, a imagem deveria ser mais simples do que aquilo que a mesma explicava. Segundo as palavras de Potebnia:

A relação da imagem com aquilo que ela explica pode ser definida como se segue: a) a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para percepções mutáveis; b) a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica", isto é, "visto que a imagem tem por objetivo ajudar-nos a compreender sua significação e visto que sem esta qualidade a imagem priva-se de sentido, ela então deve ser para nós mais familiar do que aquilo que ela explica. (POTEBNIA apud CHKLOVSKI, 1976, p.40)

Chklovski (1976), contrariando esse pensamento, negou a ideia da imagem como instrumento conhecido para se atingir o desconhecido, assim como demonstrou que os autores e as escolas não criam as próprias imagens, pois, para ele “(...) as imagens são quase que imóveis de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. As imagens não são de algum lugar, são de Deus” (p. 41). E, ainda:

Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. As imagens são dadas, e em poesia nós nos lembramos muito mais das imagens do que nos utilizamos delas para pensar. (CHKLOVSKI, 1976, p. 41)

Segundo a teoria de Chklovski, as imagens são um dos dispositivos pelos quais o poeta singulariza o texto, mediante a produção do estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética, ou percepção artística, aquela pela qual nós

experimentamos a forma. Elas são uma das possíveis manifestações da ideia de procedimento artístico, que é o conjunto de atitudes rumo ao desvio da linguagem comum em favor do incomum, inusitado e do imprevisível. As imagens na poesia são dadas para transcender os limites das figuras e dos tropos, a concepção de “procedimento artístico” de Chklovski consiste em qualquer artifício favorável ao estranhamento da disposição e da expressão da matéria: qualquer escolha e combinação que transmita a sensação de surpresa e espanto – entendido também aqui como uma “inquietante estranheza”, conforme escreve Freud.

Chklovski entende a língua poética como uma oposição ao cânone literário dominante, e introduz, com isso, a noção de que o valor artístico de uma obra decorre não apenas de sua estrutura verbal, mas também da maneira como é lida. Para ele, nem sempre procedimentos de arte são criados de maneira poética, mas acabam servindo para a contemplação estética por acaso, e, conforme essa perspectiva, não existe valor artístico em termos absolutos. Considerando isto, Chklovski nos explica que existem dois tipos de imagens: a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos (ou seja, as similitudes que serão melhor explicadas adiante com Michel Foucault), e a imagem poética, meio de reforçar a impressão (que será explicado por Sartre como sendo as percepções que penetram com mais força e violência no pensamento e no raciocínio). Além disso, define que o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber. O que ele denomina como sendo “objeto estético” no sentido próprio da palavra, são os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. Assim, a imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem prosaica é um meio de abstração. Nesse sentido, o morfologista russo instaura uma espécie de teoria da relatividade na avaliação da arte, cuja apreciação necessariamente implica uma teoria do conhecimento. (CHKLOVSKI, 1976, p. 41)

Ao examinar as leis gerais da percepção, constatamos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático. As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas com palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. A automatização engole os objetos do cotidiano, assim como hábitos e sentimentos, eles passam por nós como se estivessem empacotados, só vemos a sua superfície e seu involucro, não sabemos da sua consistência. Pela automatização a vida desapareceria, se transformaria em nada.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto

como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já é “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1976, p.45)

Daí a relevância de Chklovski em definir a arte literária como sendo a singularização de momentos importantes. Para ele a finalidade da arte é a de gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação. Segundo ele em vida prática, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade, por sermos movidos pela pressa e pelo empenho em imediatizar o cotidiano, assim acabamos por perder a consciência individual de nossas ações, dos objetos e das situações.

Chklovski, em seu texto “Ressureição da Palavra” de 1914, nos diz que: “os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos.” (CHKLOVSKI, 1976, p. 46). Por isso, nada podemos dizer sobre ele. Para o formalista, em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabelece por diferentes meios, como, por exemplo, a singularização. Por isso considerava L. Tolstoi como um dos escritores que apresentava os objetos tal como os via, e os via tal como eram, não os deformava. O procedimento de singularização em Tolstoi consistia no fato de que ele não chamava o objeto por seu nome, mas o descrevia como se o visse pela primeira vez e tratava cada incidente como se acontecesse pela primeira vez. Além disto, empregava, na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos (CHKLOVSKI, 1976) – um recurso literário muito frequente na poesia de Manoel de Barros, que poderá ser observado pelas análises de seus poemas e em seus “desobjetos”, ao longo deste estudo.

A maneira de ver os objetos fora de seu contexto conduziu Tolstoi, em suas últimas obras, a aplicar o método da singularização na descrição de dogmas e ritos, método segundo o qual ele substituíra palavras da linguagem corrente pelas palavras de uso religioso; o que resultou em algo estranho e monstruoso, e acabou sendo considerado como blasfêmia. Chklovski usa o exemplo do procedimento de estranhamento na literatura de Tolstoi puramente por questões práticas, pela objetividade e por serem carregados de imprevisibilidades e, também, porque considerava ser a obra de Tolstoi do conhecimento de todos. Assim, Chklovski após esclarecer o uso deste procedimento, determina os limites de sua aplicação, e conclui que: “(...) quase sempre que há imagens, há singularização” (CHKLOVSKI, 1976, p. 50). Em outras palavras, a diferença entre o ponto de vista de Chklovski e o de Potebnia está em dizer que

(...) a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. (CHKLOVSKI, 1976, p. 50)

A singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; como é estudado por Chklovski (1976), nas prosas e nos grandes contos populares russos, citados em seu artigo como exemplos, os quais lhe permitiu fazer observações melhores acerca das funções da imagem. Para ele, a representação dos objetos eróticos se faz de maneira velada, em que o objetivo não é evidentemente aproximá-los da compreensão. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas, ou por uma singularização fônica obtida com a ajuda de uma repetição deformante. Há também nestes exemplos imagens que usam a singularização sem ser por adivinhações. Assim, para Chklovski (1976), os procedimentos buscam suas matérias, cujo resultado é a forma literária. Com isso, elimina-se a ideia de que as matérias podem ser incluídas ou excluídas de um texto. Com isso a literatura nunca é sobre coisas ou situações. Será sempre o resultado da adequação entre procedimento e matéria, fenômeno que automaticamente a insere num código de referência literária.

Em “A arte como procedimento”, Chklovski trata, também, sobre a construção do enredo, da singularização no paralelismo psicológico. O mais importante para ele no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança. O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção. Há, portanto, uma mudança semântica específica. Ao tomar o texto poético como metonímia de arte, o morfologista russo nos diz que a particularização do texto decorre de técnicas específicas aplicadas às palavras, em seus níveis semântico, sintático e fonológico: nelas se instaura a consciência linguística da literatura (CHKLOVSKI, 1976).

Chklovski percebe que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos. É criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo, sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Citando Aristóteles, nos diz que “(...) a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática, é frequentemente uma língua estrangeira” (ARISTÓTELES apud CHKLOVSKI, 1976, p. 54). Com isso Chklovski desfaz a concepção do senso comum, segundo o qual, a literatura é expressão imediata da vida, como se o texto não fosse um simulacro convencional de signos.

Ao recorrer aos pensamentos de L. Jacobinski, o qual demonstrou, em seu artigo “A lei do obscurecimento”, “(...) que a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos, e que em certos casos particulares, a língua da poesia se aproxima da língua da prosa, mas sem contradizer a lei da dificuldade” (JACOBINSKI apud CHKLOVSKI, 1976, p. 55), Chklovski, então, define a poesia como sendo um discurso difícil, tortuoso. Para ele o discurso poético é um discurso elaborado. A prosa permaneceria num discurso ordinário, econômico, fácil e correto. Por isso, ele se preocupa e aprofunda mais na construção do enredo que é um fenômeno de obscurecimento, de amortecimento, enquanto lei geral da arte.

Todas estas observações e todos estes princípios levaram os formalistas russos a concluir que a língua poética não era unicamente uma língua de imagens e que os sons do verso não eram somente os elementos de harmonia exterior, que não só acompanham o sentido, mas que eles próprios tinham uma significação autônoma, segundo Eikhenbaum.

Com isso, Chklovski nos diz que, na linguagem poética, é de grande importância o aspecto articulatório, já que no verso há muitos sons sem qualquer ligação com uma imagem e que possuem uma função verbal autônoma. Afirma, também, que a imagem é apenas um dos variados elementos do sistema de processos artísticos utilizado pelo escritor. Os conceitos de “imagística” e de “linguagem poética” não são coextensivos, pois as imagens podem surgir em diferentes níveis linguísticos e, por outro lado, pode existir uma linguagem poética isenta de imagens. Assim, inaugura um conceito funcional de literatura, entendida não mais como um discurso carregado de ornamentos e de cunho ficcional que visa à imortalidade, mas como um modo especial de articulação da linguagem, cuja ideia de valor é rigorosamente relativa, pois leva em conta tanto a estrutura verbal do texto quanto a percepção do leitor e o eventual desgaste das formas, que, de estranhas e desautomatizadoras, podem, com o passar do tempo, se tornar corriqueiras e previsíveis. Até então, nenhum estudo ou teoria havia proposto um conceito tão relativo do valor da obra de arte, que passasse a ser definida como uma estrutura sónica contrária ou divergente do padrão dominante.

Chklovski define a arte literária como a singularização de momentos importantes. Em rigor, os momentos tornam-se importantes somente depois de submetidos ao processo de singularização artística, porque, na vida prática, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade. O simples fato de uma ação se tornar habitual basta para desencadear a inconsciência em quem a executa. E assim, movido pela pressa e pelo empenho em imediatizar o cotidiano, o homem (poderíamos dizer aqui também como aquele que cria) acaba por perder a consciência individual das ações, dos objetos e das situações. É nesse ponto que a teoria de Chklovski contribui, também, para este estudo, que tem a pretensão de resgatar nos processos criativos em

design a técnica do estranhamento. Pois esse processo, segundo Chklovski, só poderá ser alcançado mediante a desautomatização da vida psíquica, que em nome da urgência, da ansiedade e do imediatismo, no ato criativo, anula-se a intensidade do ato de conhecer. Inversamente à automatização do pensamento, as coisas possuem importância apenas quando reconhecidas, esvaindo-se o entusiasmo da descoberta.

Portanto, um dos pontos relevantes que devemos considerar acerca da teoria de Chklovski, sobre a finalidade da arte de gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização do objeto, pela palavra no poema, é o de que essa traz consistência ao traçarmos um diálogo entre o estranhamento existente nos “desobjetos” e seres coisificados de Manoel de Barros com o ato criativo em design. Esse diálogo consiste na questão da automatização e perceptibilidade da linguagem. Considerando que a atividade humana tende para a rotina e para o automatismo do hábito, refletindo na linguagem cotidiana, fazendo com que os significados sejam percebidos, nos objetos de comunicação, pela linguagem cotidiana, de modo esfumado – empobrecido –, apenas através de um dos seus elementos ou por seus caracteres genéricos e superficiais. Daí podemos apontar o automatismo como sendo uma das causas do esvaziamento ou empobrecimento, na etapa da Imaginação Criante, dos processos criativos em design. A linguagem poética, no entanto, nos forneceria uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.

Por fim, assim como o poeta deforma a realidade para melhor atrair o leitor, o que consiste em seu processo básico de representação do real em um processo de singularização dos objetos, cremos que esse procedimento é o mesmo que um designer, ou aquele que cria, deveria adotar em suas práticas criativas, a fim de restaurar a intensidade do conhecimento sobre aquilo que se cria e sobre os significados dos quais se quer comunicar, promovendo a pureza dos contatos e o encantamento pela descoberta, com o propósito de buscar a novidade e atrair a originalidade. Nesse sentido, parafraseando Chklovski (1976), quando este se refere ao escritor, da mesma forma, um designer, ou aquele que cria, “deve criar situações inéditas e imprevistas, em busca da restauração do ato de conhecer” (p. 46).

1.3. A Cisão do Ver em Didi-Huberman

Esconde no âmago da palavra algum mistério. Existe algo ainda por decifrar nas palavras em um poema. Por que será que, pela imaginação, somos livres para fazermos deformações com a palavra poética? Ao buscar uma resposta para esse questionamento, nos deparamos com uma citação que Didi-Huberman faz sobre James Joyce em *Ulysses*, quando

este diz: “Fecha os olhos e vê” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 31). O que, de imediato, não responde a indagação anterior, mas abre uma discussão acerca dessa “inelutável cisão do ver” quando o mesmo pontua que: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 31). Esse pensamento, se torna então uma das contribuições que Didi-Huberman vem somar a este estudo, que busca entender em que consiste o ato de “ver” – na etapa da Imaginação Criante. Ao vislumbrarmos que, pela imaginação, as combinações feitas entre as palavras, como os “desobjetos” propostos pelo poeta Manoel de Barros, em seus poemas, faz a cisão do ver se abrir para produzir deformações. Aquelas que consideramos serem autênticas para aquele que cria. Sendo assim, para melhor entender esse mistério que se “esconde” na palavra, cabe também perguntar: num poema, tudo que é dado a ver é o que se pode ver?

Num exercício de imaginar, aquele que se dá quando vemos com os olhos da imaginação, ao partirmos da palavra de um poema, neste caso estamos nos referindo aos “desobjetos” de Barros, estamos considerando que a concepção das imagens geradas são puramente produtos imaginados, porém, passíveis de serem grafadas e modeladas como objetos autênticos de criação. Neste caso, também, partimos do pressuposto de que, num poema, a palavra não está somente a serviço de comunicar um sentido pré-estabelecido e sim para inventar novas significações, como, também, ela pode nos levar a fugir daquilo que está dado como o óbvio, pela potência que as palavras têm de provocar disfunções. A palavra poética é livre para ser e fazer deformações. É por meio dessa deformação que uma cisão se abre para aquele que cria ver o novo. A palavra, no poema, possibilita a imaginação criar imagens novas, “Nesse sentido, essas imagens darão ao poema “seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva”, conforme afirma Didi-Huberman (2011, p. 28), em seu artigo “De semelhança em semelhança”⁶. E mais, esse também nos diz que elas “(...) parecem surgir de um “contra-mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28) – de uma reserva, de uma matriz ou de um negativo, como se diz para as modelagens, protótipos técnicos e antropológicos da noção ocidental de “imago” –, modo, segundo Blanchot (1987), de “(...) carregar toda a potência da palavra”, na medida em que as palavras fazem ressoar a aparição da imagem no poema. Essa potência da palavra é o que faz com que tais “desobjetos” se tornem passíveis de serem concebidos como reais, e, ainda, conforme Blanchot (1987), é pelo fato de que

⁶ O autor analisa neste texto a imagem e a semelhança como condições essenciais na experiência literária de Maurice Blanchot, discutindo, a partir de várias obras do escritor, as relações entre linguagem e imagem, em especial a noção de “meio absoluto”, invocada por Blanchot para descrever o devir-imagem da linguagem na literatura.

No mundo as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginado, transformadas no inapreensível, fora de uso e de usura, não a nossa possessão mas o movimento da despossessão, que nos despoja delas e de nós próprios, onde nem elas nem nós estamos ligados já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém. (p. 139)

O que então faz ressoar a aparição da imagem no poema? O que faz a palavra evocar a imagem? Blanchot responde estas questões ao citar Rilke, em um de seus últimos poemas, no qual diz que o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior e mesmo o lado interno da linguagem, quando esta denomina em silêncio e pelo silêncio, e faz do nome uma realidade silenciosa. “O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas” (BLANCHOT, 1987, p. 139) é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência.

Fechar os olhos para ver é um convite à imaginarmos. A imaginação é a faculdade de deformar (e não formar) imagens que nos são fornecidas pela percepção. E essa deformação é o que julgamos ser a autenticidade que todo aquele que cria deveria almejar. Uma ação que pode ser vista como insignificante, desnecessário ou um erro para a etapa da Imaginação Criante. Mas, é pela qual acreditamos ser nela que se encontra o caminho para se chegar à autenticidade nos processos criativos. Afirmamos isto nos apoiando em Blanchot (1987), quando ele diz: “(...) aquilo a que chamamos de o insignificante, o não-essencial, o erro, pudesse, àquele que lhe aceita o risco – aquele que cria – e se lhe entrega sem reservas, revelar-se como a fonte de toda autenticidade” (p. 174).

Imaginar seria então, mudar, libertar-se das primeiras imagens, óbvias e superficiais, o que chamamos neste estudo como sendo os referenciais imagéticos confortáveis já domesticados, quando aquele que cria, em seu exercício de imaginar, parte de um objeto ou imagem referencial, que não seja a palavra. “Diante destes, nada haverá a crer ou a imaginar, uma vez que não mentem, não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios”, conforme escreve Didi-Huberman (2005, p. 59). E ainda, que estão estes reduzidos de “sua capacidade de romper as regras do jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 57), teoricamente poderíamos dizer estarem destituídos de significações, por serem objetos e imagens de certeza tanto visual quanto conceitual sem equívocos, esvaziados de toda conotação, talvez até “esvaziada de toda emoção”, banido deles a “similitude desidentificante” de que fala Michel Foucault (1988) em *Isto não é um cachimbo*, que será estudado na sequência deste capítulo.

É preciso que nesta ação de fechar os olhos para ver exista a união inesperada entre as imagens – resultante da palavra poética -, caso contrário a ação imaginante enfraqueceria.

Corre-se o risco de a imagem produzida pela imaginação ser apenas uma repetição do objeto já percebido – uma imagem esvaziada, superficial e óbvia – não haverá nela uma inquietação. Fato este que pode ser confirmado pelo pensamento de Didi-Huberman (2005) quando diz que:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderiam num certo momento julgar-se detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito. (p.77)

Ao sugerir, com palavras, coisas antropomórficas como: um “liquidificador da imaginação, esticador de horizontes” ou uma “fivela de prender silêncio”, Manoel de Barros inventa uma forma de consentirmos que as imagens possíveis para esses “desobjetos” se tornem claras, precisas, sem nenhum obstáculo para o que lemos e vemos pela imaginação. Diante de nós, como imagens, estes são produtos imaginados possíveis, pela inquietante estranheza de tudo que é suscetível de se metamorfosear. A atividade de produzir imagens tem com frequência muito a ver com esse tipo de escapes (DIDI-HUBERMAN, 2005). Nada sai de nada, o poeta provoca, nos faz conceber pela combinação metamorfoseante entre tais palavras em seus poemas, no sentido em que algo poderia se ocultar para tornar a sair, para ressurgir em algum momento (*Das Unheimliche*). E tais “desobjetos” são concebidos pelo ato de ver através de uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta.

A palavra “antropomorfismo” era empregado por Platão, em a República, como *morphè*, evocando o deus capaz de mudar continuamente de aspecto (*eidos*) graças ao poder múltiplo de suas formas sempre virtuais – *pollas morphas* –, (DIDI-HUBERMAN, 2005). O antropomorfismo ao ser retratado, ao sugerir uma forma ou configuração, só existirá no jogo possível de um radical deslocamento, que é a desfiguração, dessemelhança, rarefação, retração, um jogo dialético do retratar e do retrair (DIDI-HUBERMAN, 2005). Ainda sobre antropomorfismo e dessemelhança, Didi-Huberman nos diz de uma dialética que não é feita, como pode ser dado a entender, nem para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios da retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível, neste caso, como num poema – no jogo – da figurabilidade (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Com este deslocamento de sentidos uma inquietude agita e retira então do objeto, mostrado pela palavra no poema, toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. Para Didi-Huberman (2005), é uma busca desesperada do ver pelo “sentido dos sentidos” ou da “presença real”, que consistem em querer ver estes “desobjetos” como possíveis, figuráveis, semelhantes

a algo real de nosso conhecimento. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar, agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What you see is what you get?*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos fazer em pensamento a “mesma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Talvez só haja imagem a imaginar radicalmente para além do princípio de imitação. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível. Uma questão que nos faz então perguntar, assim como Rilke: “Como suportar, como salvar o invisível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?” (BLANCHOT, 1987, p. 140). E Blanchot (1987) responde que:

O que suporta e salva a imagem é exatamente a sua ausência – esse algo que está e ao mesmo tempo não está diante de nós – essa ausência é o que faz com que um “liquidificador da imaginação, esticador de horizontes” ou uma “fivela de prender silêncio” se torne uma imagem visual – possível –, o que consiste em uma forma de fazê-los perpetuar. (p.144).

Porém, ao querer perpetuá-los, estaríamos criando para eles uma convenção simbólica e com isso o símbolo, certamente, os “substituirá”, os assassinará – segundo a ideia de que “(...) o símbolo se manifesta primeiro como assassino da coisa” como afirma Lacan, citado por Didi-Huberman (2005, p. 83). Em linguística diríamos que isso se deve à arbitrariedade do signo. O laço que une o significante ao significado é arbitrário, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, daí dizer que o signo linguístico é arbitrário (SAUSSURE, 2008). O significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade. Assim, a ideia de uma palavra específica – como nos “desobjetos” de Barros – não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons que lhes serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importaria qual. Neste caso, não há como convencionarmos tais “desobjetos”, não haveria função de ser, sabendo que, cada leitor os lerão sempre como novidade, como algo que ainda não foi pensado.

O princípio da arbitrariedade do signo não é contestado por ninguém. Às vezes, porém, é mais fácil descobrir uma verdade do que lhes assinalar o lugar que lhe cabe. Isso é o que nos faz entender melhor quando o poeta Manoel de Barros (ano) escreve: “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas”, e,

ainda, “Eu pensava que fosse um sujeito escaleno. Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável (...)” – o poema tem esta liberdade de nos permitir “saber errar bem o idioma” (p.).

Com efeito, todo o meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção. Utilizou-se a palavra símbolo para designar o signo linguístico ou, mais exatamente, o que chamamos de significante. O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo já convencionalizado de uma coisa não poderia ser substituído aleatoriamente por um outro objeto qualquer, afirma Saussure (2008).

Nos “desobjetos” de Barros, a própria palavra joga com a imagem, brinca com a imitação: ele só a utiliza para subvertê-la, só a convoca para lançá-la fora de sua visão (BLANCHOT, 1987). Assim, nos vemos subitamente confrontados a uma familiaridade terrivelmente inquietante, *unheimliche*, diante destes “desobjetos”, o que, de antemão, pode ser definido como um confronto do que é semelhança, um isto que faz referência a aquilo, porém, como ausência (BLANCHOT, 1987). Neste caso, o “antropomorfismo” proposto pela combinação entre as palavras abre a cisão do ver, para nos certificar da dessemelhança que, no “desobjeto”, o encadeamento, a passagem, o deslocamento perpétuo de imagens em imagens contraditórias nos supõe que seja – aquilo que vemos. E, conforme escreve Blanchot (1987), o símbolo conta com ajuda da imaginação, quer dizer, a partir da inexistência da coisa, ele provoca a criação de sua imagem: “O símbolo não significa nada” (p. 128), no entanto, ele pode significar o que a imaginação quiser. O símbolo tem um defeito essencial que é a não coincidência plena entre a “exterioridade da imagem” e seu “conteúdo espiritual” (BLANCHOT, 1987, p. 128), ou seja, aquilo que é dado a ver pelo agrupamento das similitudes, e o que será, pela imaginação, dado como semelhança.

Para Didi-Huberman, olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isto quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar, como um recomeço para o olhar (BLANCHOT, 1987, p. 243). Eis, em todo caso, o que permanece difícil de imaginar: que um “desobjeto” possa inquietar nosso ver e nos olha desde seu fundo de humanidade fugaz, por seus vestígios e por sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. A combinação metamorfoseante entre as palavras é mostrada pelos “desobjetos” nos poemas nos fascinam, o que constitui a dupla distância que devemos tentar entender (BLANCHOT, 1987, p. 146). Para isso, Didi-Huberman, também em

“De semelhança a semelhança”, ao citar Blanchot, nos mostra como se desdobra a outra face, o outro tempo da imagem:

O que era acontecimento tornar-se-á memória. O que era mênada tornar-se-á montagem. A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo. Não como aparição, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma aparição). Mas como fascínio, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. (...). Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar “a impossibilidade que se faz ver. (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29)

Blanchot (1987) nos diz que o que se pode ver no fascínio não é a coisa, mas sua distância – um distanciar-se da coisa/objeto. E nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância. Eis por que o lugar da imagem só pode ser apreendido através desse duplo sentido da palavra aí, ou seja, através das experiências dialéticas exemplares da aura⁷, que Benjamin considerava como sendo onde a imagem retira sua própria potência, e da inquietante estranheza, da qual escreveu Freud. As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Ao citar Bachelard, Didi-Huberman diz que não podemos apenas considerar “(...) que a imagem dá a expressão original do poeta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28). Implicar a noção de imagem na direção daquela de “abertura opaca” supõe refletir mais profundamente sobre o tempo de sua aparição. A imagem é “a forma do que aparece”, escreve Blanchot (1987). Ao mesmo tempo “abertura da irrealidade” e “torrente do exterior”, isto é, no ponto de contato entre os possíveis do imaginado e o impossível do real. O que isso implica para a linguagem e o pensamento? Que o produto imaginado, coloca a palavra “em estado de elevação”: como se a escrita poética devesse sua própria intensidade à repercussão – primeiro tempo da imagem – de um ressoo. Só o que nos põe ao nível do poder poético é o ressoo, apelo da imagem ao que há de inicial nela, que nos insta a sairmos de nós e a nos movermos no abalo de sua imobilidade (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 2011).

⁷ O conceito de “aura” de Walter Benjamin insere-se no âmbito da obra de arte. Este conceito está ligado à reprodutibilidade técnica da obra de arte. Desde sempre existiu a possibilidade de os homens copiarem o que os outros tinham feito. Num primeiro momento, essas cópias eram feitas por discípulos dos artistas e, num segundo momento, eram copiadas para fins lucrativos. No entanto, a arte deixa de ser reproduzida manualmente quando, a entrada da fotografia possibilita uma mudança na mentalidade das pessoas.

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter. Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver se torna: sentir que algo inelutável nos escapa – isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman (2011), nos diz ainda que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29).

Manoel de Barros em seus poemas nos dá “desobjetos” a ver, pela palavra, e a imagem produzida pela mente, se constitui como sendo uma espécie de prolongamento dos seus versos. Esse prolongamento, como um distanciar, pela cisão do ver nos indica que “(...) o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29) – e daí justamente residiria seu paradoxo. Para isso, o filósofo, ao discutir acerca dessa “inelutável cisão do ver”, nos diz que “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). Isto nos faz entender que a visão não depende de nós. Ao enfatizar que o que está diante de nós também nos olha, o autor, de algum modo, rompe com o subjetivismo do olhar, mais propriamente, daquele que olha – daquele que cria –, que acreditaria, por exemplo, conseguir tornar as coisas inexistentes pelo simples fato de fechar os olhos. A ideia apresentada por Didi-Huberman se afasta de uma noção de que tudo é e está visível a nossos olhos, apenas à espera desse olhar iluminador dos sujeitos.

Ora, mas por que, quando falamos em olhar, se trata de uma cisão, de um abrir-se em dois? E, ainda, por que se trata de um ato que nos é inelutável? A visão, o ato de ver, implica sempre um contato primeiro com o volume das coisas/objetos, estes “(...) objetos primeiros de todo nosso conhecimento e de toda visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Assim, os corpos – as coisas/objetos – se constituem como algo a tocar, a apanhar, eles são algo contra os quais nosso olhar invariavelmente “se choca”. Porém, é preciso lembrar que neste estudo estamos tratando do ver coisas/objetos que nos são dados pelas palavras. Nos poemas de Barros, a palavra evoca a não coisa, aquilo que não é objeto, mas que se assemelha a algo real. Sendo assim, a visão, nesse primeiro momento imediato, estaria relacionada ao ato de conceber e depois absorver o volume visível dessas coisas/objetos, e, de algum modo, portanto, de tê-los. Contudo, cada coisa/objeto a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta (ao contrário daquilo que “ganhamos”, naquele primeiro momento de olhar) – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 2005).

E, ainda, Didi-Huberman também recorre a *O Inquietante* de Freud e nos fornece uma pista complementar que nos permite precisar ainda mais os termos da questão, quando este introduz o conceito sobre “domínio particular da estética”, que escapa às formulações clássicas da “teoria do belo”. Ele o situa à parte porque define um lugar paradoxal da estética como sendo o lugar do que “suscita a angústia em geral”; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*). É, portanto, de novo a metapsicologia freudiana que nos permitiria, em última análise, precisar os termos dessa dialética, em que tentamos esclarecer a expressão “forma com presença”. O trabalho do figurável já nos oferece de fato elementos para compreender a intensidade “estranha” e “singular” de formações expressas por Freud com uma palavra que se refere à apresentação mais que à representação, o trabalho psíquico do qual as imagens são o lugar necessário mais que a “função simbólica” da qual seriam apenas o suporte ocidental: e esta palavra, *Darstellbarkeit*, nos obriga a imaginar o figurável como obra da “apresentabilidade”, e sua intensidade como obra formal do significante (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Para Didi-Huberman, o texto de Freud sobre a inquietante estranheza parece responder, melhor que outra coisa, a tudo que Benjamin buscava apreender no caráter “estranho” (*sonderbar*) e “singular” (*einmalig*) da imagem aurática. Para o filósofo, com a inquietante estranheza teríamos assim uma definição não apenas “secularizada”, mas também metapsicológica, da aura, como “trama singular” do espaço e do tempo, como poder de olhar, do desejo e da memória simultaneamente, enfim, como poder da distância.

Que a *unheimliche* freudiana seja uma “trama singular de espaço e de tempo”, é o que desde o início se infere da atenção dada por Freud ao paradoxo da palavra *unheimliche*, sobre a qual podemos pontuar três características. A primeira se refere a característica de *unheimliche* ser uma palavra que se refere ao olhar (é o *suspectus* latino) e ao mesmo tempo uma palavra que se refere a lugar (é o *xénos*, o “estrangeiro”, em grego). Sendo assim, *unheimliche* é uma palavra cuja ambivalência acabará sendo analisada nos termos fortemente temporais do que “remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 228).

A segunda característica é que *unheimliche* manifesta aquele poder do olhado sobre o olhante que Benjamin reconhecia no valor cultural dos objetos auráticos, e que Freud exprimirá – de maneira mais aberta – nos termos de uma “onipotência dos pensamentos” que associa o culto em geral a uma estrutura obsessiva: o objeto *unheimliche* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a

obsessão. O termo em latim diria que ele nos é *superstes*, ou seja, que é presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo. Nada de espantoso que a expressão tradicional de tal relação – beleza e angústia misturadas – possa concernir à imemorial superstição associada às imagens auráticas.

A terceira característica se refere ao fato em que a inquietante estranheza se dá enquanto poder conjugado de uma memória e de uma pretensão do desejo. Entre ambos se situa talvez a repetição, analisada por Freud através dos motivos do espectro (a ideia fixa, o “retorno inquietante” das imagens) e do duplo. O duplo, o objeto originalmente inventado “contra o desaparecimento do eu”, mas que acaba por significar esse desaparecimento mesmo – nossa morte – quando nos aparece e nos “olha”. O duplo que nos “olha” sempre de maneira “singular” (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (*sonderbar*) pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa.

Nos poemas de Manoel de Barros nos vemos subitamente confrontados a uma familiaridade terrivelmente inquietante, *unheimliche*, diante de seus “desobjetos” por demais “específicos” como um “encolhedor de horizonte” e “fivela de prender silêncio” como no trecho do poema abaixo:

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
 Ele faz encurtamento de águas.
 Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
 Até que as águas se ajoelhem
 Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
 No falar com as águas rãs o exercitam.
 Tentou encolher o horizonte
 No olho de um inseto – e obteve!
 Prende o silêncio com fivela.
 Até os caranguejos querem ele para chão (...). (BARROS, 2010, p. 239)

Barros tematiza o motivo duplo que nos “olha” sempre de maneira “singular”, única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha”, como por exemplo ao coisificar Bernardo da Mata⁸, um ser que “faz encurtamento de águas”, “encolhe o horizonte” e “prende

⁸ Bernardo da Mata é o personagem mais recorrente e emblemático nos escritos de Manoel de Barros. É o álter ego do poeta. Desde o *Livro de Pré-Coisas*, de 1985, em que é apresentado como um personagem “pronto a poema”, é citado em outros dez livros de Barros. Primitivo, das origens, Bernardo encarna o “outro” mais potente entre os muitos que desfilam na poesia do autor. Ora é andarilho que vem do “oco do mundo”, ora é filho da velha Honória, a que se transformou em serpente. Ou é aquele definido como “quase árvore”. Seus cabelos são

o silêncio com fivela”, segundo as mesmas ambivalências do antropomorfismo e da dessemelhança. O que podemos notar a esse respeito é que a noção de “duplo” define ao mesmo tempo algo que repete a humanidade – eis aí seu caráter de antropomorfismo – e algo que simultaneamente é capaz de repetir-se a si mesmo, ou seja, de adquirir a espécie de inumanidade de uma forma autônoma, “animada” de sua própria vida de objeto puro, eficaz, ou até a capacidade de se auto engendrar, pelo que “Até os caranguejos querem ele para chão”. Uma pretensão do desejo dessa repetição apreendida como ideia fixa – que nos permite visualizar, segundo uma vertente obsessiva na qual a coisificação de um ser se tornaria ameaçador pela razão mesma de ser específico no auto engendramento de sua concepção, forma e de sua matéria. Quando diante de nós uma cisão do ver se abre, podemos visualizar um corpo em forma de chão, feito de mangue, habitado por caranguejos, ou simplesmente caranguejos que sobem espontaneamente por sobre o corpo de uma pessoa, como um inseto que passa do chão para um corpo como continuidade de seu caminho, algo está em sua frente, portanto passa-se de um lugar para outro.

Segundo Didi-Huberman (2005), este caráter ameaçador da experiência visual encontra sua expressão radical na associação do objeto *unheimliche* com toda uma temática da cegueira. Para ele, Freud não apenas indicou a ligação da inquietante estranheza com a solidão, o silêncio e a obscuridade – o que Benjamin logo iria fazer em relação à aura –, mas também nos mostrou como a experiência da *unheimliche* equivale a entrar na experiência visual de arriscar-se a não ver mais... É na análise que Freud (1919) faz sobre o famoso conto de E.T.A. Hoffmann, *O homem da areia*, que elucidará esse motivo da cegueira – por exemplo através da frase de Coppélius: “Por aqui os olhos, por aqui os olhos!” –, entendida como um substituto da angústia da castração. Podemos citar, também, na poesia de Manoel de Barros, a palavra “enseada”, como exemplo de experiência visual de arriscar-se a não ver mais, como mostrado no poema “Uma didática da invenção”, citado no Capítulo 1.

A palavra “enseada” é posta para tornar evidente a dessemelhança entre o que uma palavra mostra como realidade da coisa e a deformação mostrada por outras palavras, como forma de evocar e mostrar aquilo que está ausente. A palavra “enseada” castra a possibilidade da cisão do ver se abrir para a semelhança que existe entre a “imagem de um vidro mole” e a imagem do “rio que fazia volta atrás de nossa casa”. A palavra “enseada” faz com que a imagem deformada não seja mais “a imagem de uma cobra de vidro”. O nome “enseada” empobrece a

nascidos de pregos primaveris e seu luxo é ser ninguém. Apropriando-se da voz de Bernardo, Manoel realiza fantasias e casamentos linguísticos inusitados que simbolizam o espírito de sua poesia. (MELO, 2013).

imagem, por encerrar em si mesma, e por não instigar a cisão do ver. Nenhuma aparição estranha saiu da sombra. O querer dizer, que foi dito de outra maneira, “a imagem de uma cobra de vidro” gera o estranhamento, a fim de perturbar ou subverter, seria assim um modo de tirar a palavra enseada da zona de conforto da compreensão já automatizada. Como já foi dito, em um poema, a palavra não está somente a serviço de comunicar um sentido pré-estabelecido, e sim de inventar novas significações.

Didi-Huberman ainda completa que isto se dá pelo poder de uma distância, de uma dupla distância, que atua ainda sobre essa experiência visual. Freud se aproxima da definição benjaminiana da aura como “única aparição” de uma lonjura, por mais próxima que esteja, quando retém da *unheimliche* o caráter, já observado por Schelling, de uma visibilidade sentida como a aparição estranha, única, de algo “(...) que devia permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 230). Algo saiu da sombra, mas sua aparição conservará intensamente esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da dissimulação.

Assim, a experiência do olhar que buscamos explicitar, conjuga aqui dois momentos complementares, dialeticamente enlaçados: o “ver perdendo” – o nome “enseada” empobrece a imagem ao substituir a imagem de um vidro mole, por uma imagem de uma cobra de vidro – que desenha de forma rica em nossa mente a ideia sinuosa de um rio ao margear uma encosta; e um outro ver, o “ver aparecer o que se dissimula” – um rio, como uma imagem distorcida de um vidro mole e transparente que desliza/escoa por sobre um planície/superfície, fazendo referência à uma cobra de vidro. No núcleo dessa dialética, afirma Didi-Huberman, Freud colocará a operação constitutiva – negativa e estrutural ao mesmo tempo – de recalque. O que isso quer dizer, finalmente, senão que toda forma intensa, toda forma aurática se daria como “estranhamente inquietante” na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de “algo recalcado que retorna”? Poderia a intensidade de uma forma chegar a definir-se meta psicologicamente como o retorno do recalcado na esfera do visual e, de maneira mais geral ainda, na esfera da estética? Barros responde de forma clara a estes questionamentos com a coisificação e antropomorfismo de coisas e seres em seus poemas, como explica no “Pretexto” ao seu *Livro sobre o nada*:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas Cartas exemplares organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2010, p. 327)

Didi-Huberman, em seu texto “O interminável limiar do olhar”, relata que Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: é a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual sairíamos desde sempre prisioneiros. O que nos leva a imaginar e entender melhor quando Barros (2010) escreve em um de seus poemas sobre “(...) não gostar de palavra acostumada”, e quando diz que o que escreve “não ter conexões com a realidade” (p. 327). Isso nos faz saber que o estranhamente inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. Quanto mais um homem se localiza em seu ambiente - ou quanto mais aquele que cria se acomoda em seu exercício de imaginar - tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão de inquietante estranheza”. Essa é uma questão que nos faz, também, retomar ao automatismo, em “A arte como procedimento”, em que Chklovski (1976) diz sobre as leis gerais da percepção, quando estas se tornam habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático. A automatização engole os objetos do cotidiano, assim como hábitos e sentimentos, eles passam por nós como se estivessem empacotados, só vemos a sua superfície e seu invólucro, não sabemos da sua consistência. Pela automatização a vida desapareceria, se transformaria em nada. O que também se aplicaria ao design por esse pensamento não ser assim tão diferente dos processos criativos.

E ainda, em último limite diante do sexo feminino, nos diz Freud, que os “homens neuróticos” – ou seja, os homens em geral – que mais experimentam essa desorientação da *Unheimliche*: é quando se abre diante deles esse lugar estranho, tão estranho, em verdade, porque impõe aquele retorno à “casa” (*das Heimische*) perdida, ao limiar passado de todo o nascimento. A referência metapsicológica à angústia da castração completa-se portanto aqui como uma referência ao “fantasma do ventre materno” (*Mutterleibphantasie*) (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 231). A saber: as duas estão ligadas, ontologicamente por assim dizer, na experiência da inquietante estranheza. Pois nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos ameaçados pela ausência. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica. É o que se passa quando Barros (2010) lista em seu poema tais “desobjetos”:

Bernardo é quase árvore.
(...)

Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:

1 abridor de amanhecer

1 prego que farfalha

1 encolhedor de rios — e

1 esticador de horizontes. (p. 322)

Uma desorientação se inicia, um limite se apaga, quando pela experiência de não sabermos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, coisas/objetos são mostrados pelas palavras como um “abridor de amanhecer” ou “esticador de horizontes”, mas, ao mesmo tempo, um limiar se abre também na visibilidade mesma de uma possível imagem de uma janela que se abre pela manhã para clarear a casa, assim um “abridor de amanhecer” pode ser lido/visto, por exemplo, como a imagem distorcida da palavra janela – considerando que esta referência de janela vem de um ambiente de cidades interioranas como, neste caso, as do pantanal mato-grossense, familiares à memória perceptiva de Barros, onde é comum encontrar casas com portas e janelas de madeira, e que tem por característica o escurecimento do ambiente quando estão fechadas – ou ainda podemos dizer simplesmente que um “abridor de amanhecer” possa ser a imagem distorcida de um relógio despertador – que se abre para despertar o dia. Da mesma forma, para o “esticador de horizontes”, para este “desobjeto”, podemos visualizar uma janela com duas bandeiras sanfonadas, que são abertas para os cantos ampliando o horizonte, aumentando a visibilidade da cena/paisagem daquilo que está fora da casa – visto por parte de quem observa de dentro da casa; ou ainda podemos nos referenciar a um hábito comum que pessoas de cidades interioranas ainda conservam, o de sentar-se em cadeiras e bancos nas varandas das casas para observar a paisagem, fitando no horizonte, enquanto conversam; ou ainda simplesmente dizer que um “esticador de horizontes” possa ser a imagem distorcida de um óculos, que dá a nitidez precisa daquilo que está distanciado, e que vai se perdendo, apagando e embaçando no horizonte.

O diante longínquo se abre e se prolonga até desenhar virtualmente a imagem de uma paisagem aberta, esticada, uma imagem extremamente próxima de um horizonte esticado, ampliado. E o limiar que se abre aí, entre o que a palavra mostra (“esticador de horizonte”) e o que nos olha (a paisagem esticada, ampliada e nítida), esse limiar não é senão a abertura que tais “desobjetos” carregam dentro de si, a memória de uma janela que se abre e clareia a casa, ou a paisagem infinita que se contempla de uma varanda. Neste poema, os “desobjetos” de Barros certamente não se assemelham necessariamente à descrição e interpretação feita acima – pois continua sendo um convite para quem os lê veja outras coisas; mas sua natureza profundamente dialética, sua natureza de obstáculos e de abertura visual ao mesmo tempo, condensa duas modalidades espaciais que terão sido, posteriormente, dissociadas e

especificadas. Um lugar aberto diante de nós, mas para nos manter à distância e nos desorientar ainda mais. Em que tudo que é dado a ver, não é o que se pode ver, o poema não mostra o que é, o que de antemão responderia um dos primeiros questionamentos.

Estas são imagens estranhamente inquietantes que, pela imaginação, por meio da palavra poética somos livres para fazermos deformações. Neste sentido olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar, aquilo que se abre e inicia o ver. Didi-Huberman ao citar Heidegger nos diz que portamos o espaço diretamente na carne. O espaço, que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas, que, além de constituir nosso mundo, também, só se torna acessível pela desmundanização do mundo ambiente.

Sendo assim, ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o “aí” se limita, se separa do “aqui”, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se apresenta, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que se “abre” e faz aparecer. Eis por que o lugar da imagem só pode ser apreendido através desse duplo sentido da palavra aí, ou seja, através das experiências dialéticas exemplares da aura e da inquietante estranheza. As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares, elas só aparecem como paradoxos em atos nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. (HEIDEGGER apud DIDI-HUBERMAN, 2005)

Sendo assim, então que mistério se ‘esconde’ na palavra, que faz com que, em um poema, tudo que é dado a ver é o que se pode ver? Talvez por que no poema a linguagem é o que a imagem é em relação à coisa. Conforme escreve Blanchot (1987),:

(...) a poesia é uma linguagem que, mais do que as outras, abriga e legitima as imagens. É provável que esteja aí uma alusão a uma transformação muito mais essencial: o poema não é poema porque compreenderia uns certos números de figuras, de metáforas, de comparações. O poema, pelo contrário, tem a particularidade de que nada nele constitui imagem. Por conseguinte, cumpre exprimir de outro modo o que procuramos: Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que o exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens? (p. 25)

Blanchot ainda faz alguns questionamentos sobre o fato da linguagem tornar-se a sua própria imagem no poema, em que diz se isso não significaria que a fala poética seria sempre secundária. Segundo a análise comum, a imagem vem depois do objeto; ela é a sua sequência. Nós vemos, depois imaginamos. Após o objeto, vem a imagem. “Após” parece indicar uma relação de subordinação. Nós falamos realmente, depois falamos imaginariamente, ou imaginamo-nos falando. Com isso, a fala poética não seria senão o decalque, a sombra debilitada, a transposição, num espaço em que se atenuem as exigências de eficácia, da única linguagem falante? Blanchot teme que a análise comum possa estar equivocada. E neste caso seria melhor saber de fato o que é a imagem? Para ele, “[A imagem] é origem de linguagem e não seu abismo, ela é começo falante, mais do que o fim no êxtase, não elevando o que fala na direção do indizível, mas colocando a palavra em estado de elevação”, a imagem é o que dá ao poema “(...) seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva” (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28)

Segundo Didi-Huberman (2011), Blanchot, durante muito tempo, e desde muito cedo, procurou na imagem e na semelhança uma condição essencial para a experiência que era a sua, como escritor e como leitor, a experiência da literatura. Este nos diz de uma invocação às imagens e às semelhanças, que é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna novamente imagem, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais mundo, quando ainda não há mundo, a dissimulação aparece. Quando surge a semelhança, quando ela aparece por aparição, por inevitância, por inquietude, por abertura e por estranhamento. A semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de aparência. A semelhança aquieta, ela nos afasta do *hic* – do “aqui”, na cisão do ver no *devoir* da imaginação.

O que nos chama a atenção para os “desobjetos” do poeta é poder ver imagens estranhamente inquietantes e possíveis, que nos cobre por seu fascínio. Ver supõe o distanciamento, a decisão separadora, e o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato a distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existe ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. Uma paixão pela descoberta para a possibilidade

do novo. Ela não revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma “verdade” fundamental impossível de ser dita de outra maneira (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Blanchot nos diz mais sobre isto, quando tudo aquilo que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. A visão, de possibilidade de ver que era, imobilizar-se em impossibilidade, no próprio seio do olhar. Assim, o olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém, mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar. Temos aqui uma expressão imediata dessa inversão que é a essência da solidão. O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é a visão, visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna (BLANCHOT, 1987).

Talvez o mistério que se esconde no âmago da palavra seja a fascinação que o poema nos provoca. Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída, mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, na qual soçobram – o que faz perder ou aniquilar – os objetos, quando estes se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Este meio de fascinação, no qual o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, no qual o olhar se condensa em luz, no qual a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver. Porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.

Como já foi dito, Manoel de Barros define seus “desobjetos” como sendo brincadeiras de humanizar ou de coisificar as coisas, uma brincadeira poética de criança. Que faz nascer coisas, seres híbridos e metafóricos que aparentemente só caberiam no reino da imaginação, mas que são passíveis de serem materializados, por serem constituídos de algo que nos parece estranho, porém nos é familiar. Concomitantemente a esse pensamento, Didi-Huberman nos diz que o motivo pelo qual a nossa infância nos fascina é pelo fato desse ser o momento da fascinação, a criança está fascinada, e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida

porque irrevelada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem. Talvez a potência da figura materna empreste o seu fulgor à própria potência da fascinação, e poder-se-ia dizer que se a Mãe exerce esse atrativo fascinante é porque, aparecendo quando a criança vive inteiramente sob o olhar da fascinação, ela concentra naquela todos os poderes de encantamento. É por isso que a criança está fascinada pelo fato da mãe ser fascinante, e também é por isso que todas as impressões da primeira idade possuem algo de fixo que decorre da fascinação. Daí a ideia de que, na infância somos mais criativos⁹, simplesmente por termos total liberdade para imaginar, tudo é possível, nada se prende a regras, tudo se dá sob a luz da fascinação.

Sendo assim, aquele que está fascinado, o que vê não o vê, propriamente dito, mas afasta-o numa proximidade imediata, prende-o e monopoliza-o, se bem que isso o deixe absolutamente a distância. A fascinação está vinculada de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do Alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante (BLANCHOT, 1987).

Pode-se mencionar Blanchot, quando este define o ato de escrever, que comparamos aqui com a atividade de um designer, ou aquele que cria, em seu processo criativo, em que poderíamos dizer que criar também é entrar em afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Criar, também, dispõe a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de ilusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. Isso por quê? Por que criar tem alguma coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência está em que, nela, aparece a dissimulação (BLANCHOT, 1987).

Blanchot faz uma nota em *O espaço literário* que retrata, também, as práticas de um designer, ou daquele que cria, quando estas se tornam apenas de caráter técnico e de necessidade mercadológica, criações automatizadas, o que aparentemente mostra estar o designer na

⁹ Este pensamento será abordado, a partir do conceito de “Imaginação Criadora” em Théodule Armand Ribot e Lev Semenovitch Vigotski, no item “A ruptura do olhar na imaginação criadora”, mais adiante nesta Dissertação.

contramão para se chegar àquilo que consideramos ser original ou autêntico para os processos criativos. Sabiamente, o autor nos aponta um possível caminho, no qual acreditamos ser a resposta para os questionamentos que este estudo busca elucidar, a usaremos aqui com um intuito pré-conclusivo, em que diz:

Quanto mais o mundo se afirma como futuro e dia pleno da verdade onde tudo terá valor, onde tudo conterà sentido, onde o todo se realizará sob o domínio do homem e para seu uso, mais parece que a arte deve descer para esse ponto onde nada ainda tem sentido, mais importa que ela mantenha o movimento, a insegurança e o infortúnio do que escapa à toda a apreensão e a todo o fim. O artista e o poeta como que receberam a missão de nos recordar obstinadamente o erro, de nos voltarmos para esse espaço em que tudo o que nos propomos, tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não sério e o não verdadeiro, como se talvez brotasse aí a fonte de toda a autenticidade. (BLANCHOT, 1987, p. 248)

E, por fim, conforme já dissera Chklovski (1976) em “A arte como procedimento”, “(...) para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra” é que “(...) existe o que se chama arte” (p. 45). Desautomatizar o design, trazer um sopro inteligente para o design. Seria essa a verdadeira paixão pela descoberta do novo? A coragem de criar o novo de novo, quando aparentemente todas as possibilidades das coisas/objetos criados parecerem desgastadas e esgotadas? Resgatar para a metodologia de criação um pensamento fora de todo o sentido convencionalizado e automatizado? Deixar-se contaminar por uma experiência aparentemente inútil, como é o poema, que não tem serventia para nada e sim só tem disfunções de ser, como escreve Manoel de Barros, e aplicar essa experiência em um segmento profissional eminentemente utilitário, centrado em satisfazer a relação das práxis objeto/usuário, com suas urgências causadoras da superficialidade, como é o campo do design? Provocar a cisão do ver, no exercício de imaginar, libertando aquele que cria das sensações de um olhar criativo anestesiado? Perseguir a autenticidade no exercício de imaginar enquanto se cria? Ainda são perguntas possíveis. Por enquanto atentemos para o que Didi-Huberman (2005) nos sinaliza quando diz que “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (p. 31) “abramos os olhos para experimentar o que não vemos” (p. 34).

2. A PERCEPÇÃO E A DESAUTOMATIZAÇÃO DO VER

2.1. A desautomatização do ver

Ao apontar o automatismo do olhar como sendo uma das causas do esvaziamento ou empobrecimento dos processos criativos em design, parte-se do pressuposto de que a atividade humana tende para a rotina e para o automatismo do hábito, refletindo na linguagem cotidiana, fazendo com que os significados sejam percebidos, nos objetos de comunicação pela linguagem usual, de modo esfumado – empobrecidos -, apenas através de um dos seus elementos ou por seus caracteres genéricos e superficiais. Na vida prática, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade. O simples fato de uma ação se tornar habitual basta para desencadear a inconsciência em quem a executa. E assim, movido pela urgência e pelo empenho em imediatizar o cotidiano, o designer ou aquele que cria, acaba por perder a consciência individual das ações, dos objetos e das situações. Segundo Chklovski (1976), para nos livrarmos desse processo, isso só poderia ser alcançado mediante a desautomatização da vida psíquica, que em nome da rapidez, da ansiedade e do imediatismo, no ato criativo, anula a intensidade do ato de conhecer. Inversamente à automatização do pensamento, as coisas possuem importância apenas quando reconhecidas, esvaindo-se o entusiasmo da descoberta.

Para Chklovski (1976), a arte literária é o que cria a singularização de momentos importantes. Rigorosamente, os momentos tornam-se importantes somente depois de submetidos ao processo de singularização artística. Isso acontece porque a linguagem poética nos fornece uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. Esse é um artifício que o poeta usa para deformar a realidade para melhor atrair o leitor, o que consiste em seu processo básico de representação do real em um processo de singularização dos objetos. Cremos que este procedimento é o mesmo que um designer, ou aquele que cria, deveria adotar em suas práticas criativas, afim de restaurar a intensidade do conhecimento sobre aquilo que se cria e sobre os significados dos quais se quer comunicar, promovendo a pureza dos contatos e o encantamento pela descoberta, afim de buscar a originalidade e atrair a autenticidade.

Daí a relevância deste estudo, quando este aponta que a prática de um designer, ou daquele que cria, se encontra muitas vezes automatizada, repetindo fórmulas, fazendo imitações de linguagens gráficas que foram criadas por um propósito diferente do qual ele é repetido. O que é preciso impor ao ato criativo é o que nos ensina Chklovski (1976), quando nos diz que devemos criar situações inéditas e imprevistas, em busca da restauração do ato de conhecer. Buscar a autenticidade para a criação.

O vocábulo “estranhamento”, em francês, é *étrangéification*, que, traduzido de maneira indireta para o português, seria algo como “desautomatização”, principalmente quando se emprega o sentido de superar o automatismo da percepção. A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas de criar uma percepção particular do objeto, ela busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Chklovski (1976) é o primeiro a sistematizar a ideia de língua poética como um desvio da língua cotidiana, ao fazer uma abordagem linguística da literatura. Sua concepção de procedimento artístico consiste em qualquer artifício favorável ao estranhamento da disposição e da expressão da matéria: qualquer escolha e combinação que transmita a sensação de surpresa e espanto – ou como uma situação de inquietante estranheza.

Nas práticas criativas é preciso que, aquele que cria, retome sempre a consciência de promover a liberação do objeto do automatismo perceptivo, por meio de sua ‘singularização’. É preciso ver os objetos fora de seu contexto, não os chamar mais por seu nome, é preciso descrevê-los como fazia Tolstói (CHKLOVSKI, 1976), como se os visse pela primeira vez, empregando a eles apenas uma descrição de objeto, não conferir a eles os nomes geralmente dados às partes, mas usar outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes de outros objetos. Tornar estranho na criação tudo aquilo que corre o risco de ser representado de forma automatizada.

É preciso subverter a noção habitual do olhar perceptivo, assim como fez René Magritte¹⁰, artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem, que desenvolveu sua obra independente de grupos e escolas, à margem das vanguardas modernistas. Magritte reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação, desautomatizou a arte. Sua obra foi além das representações Surrealistas, por se constituir como uma obra silenciosa, voltada para o pensamento, para a análise das imagens, da linguagem e da representação. Magritte pôs em prática o estranhamento inquietante ao criar um diálogo entre qual é o lugar da imagem, e qual o lugar da palavra. Sua obra é uma lição didática para aquele que quer desautomatizar a linguagem na criação.

¹⁰ René François Ghislain Magritte foi um dos principais artistas surrealistas belgas. Pintor de imagens insólitas, às quais deu tratamento rigorosamente realista, utilizou-se de processos ilusionistas, sempre à procura do contraste entre o tratamento realista dos objetos e a atmosfera irreal dos conjuntos. Suas obras são metáforas que se apresentam como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns, e símbolos recorrentes em sua obra, tais como o torso feminino, o chapéu coco, o castelo, a rocha e a janela, entre outros mais, porém de um modo impossível de ser encontrado na vida real.

Michel Foucault, em seu ensaio *Isto não é um cachimbo*, referente ao quadro *A traição das imagens* de Magritte, destaca os princípios que regem e tencionam a imagem pictórica ocidental do século XV ao século XX, a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e a referência linguística (que a exclui). E, também, aponta a equivalência entre aquilo que se constitui por semelhança ou por afirmação, que consiste daquilo que se faz ver pela semelhança, ou de que se fala através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir e mais, e, quanto a isso, Foucault afirma que é preciso que haja, de um modo ou de outro, uma subordinação. Diz ele: “ou o texto é regrado pela imagem, ou a imagem é regradada pelo contexto”, pois, para ele, pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não sejam jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma.



Figura 3 - *La trahison des images* (A traição das imagens), do pintor belga René Magritte

Em seu quadro, Magritte cria algo tão simples quanto uma página que parece ter sido retirada de um manual de estudo de botânica e anatomia: uma figura e o texto que a nomeia. Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como este mostrado na figura acima; nada mais fácil de pronunciar – nossa linguagem bem o sabe em nosso lugar – do que o *nom d'une pipe*. Segundo Foucault, o que produz a estranheza dessa figura não é a contradição entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. O que vemos é que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo.

Isto então é o que aparentemente torna falsa sua representação, porque seu "referente" – muito visivelmente um cachimbo – não o verifica, não confirma o que realmente é, porém, nos diz seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo. Esta leitura vem do velho hábito de olhar, que não é desprovido de fundamento, aquele que insiste em dar uma resposta rápida e definitiva para o que vê, para o que se lê, sem que antes haja questionamentos. Segundo Foucault, toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este, é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Não importa qual a técnica de sua representação sobre um determinado suporte, ele não "reenvia" como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe – ele é um cachimbo. O que nos desconcerta, quando olhamos o quadro de Magritte, é o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho, como nos convida o demonstrativo, o sentido da palavra “cachimbo”, a semelhança da imagem, o que torna a ser impossível afirmar se a tal proposição é verdadeira, falsa ou contraditória. Com isso, Magritte redistribuiu no espaço o texto e a imagem e cada um desses elementos retoma seu lugar, para ele ainda:

Basta que uma figura pareça com uma coisa (ou com qualquer outra figura), para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso (ele é como um murmúrio infinito, obsidiante, que envolve o silêncio das figuras, o investe, se apodera dele, obriga-o a sair de si próprio, e torna a despejá-lo finalmente no domínio das coisas que se pode nomear): "O que vocês estão vendo, é isto". Pouco importa, ainda aqui, o sentido em que está colocada a relação de representação, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha. (FOUCAULT, 2004, p. 15)

Foucault diz também que a forma desenhada do cachimbo expulsa todo texto explicativo ou designativo, tanto é reconhecível; seu esquematismo primário de representação diz muito explicitamente que, de modo, poderia parecer ridículo descrevê-lo e que, o que vemos e lemos, é: isto é um cachimbo. Para ele, as palavras, de certo, desenhariam menos bem de como ele o descreveria. Da mesma forma, o texto, que é mostrado através de um *lettering*, escrita com letras sequenciais desenhadas com um traço cursivo, resultando uma composição que facilita a leitura, e que assegura o reconhecimento da afirmativa, assim como nos caligramas de Guillaume Apollinaire¹¹, que são um tipo de poema visual nomeado e popularizado no período

¹¹ Guillaume Apollinaire foi escritor e crítico de arte francês, criador da palavra Surrealismo. Caligrama é um tipo de poema visual nomeado e popularizado nos primórdios das vanguardas históricas do século XX, que se expressa através de uma original disposição gráfica do texto escrito, formando uma espécie de pictograma e representando um símbolo, objeto real ou figura que é a própria imagem principal do poema. Em linguística, a partir do estudo desse tipo de poema e de outros tipos de poesia visual, passou-se a usar o termo para definir um texto escrito cuja "forma" pretende representar algo ou, pelo menos, ter com ele alguma relação analógica, funcionando seu *design* como complemento ao sentido.

das vanguardas do início do século XX, que se expressam através de uma original composição gráfica do texto escrito, formando uma espécie de pictograma e representando um símbolo, objeto real ou figura, que é a própria imagem principal do poema. Nestas composições entre palavras, cuja forma pretende representar algo, também, nelas se instauram um jogo entre a palavra e a imagem, entre um “não dizer ainda” e um “não mais representar”. Para Foucault, no cachimbo de Magritte, o lugar de onde nascem essas negações e o ponto sobre o qual se aplicam são completamente diferentes, por isso, completa:

O “não dizer ainda” da forma voltou, não exatamente como uma afirmação, mas como uma dupla posição: de um lado, no alto, a forma bem lisa, bem visível, bem muda, e cuja evidência deixa altivamente, ironicamente, o texto dizer o que quer, qualquer coisa; e de outro, embaixo, o texto, espalhado segundo sua lei intrínseca, afirma sua própria autonomia diante daquilo que ele nomeia. A redundância do caligrama repousava sobre uma relação de exclusão: em Magritte, a distância dos dois elementos, a ausência de letras em seu desenho, a negação expressa no texto, manifestam afirmativamente duas posições. (FOUCAULT, 2004, p. 9)

Por isso, segundo Foucault, o essencial é que não se pode dissociar semelhança e afirmação, a ruptura desse princípio pode ser colocada sob o signo de Wassily Kandinski¹²: duplo apagar simultâneo da semelhança e do laço representativo pela afirmação cada vez mais insistente, das quais dizia que eram "coisas", nem mais nem menos que o objeto representado; afirmação nua que não toma apoio em nenhuma semelhança e que, quando se lhe pergunta "o que é", só pode responder se referindo ao gesto que a formou: "improvisação", "composição"; ao que se encontra ali: formas, linhas e cores; às tensões ou relações internas. Ninguém, em aparência, está mais longe de Wassily Kandinski e de Paul Klee¹³ do que Magritte. Sua pintura parece, mais do que qualquer outra, presa à exatidão das semelhanças, a tal ponto que ela as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las. Assim, não é suficiente que o desenho de um cachimbo pareça com um cachimbo; é preciso que ele pareça com outro cachimbo desenhado, que, ele próprio, pareça com um cachimbo. (Ibidem, 2004, p. 15)

Em “O surdo trabalho das palavras”, Foucault (2004) aborda a exterioridade do objeto, tão visível em Magritte, do grafismo e da plástica, que está simbolizada pela não-relação – ou pela relação muito complexa e muito aleatória entre o quadro e seu título. Essa distância tão longa – que impede que possamos ser leitores e espectadores – assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras. Os títulos que Magritte escolhe são pensados

¹² Wassily Kandinsk foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. Apesar da origem russa, adquiriu a nacionalidade alemã em 1928 e a francesa em 1939.

¹³ Paul Klee era pintor e poeta suíço naturalizado alemão. O seu estilo, grandemente individual, foi influenciado por várias tendências artísticas diferentes, incluindo o expressionismo, cubismo, e surrealismo.

de tal maneira que impedem que sejam situados numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação. Segundo Foucault, Magritte nomeia seus quadros para impor respeito à denominação. E que, nesse espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços. Uma cisão se abre para um estranhamento inquietante do ver.

Manoel de Barros, em seu poema *A turma*, também impede que nosso olhar esteja situado nessa tal região familiar do automatismo, e faz com que uma cisão do ver se abra para o pensamento suscitar a inquietação:

A gente foi criado no ermo igual ser pedra.
 Nossa voz tinha nível de fonte.
 A gente passeava nas origens. Bernardo conversava pedrinhas
 com as rãs de tarde.
 Sebastião fez um martelo de pregar água
 na parede.
 A gente não sabia botar comportamento
 nas palavras.
 Para nós obedecer a desordem das falas
 Infantis gerava mais poesia do que obedecer
 as regras gramaticais.
 Bernardo fez um ferro de engomar gelo.
 Eu gostava das águas indormidas.
 A gente queria encontrar a raiz das
 palavras.
 Vimos um afeto de aves no olhar de
 Bernardo.
 Logo vimos um sapo com olhar de árvore!
 Ele queria mudar a Natureza?
 Vimos depois um lagarto de olhos garços beijar as pernas da Manhã!
 Ele queria mudar a Natureza?
 Mas o que nós queríamos é que a nossa
 palavra poemasse.¹⁴

O poeta nos diz que, ao obedecer a desordem das falas infantis – da turma –, nascia mais poesia do que tentar obedecer as regras gramaticais. Foucault (2004) sobre isso nos diz que “(...) seria como se todas essas palavras frágeis e sem peso recebessem o poder de organizar o caos” (p. 17). Ou como se, ao contrário, por trás da tagarelice despertada, mas logo perdida “pela turma”, as coisas pudessem, em seu mutismo – seu silêncio e quietude – e em seu sono, com dito por Blanchot (1987), compor uma nova palavra, uma palavra que queira poemar, que queira ser coisa, que designe concepções desautomatizadas de ideias e imagens possíveis, como

¹⁴ Este poema, não publicado, foi disponibilizado no Caderno Ilustríssima, do jornal Folha de São Paulo, em 24 de novembro de 2013, pelo link <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/11/1374896-leia-poema-inedito-de-manoel-de-barros.shtml>.

a um “martelo de pregar água na parede” ou um “ferro de engomar gelo”. Mas isso não é tudo: pois é no exercício de imaginar que o olhar, através da mente, reduzido ao silêncio, comunica com a significação das coisas, e se deixa impressionar por essas palavras enigmáticas, insistentes, que vêm de outro lugar. Assim como quando Freud (2010) fala sobre *unheimliche* como sendo aquilo que deveria permanecer oculto, secreto, mas que se manifestou.

Isto não é um objeto possível, um “martelo de pregar água na parede” ou um “ferro de engomar gelo”. Mas o é, segundo o que Foucault trata como sendo uma incisão do discurso na forma das coisas, com seu poder ambíguo de negar e de desdobrar: A arte da conversa é a gravitação autônoma das coisas que formam suas próprias palavras na indiferença dos homens, impondo-a a eles, sem mesmo que eles o saibam, em sua tagarelice cotidiana. Da mesma forma como Didi-Huberman (2005) diz sobre a cisão do ver, que se abre para que tais coisas possam ser concebidas como sendo reais e passíveis de serem materializadas. Sendo assim, quando Barros diz em *A turma* que “(...) o que nós queríamos é que a nossa palavra poemasse”, ele está propondo um jogo que se desdobre entre palavras e imagens, em seus poemas, as “coisas” mostradas pelas palavras, pela semelhança a imaginação as desenham. Da mesma forma, Magritte o faz em suas obras, como sendo um puro jogo de ambiguidades entre a imagem e a palavra e, também, por considerar que:

Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana". Ou ainda: "Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição", E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar-comum que possa mantê-las: "Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro". (MAGRITTE apud FOUCAULT, 2004, p.18)

E mais, segundo Foucault, Magritte parece dissociar a semelhança da similitude, e joga esta contra aquela. A semelhança seria assim como um padrão ou algo análogo a uma padronagem aplicada em design de superfície – que se origina de um módulo, que por sua vez, agrupado em número distintos, formam uma modulação, e que repetidos geram uma padronagem, em que um elemento original ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, só que cada vez mais enfraquecidas, que podem ser impressas ou reproduzidas, como num processo de impressão quando a tinta está acabando. Assemelhar significaria então uma referência primeira que prescreve e classifica. Por outro lado, aquilo que é tido como similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, aquilo que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas

diferenças em pequenas diferenças. Seguindo o mesmo raciocínio da analogia de uma padronagem aplicada ao design de superfície, aquilo que é similar seria algo análogo a um sistema de *rapport*, que é um tipo especial de repetição de um módulo com encaixes perfeitos, projetado para alcançar um resultado específico, através de uma reprodutibilidade infinita, por que seu segredo está no encaixe entre os módulos, que é a menor parte do padrão, a parte identificável que dá a impressão o efeito de continuidade. Sendo assim, a semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

Manoel de Barros, ao abrir em nosso olhar um estranhamento, por meio de seus “desobjetos”, o faz com as palavras, a partir de coisas exteriores, que estão agrupadas por suas similitudes, pois dentro do conjunto de sua obra sempre aparecerá uma nova representação de um novo “desobjeto”. Esse estranhamento, que deveria ficar oculto, mas que se manifesta como algo possível, se dá por uma relação via da semelhança, para que a referência exterior a um modelo concebível seja tão logo perturbadora, feita de incertezas e flutuação. Enquanto a exatidão da imagem, aquela obtida pelo exercício de imaginar, funcione como um índice, na direção de um modelo, de um "padrão" soberano, único e exterior, a série das similitudes – e como diz Foucault: é suficiente que existam duas para que já haja série –, que desfaz essa monarquia ao mesmo tempo ideal e real. O simulacro, daí em diante, corre sobre a superfície num sentido sempre reversível, como sendo um sistema de *rapport*, de encaixe perfeito, que se desdobra e conduz a reprodutibilidade do todo, como na estamperia de tecidos.

O que se constitui como um privilégio da similitude sobre a semelhança é que a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, entre a forma e contra forma do grafismo do módulo, que impedem de ver, mas tornam invisíveis pelo sistema de *rapport*, enquanto a semelhança faz reconhecer o que está muito visível. A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: “isto”, “aquilo”, “aquilo ainda”, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.

Sendo assim, como então, por semelhança, a mente pode reconhecer e representar um “martelo de pregar água na parede”? Seria simples como imprimir um martelo referente a um modelo externo existente, usado em marcenaria ou em outra atividade, na tentativa de solucionar a ação de fixar a fluidez da água numa parede? Ou pela similitude, caberia como proposta imagética que tal “desobjeto” nos pareça ser similar a uma bomba hidráulica manual

usada para retirar água de um poço, e como mostrada no poema, pode ser entendida como uma bomba d'água usada para esguichar água com muita pressão numa parede, considerando esse ato como numa brincadeira de criança?

Se expulsarmos do exercício de pensar, excluindo a relação entre as coisas que reenviam uma à outra, como num decalque, a semelhança desaparece. Mas não é que, para o decalque – transferência de uma imagem de suporte para outro –, possa reinar em outro lugar, onde estaria liberta, a semelhança, do jogo indefinido da similitude. Não cabe à semelhança ser a soberania que faz surgir. A semelhança, que não é uma propriedade das coisas, não é própria ao pensamento? E, como afirma Magritte: "Só ao pensamento, é dado ser semelhante; ele assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece; torna-se o que o mundo lhe oferece" (MAGRITTE apud FOUCAULT, 2004, p. 64). O pensamento assemelha sem similitude, tornando-se ele próprio essas coisas cuja similitude entre si exclui a semelhança.

O “desobjeto” se concretiza como concepção, sem dúvida, aí, nesse ponto onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitude. Por exemplo: no “desobjeto” do “martelo de pregar água na parede”, as palavras estão justapostas, isso faz com que cada palavra ou elemento/signo que constrói a coisa mostrada no poema, seja anulada pela semelhança intrínseca que parecem trazer consigo, e pouco a pouco se esboça uma rede aberta de similitudes. E cada um dos elementos desse “desobjeto” bem poderia manter um discurso em aparência negativo, pois se trata de negar, com a semelhança, a proposição de realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar. Parafraseando Magritte quando ele diz sobre o enunciado de seu quadro – “Isto não é um cachimbo” –, assim também, para os “desobjetos” de Barros, as letras que o compõem e das quais o leitor espera, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem essas letras como sendo um “desobjeto” possível concebido pela imaginação, como ousariam elas dizer que, pelo exercício de imaginar, são um “desobjeto” possível, tal qual o vemos, já que, o que elas denominam, se encontram tão longe do modelo exterior?

Foucault nos diz sobre o poder de designação das palavras que, nos “desobjetos”, ligados por sua semelhança recíproca, contestam o direito de dizer ser um objeto possível de se materializar, ele, que é feito de signos sem semelhança com o que designam. O que liga o objeto designado pela palavra e o objeto concebido pela imaginação é o fato de que a aparição vem de outro lugar, o que lhe confere um discurso suscetível de dizer a verdade. O que na verdade, de antemão, sabemos que nada de tudo isso é um desobjeto possível, mas palavras que simulam a aparição de um objeto, entendido como possível, que é na verdade o simulacro daquilo que a

imaginação concebeu. Sabemos que isso não é um objeto possível, mas queremos acreditar que possa ser.

Mas é no texto “Duas cartas de René Magritte” (FOUCAULT, 2004) que de forma objetiva as palavras “semelhança” e “similitude” são postas para poderem sugerir com força a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós próprios. E estas ganham uma explicação mais didática, talvez mais aplicável a este estudo, quando Magritte diz sobre as ervilhas possuírem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível, por sua cor, forma, dimensão, e invisível, por sua natureza, sabor, peso. Para ele, é a mesma coisa no que concerne ao falso e ao autêntico. As coisas não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes (FOUCAULT, 2004).

Por fim, ainda conforme Magritte, só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece. Ele é tão invisível como um “martelo de pregar água na parede” ou um “ferro de engomar gelo”. Mas o poema faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente. Sendo assim, o invisível seria então, por vezes, visível. Com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis. O que não “falta” importância é ao mistério evocado de fato pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado de direito pelo pensamento que une as “coisas” na ordem que o mistério evoca. Esse é o legado que René Magritte deixa para os designers, ou para aqueles que criam, legado que parece ter sido esquecido, principalmente quando identificamos práticas criativas automatizadas.

2.2. As similitudes e as semelhanças no exercício de imaginar

Sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas. assim, Foucault nos esclarece sobre a similitude pela percepção, e sobre a semelhança pela imaginação. A partir deste pensamento é que melhor entenderemos, neste estudo, a necessidade de colocar a palavra como potencializadora de um estranhamento inquietante no exercício de imaginar. Pois, como vimos em Blanchot (DIDI-HUBERMAN, 2005)¹⁵, a palavra já é constituída por tal potência. Porém, nas etapas de metodologias de processos criativos, percebe-se que, por vezes, essa é deixada de fora, ou negligenciada na etapa denominada de imersão ao tema, fase da pesquisa para se conhecer um determinado assunto. Aos poucos foi sendo esquecida, perdeu-se o sabor das

¹⁵ Ao citar Blanchot, em *Vasta como a noite*, sobre o modo de “carregar toda a potência da palavra” na medida em que ela faz ressoar a aparição da noite na escrita – “a noite revela-se feita de órgãos e preenchida de uma espera física”.

descobertas e o puro prazer de imaginar. Talvez seja por pura displicência, ou pelas urgências automatizadas que são impostas aos processos criativos. Assim, o exercício de imaginar foi cedendo às tentações das imagens prontas, apenas semelhanças produzidas externamente – industrializadas –, como sendo aquelas dispostas em uma prateleira de um supermercado das ideias, puramente comerciais e efêmeras. As quais se tornaram verdadeiras armadilhas, que em primeiro lugar seduzem aquele que cria, e depois bloqueiam à visão do ver, levando-o a criar somente aquilo que é óbvio.

Segundo Foucault (2007), até o século XVI, a função dos signos era especificamente para perceber e constatar as coisas como semelhantes. Pois, a natureza das coisas, sua coexistência, a ordenação que as vinculavam, e pelo que se comunicavam não era diferente de sua semelhança. A gramática dos seres era sua exegese. A linguagem era apenas denotativa, descrevia e narrava as coisas segundo a sintaxe que as ligavam. E ainda, apareciam no discurso de forma sistematizada e padronizada, a coisa/objeto só dizia sobre ela mesma e mais nada.

Até então, a similitude era vista como a soma da hermenêutica com a semiologia. A hermenêutica como sendo o conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido, e a semiologia o conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer suas tessituras e as leis de suas conexões. Assim semiologia e hermenêutica estiveram superpostas na forma da similitude.

Para Foucault, a similitude dependia do conhecimento, sendo muito relacionada aos signos. E que, com o passar do tempo, a similitude saiu do domínio do conhecimento e passou, durante o século XVII, a relacionar-se diretamente com a imaginação – o pensamento –, que estava muito ligada a similaridades e equivalências. Posteriormente a esse período, a similitude passou a ter uma relação mais próxima do simulacro. Pelo princípio de fazer com que aquilo que deveria permanecer oculto se revelasse, aparecesse por meio daquilo que o assemelhava.

Sabendo então que o mundo é coberto de signos, que são e estão disponíveis para serem decifrados e, também, é o que nos leva a buscar o sentido das coisas, como também seus significados e de como geramos novas significações a partir delas. Assim, segundo Foucault, o que prevaleceu foi a ideia de que o signo se convencionava não mais por apenas ter uma simples semelhança entre as coisas, mas pelas relações estabelecidas entre as coisas similares. Entendeu-se que os signos, não passavam, eles próprios, de formas de similitudes, por revelarem suas semelhanças e afinidades. E ainda, que o conhecimento destes se dava pela interpretação, que consiste em ir de uma marca visível – como mostrada pela palavra nos

“desobjetos” de Manoel de Barros – até chegar numa marca invisível, que busca descobrir aquilo que está oculto e saber os significados por trás dos sentidos.

Porém, segundo este pensamento, para que a palavra não permanecesse muda ou adormecida, toda interpretação seria imediata e evidente se a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assinalações coincidissem sem a menor oscilação. Mas, sabe-se que existe um espaço entre as coisas similares, existe um ‘intervalo ou lacuna’ entre as similitudes que formam grafismo (a coisa imaginada) e as que formam discurso (a significação da coisa imaginada), o saber e seu exercício infinito, de buscar respostas para aquilo que é dado a conhecer, recebem aí o espaço que lhes é próprio. Assim, abre-se a cisão do ver, para fender essa distância, enquanto uma trama indefinida vai sendo tecida, indo do semelhante ao que lhe é semelhante. Pois, segundo Foucault (2007):

A similitude é agora o fundo indiferenciado, movediço, instável, sobre o qual o conhecimento pode estabelecer suas relações, suas medidas e suas identidades (...) porque não se trata mais de manifestar um conteúdo prévio ao conhecimento, mas de dar um conteúdo que possa oferecer um lugar de aplicação às formas do conhecimento. (p. 94)

Foucault também estabelece uma diferença conceitual entre semelhança e similitude. A primeira possuiria um padrão, a partir do qual seriam ordenadas e classificadas suas cópias, já a segunda se desenvolveria em séries, sem hierarquia. Daí a importância de seus pensamentos para este estudo, pois, para ele, a semelhança está vinculada à representação, e a similitude está vinculada à repetição. A semelhança produz o reconhecimento daquilo que está visível, a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver. Com isso, podemos perceber que a relação de similitude, nos poemas de Manoel de Barros, em específico em seus “desobjetos”, funcionam como um jogo de transferências, que se desdobram sem nada afirmar ou representar, e também de um estranhamento que problematiza o conceito de semelhança e de proposição representativa. Nos “desobjetos” de Barros a similitude nos faz ver possibilidades a mais na coisa representada pela semelhança.

O significado de similitude nos dicionários é praticamente um sinônimo de semelhança, como também de: parença; símile; conformidade; relação; analogia; irmandade; correlação; igualdade; coincidência; correspondência; identidade; parentesco; mimetismo; entre outros (HOUAISS, 2001). Porém, a noção de similitude envolve, principalmente, a comparação entre as coisas/objetos que são semelhantes, o que de antemão nos antecipa um traço fundamental sobre a similitude, a saber, o fato de não operar na hierarquia entre um original e uma cópia, como no caso de uma semelhança. A similitude estabelece antes uma série de modulações “(...)

que não têm nem começo nem fim, que é possível de percorrer num sentido ou noutra, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças” (FOUCAULT, 2007, p. 224), a qual comparamos, neste estudo, com a técnica do *rapport* em design de superfície. Sendo assim, a semelhança se sustenta naquilo que ela afirma, aponta ou mostra, e a similitude se sustenta naquilo que ela repete, na condição de isto não é exatamente aquilo, mas se manifesta como se fosse. Dessa forma, trata-se de uma proliferação de diferenças na relação entre semelhantes, assim como acontece na relação entre a imagem do cachimbo pintado por Magritte, e a palavra “cachimbo”, *pipe*, na frase *Ceci n'est pas une pipe*.

Para Foucault (2007), a trama semântica da semelhança é muito rica. Na superfície do pensamento muitas outras noções se entrecruzam, se imbricam, se reforçam ou se limitam. Porém, dentre estas, há quatro principais figuras seguramente essenciais, que designam suas articulações ao saber da semelhança, que são: conveniência, emulação, analogia e simpatia. Essas nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se, pela imaginação. Através dessas é que similitude se manifesta, não de forma óbvia, não onde ela está nem como a vemos, nem com que marca a reconhecemos. Mas como aquilo que deveria permanecer oculto e aparece.

A primeira forma de similitude apresentada por Foucault é a conveniência (*convenientia*). Para ele são convenientes as coisas que, aproximando-se umas das outras, por vizinhança, do lugar ou local onde a natureza colocou as duas coisas, elas vêm a se emparelhar. De sorte que, nessa articulação das coisas, aparece uma semelhança. A conveniência é uma semelhança ligada ao espaço na forma da “aproximação gradativa”. Por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram. Sendo assim, a vizinhança não é uma relação exterior entre as coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro. E, depois, desse contato nascem por permuta novas semelhanças, superpõe-se uma semelhança que é o efeito visível da proximidade. Neste caso, o lugar e a similitude se imbricam, por exemplo quando Barros (2010) diz que: “(...) sapo é um pedaço de chão que pula”, ou quando diz que “um passarinho pediu a meu irmão para ser árvore” (p. 7). O estranhamento criado pela justaposição das coisas, pelas palavras, abre a cisão do ver para o processo de deformação, em que tais coisas são misturadas pelas propriedades que as tornam semelhante, assim animal poder ser mineral ou animal ser vegetal. Esses são então signos de conveniência. Para Foucault (2007), o mundo é a “conveniência” universal das coisas.

A segunda forma da similitude, segundo Foucault (2007), é a emulação (*aemulatio*). A emulação manifesta-se como se a conveniência espacial tivesse sido rompida. Há na emulação algo do reflexo e do espelho. Por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem.

Desses reflexos que percorrem o espaço, não há como apontar quais são os primeiros. Nem tão pouco dizer de onde a realidade da imagem é projetada. Pois a emulação é uma espécie de geminação natural das coisas; nasce de uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam. A emulação apresenta-se de início sob a forma de um simples reflexo, furtivo, longínquo. Mas a distância que ela transpõe não é anulada por sua sutil metáfora; permanece aberta para a visibilidade, por exemplo, quando Barros (2010) escreve que “ontem choveu no futuro” (p. 305) ou “estas águas não têm lado de lá” (p. 306), em que se percebe que a palavra “chover” separa, pela noção de tempo, o ontem e o amanhã, como um reflexo no espelho. Ou, ainda, quando o efeito – aparição – que resulta do espelhamento nos diz que o “lado de lá” das águas é o mesmo “lado de cá”, que apenas está refletido no espelho. O que chama a atenção para a figura de reflexo – espelho –, é a relação de desconexão das coisas/objetos com a sua realidade. A aparição só pode acontecer, como reflexo em um espelho, somente no presente. Para entendermos que “ontem choveu no futuro”, por experiência, podemos pensar numa chuva torrencial, que perdura de um dia para o outro. Aí se dá a relação, por emulação, do tempo separado pelo espelho. O hoje vira ontem, e o futuro vira hoje. O “choveu no futuro” para ser uma aparição da imagem no espelho, só pode acontecer no presente. Por isso o poeta só pode estar falando a partir de um hoje - presente, referindo-se a um passado e futuro. Sendo assim, é neste duelo que as duas figuras afrontadas se apossam uma da outra. O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito. A ideia de reflexo, na emulação, é como um espelho diante de um outro espelho que produz um ver infinito pelas semelhanças.

A terceira forma da similitude, segundo Foucault (2007), é a analogia. Nela, se superpõem conveniência e emulação. A analogia assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de ligação e de juntara, como quando Barros (2010) escreve: “*Gostava de desnomear: (...) Rede era vasilha de dormir*”, ou em “Uma pequena manivela para pegar no sono/Um fazedor de amanhecer” (p. 316). Neste caso, se trata de uma analogia que pode se voltar sobre si mesma sem ser contestada. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações, a relação sutil de uma rede com um vasilhame se dá pelo espaço sugerido onde se coloca ou se condiciona algo para o preparo, cozimento. Assim, as pareências diretas entre essas coisas são excluídas, o que leva a mente poder tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. Sendo assim, aquele que vê ou cria, é envolvido por essa similitude e, inversamente, transmite as

semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e de onde são novamente refletidas.

A quarta forma de similitude é a simpatia, segundo Foucault (2007), um jogo que de antemão não determina nenhum caminho, nela nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento é prescrito. A simpatia atua em estado livre, em um instante percorre os espaços mais vastos. Ela pode nascer, ao contrário, de um só contato; suscita o movimento das coisas no mundo e provoca a aproximação das mais distantes. Ela é princípio de mobilidade. Atrai as coisas umas às outras por um movimento exterior e visível, suscita em segredo um movimento interior — um deslocamento de qualidades que se substituem mutuamente. Como, por exemplo, em:

Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas com aves.
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os besouros pensam que estão no
incêndio.
Quando o rio está começando um peixe,
Ele me coisa
Ele me rã
Ele me árvore.
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos.
(BARROS, 2010, p. 315)

O que se percebe nas figuras deste poema é que os encadeamentos feitos por analogia são suportados, mantidos e duplicados, ao mesmo tempo em que o poeta não cessa de aproximar as coisas e de ao mesmo tempo mantê-las distanciadas. A simpatia transforma, altera, mas na direção do idêntico, como por exemplo, em “se o horizonte enrubesce”: diz-se das labaredas vermelhas de uma queimada que afugentam os seres de um determinado bioma. Todas as partes se sustentam e se comunicam entre si sem ruptura nem distância, como também na ação do rio em verbalizar o ser.

Sendo assim, a partir da definição das quatro formas de similitudes é que entenderemos melhor que, por princípio, pela percepção, primeiro vemos e depois fazemos associações, ou comparações, entre as coisas/objetos que olhamos, e chamamos pelo nome/palavra ao objeto/imagem que se refere ou foi convencionado. Foucault (2007) afirma que “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca” (p. 25). Este é o ver da lógica, cada coisa em seu lugar de origem, cumprindo suas funções de existência e é assim que aprendemos cognitivamente, assimilamos e apreendemos sobre as coisas do mundo, por meio das semelhanças em nosso pensamento: “A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhança” (FOUCAULT, 2007, p. 25). Porém, é pela similitude, depois deste ver conhecer, ordenar e nomear as coisas, que o olhar rompe com aquilo que é externo. É dessa

forma que a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver, o que está além de apenas ser a identificação e representação da coisa, ou seja, quando dominamos a coisa/objeto. Assim é que o exercício de imaginar se torna livre para criar suas não lógicas – os “impossíveis verossímeis” de Aristóteles.

Sabemos que é pela similitude que as figuras do saber são organizadas, considerando para isso que o pensamento é constituído de uma fala silenciosa, de um verbalizar ordenado, porém sem controle, pois a palavra é livre para ser e fazer deformações entre as coisas que se vê. Por isso, fazer “desenhos verbais”, como diz Barros (2010) no poema *Entrada*, foge de comparar coisas/objetos apenas por suas semelhanças. É pelo recurso da verossimilhança construído pelo processo de mimese, que é a característica de estabelecer semelhanças com o real, que Barros se aproxima da realidade, mas sem dela se tornar refém. Seu processo de criação se constitui em criar um afastamento da realidade. E quando ele cria, se distanciando do real, nos apresenta um mundo próprio, verificável somente em si mesmo. Assim, a semelhança, enquanto simulacro, passa a atuar num contexto, em seus poemas, exaltando as sutilezas e apontando os valores das diferenças. Segundo Aristóteles (1991),

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (p. 468)

Na Teoria do Conhecimento de Aristóteles, o fundamental é o conhecimento da realidade que nos circunda, que é definida como aquilo que é em si, e não em outro. As substâncias externas, objeto da nossa experiência sensível, são as substâncias primeiras. A forma das realidades substanciais conhecidas pelos sentidos movimenta a razão humana, a razão fica em estado de ato (*intellectus agens*) e se torna capaz de agir, elaborando representações das formas substanciais compreendidas na experiência. Aristóteles valorizava a experiência (*empeiria*), e para ele o conhecimento das coisas da natureza se dava pelas suas causas, bem como a classificação dos seres a partir da experiência, sendo que a lógica fornecia os instrumentos conceituais necessários para a ação ordenadora. E, ainda, que todos os nossos conhecimentos provêm dos sentidos, constituídos de cinco tipos de conhecimento, todos eles interligados, começando pelos sentidos e subindo até a compreensão, sendo eles: o conhecimento sensorial (*aiszesis*); o conhecimento empírico (*empeiria*); o conhecimento técnico (*tecnè*); o conhecimento científico, pelas suas causas, das substâncias ocultas atrás dos fenômenos (*episteme*) e o conhecimento das totalidades à luz do ser (*sofia*). Assim, o

pensamento atua como ordenador dos fenômenos dispersos, mediante a intuição das essências substanciais das coisas que aparecem na experiência sensorial. E, ainda, para Aristóteles, tudo que diz respeito ao pensamento tem seu lugar na retórica. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções e ainda o aumentar e o diminuir o valor das coisas. É assim que, então, pelas semelhanças, podemos afirmar serem verdades, ou serem, pelas similitudes, verdadeiras dentro de uma concepção de verdade.

Ao adentrarmos o universo da poesia de Manoel de Barros, este nos faz algumas ressalvas, como por exemplo ao se referir à poesia como sendo “(...) a mais verdadeira maneira séria de não dizer nada” (BARROS, 2010, p. 345), ou quando ele se refere ao seu ofício – processo criativo –, em que diz: “Nasci para administrar o à toa/ o em vão/ o inútil” (BARROS, 2010, p. 340), como também em outras definições em que afirma que a poesia não tem serventia para nada. Em sua poesia, o que importa são as coisas que não levam a nenhum lugar. Para ele a poesia vem do inconsciente, a imagem é feita pelo inconsciente. Segundo Barros (2010), o poeta é um sujeito que de um modo geral caiu no mundo das imagens. Quem responde pelas rupturas de um poeta é a linguagem. Quem tira aquele que cria do seu quintal e o leva para novos altares é a linguagem:

Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu himeneio (enlace matrimonial; núpcias). Contiguidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíram dos meus estratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os voos metafísicos. (BARROS, 2010, p. 23)

A poesia esteve presente desde muito cedo na vida de Barros. E para ele a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Por isso afirma que

Minha infância é marcada por gestos de peixes, por entes que alçam tipo borboletas e bem-te-vis, por entes que rastejam tipo lesma, lagarto. Meu olho é marcado por árvores, por rios e mais cinco pessoas: meu pai, minha mãe, meu irmão e três vaqueiros. Aprendi até sete anos só coisas que analfabetam. (...) Vi cartilha com oito. Tive que fazer eu mesmo os artifícios da infância. O que alimento meu espírito é inventar. Fui criado no mato isolado. Acho que isso me obrigava a ampliar o meu mundo com o imaginário. Inventei meus brinquedos e meu vocabulário. Quando eu não achava a palavra pra nomear a coisa eu modelava ela com as mãos. (BARROS, 2010, p. 40)

O olhar do menino, criado no pantanal, para as pessoas e coisas do seu entorno. E, por ter nascido com uma deformidade no olhar, ver as coisas como elas eram, não lhe bastava, por

isso se ocupou de fazer deformações com as palavras. Como o próprio Barros (2010) explica em outro poema:

Em vez de peraltagem eu fazia solidão
Brincava de fingir que pedra era lagarto
Que lata era navio
Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto
Cresci brincando no chão, entre formigas
De uma infância livre e sem comparamentos. (p. 187)

Por isso, dizia ter mais comunhão com as coisas do que comparação. Desde sua infância descobrira o saudável gosto por fazer defeitos nas frases, o que lhe dava prazer era a doença delas, por isso o que sustenta e encanta em seus versos é o ilogismo. Assim o poeta assume, desde então, suas irresponsabilidades ao deformar os sentidos das palavras, por pura e autêntica necessidade de seu exercício de imaginar, o que o levou a entrar “no mundo das imagens”:

O menino isolado criou sozinho seu alimento espiritual. O que era lido por mim não era livro, era a natureza, eram gestos de peixes etc. Até hoje tenho esse armazenamento de infância que uso para transfazer a natureza. Deus deu a forma e a gente desforma. (BARROS, 2010, p. 40)

Sendo assim, a partir do pensamento de Foucault é que traçaremos um diálogo entre os conceitos sobre semelhanças e similitudes, com o poema *Entrada*, de Barros, no qual está registrada uma auto definição de sua obra, e ainda, por entendermos que neste poema, o poeta nos antecipa a relação existente entre essas duas ações constituintes do saber sobre as coisas. A primeira, que são as similitudes, no que se refere ao conhecimento das coisas externas, que produz o reconhecimento daquilo que está visível, pelo pensamento, como na teoria do conhecimento em Aristóteles. E a segunda, que são as semelhanças, como ação resultante do exercício de imaginar – a imaginação imperfeita e sem controle, que faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver. Um espaço em que reside a cisão do ver, vista neste estudo como a ação autêntica da criação:

Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os impossíveis verossímeis de nosso mestre Artístóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria

crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada tenho profundidades. (BARROS, 2010, p. 7)

Quando se está diante das coisas/objetos, por pura comunhão e menos por comparação, habitando com elas de forma automatizada, em um determinado momento, por necessidade imaginativa, aquele que vê ou que cria, terá que pô-las fora de seu contexto— pela imaginação –, e esta atitude imaginativa parece pertencer a natureza humana. O menino¹⁶, como dito pelo poeta, ao crescer distanciado de outros mundos, outros saberes, outras verdades, se sentia somado para menos, o que também lhe aproximava do abandono. Daí a necessidade inata em conversar “bobagens” profundas com sapos, águas e árvores, que eram as coisas que o rodeava. E em seu exercício monótono e sem sabor de saber sobre as coisas, a natureza avançava em suas palavras apenas para nomear, o menino as repetia apenas pelo ato de convivência, uma repetição proveniente da percepção das coisas externas, por constatação, das quais sabe-se que elas estão ali cumprindo apenas sua função de ser, e mais nada.

O ver do menino parece empobrecer quando esse relata que:

O dia está frondoso em borboletas
No amanhecer o sol põe glórias no meu olho
O cinzento da tarde me empobrece
E o rio encosta as margens na minha voz.
(BARROS, 2010, p. 7)

Assim, o poeta acaba por confessar que ver ou criar apenas fazendo fusão com a natureza, numerando, justapondo e ordenando palavras, retirava dele toda a liberdade de pensar. O que resultava em um ver que, ao criar, produzia apenas uma narrativa descritiva em forma de versos. Como se em um primeiro exercício de imaginar, só lhe coubesse descrever a solidão das coisas que o rodeavam, colhendo o nome de cada uma delas e as enfileirando como palavras, sem sabor, nas frases, resultando num relato representativo entre palavras como se fosse o da sua própria solidão, a de não saber sobre as palavras em sua profundidade.

Porém, tais coisas parecem olhar para o menino lhe implorando para serem outras coisas, fora de seu contexto habitual, numa mesma relação sobre aquilo que vemos e aquilo que nos olha. É como se elas estivessem “fatigadas de informar”, cansadas de serem apenas coisas

¹⁶ A figura do menino aparece no decorrer de toda a obra de Barros, em específico em *Menino do Mato*, sendo um recurso de linguagem poética que na verdade é a consciência do próprio poeta, e por meio do olhar desse menino o poeta deseja apreender as coisas/objetos sem explicações ou propósitos do mundo que o cerca. Pela figura do menino o poeta reforça a conexão com a natureza e a infância, numa constante procura por “palavras abençoadas pela inocência”, com isso o poeta busca o universo em seu estado primordial.

postas, estabelecidas ou nascidas ali, pela ação da natureza. Esta relação é dita por Didi-Huberman (2005) como sendo o deslocamento de sentidos, em que uma inquietude agita e retira então da coisa/objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude – como no caso dos “desobjetos”, mostrados pela palavra nos poemas de Barros. Para Didi-Huberman (2005), é uma busca desesperada do ver pelo “sentido dos sentidos” ou da “presença real” (p. 236), que consistem em querer ver tais coisas como possíveis, figuráveis, semelhantes à algo real de nosso conhecimento. Só que sob uma outra ótica, a partir da similitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício do olhar, do menino, agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada e distanciada da coisa/objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What you see is what you see?*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma coisa mesma – similitude – da qual poderíamos fazer em pensamento a mesma coisa – semelhança (DIDI-HUBERMAN, 2005.).

O menino se encontrava diante de sua solidão, aquela que se dá quando não se tem o conhecimento da palavra. Essa é a maior solidão do ser. Pois quando se dá nome, domina-se a coisa/objeto. Por isso as deformidades existentes em seu olhar o realizava. Através delas, abre-se nele a cisão do ver para que “as garças o sonhassem”, para que “as palavras o gorjeassem” (BARROS, 2010. p. 7), e existe em seu olhar uma inquietação, e por isso ele inicia por fazer “desenhos verbais de imagens” (BARROS, 2010. p. 7), que consistem em ver as coisas fora de sua lógica habitual, deslocando-as de seu contexto natural, ver deformando-as. O menino rompe com a solidão que o separa do mundo, com aquilo que o impede de fato obter o conhecimento, rompe com o ato de ver e nomear da semelhança, e então passa a ver pelas similitudes, pequenas diferenças que diferenciam o olhar. Daí o poeta afirmar que “o seu quintal é maior que o mundo” (BARROS, 2010. p. 47). É por meio da similitude que a imaginação, ao produzir novas semelhanças, amplia seu quintal para maior que o mundo.

Quem sabe manusear bem a palavra, domina o mundo. Pela liberdade do exercício de imaginar pode-se criar o que quer que seja, a palavra aceita. Pois é consensual entre as palavras fazer semelhanças umas com as outras, pelas similitudes. É assim que o menino faz nascer suas verdades inventadas – originais e autênticas –, o que ameniza a sua solidão de existir, rompendo com a noção de isolamento – o espaço – com aquilo que ele também desconhecia. E contrariando o pensamento de Platão, em sua Alegoria da Caverna, na qual se refere à verdade – realidade e conhecimento –, como sendo aquela que está fora – em outro espaço –, como uma idealização inalcançável. Em Barros, a verdade está diante daquele que vê, ela o rodeia, o circunda, está pronta para invadi-lo e o transformá-lo. Mas só aquele que tem deformação no olhar consegue de fato encontrá-la. Não basta estar diante das coisas em si, para que essas se

tornem conhecimento, é preciso que suas sombras, pelas similitudes, produzam, na imaginação, novas semelhanças. E, como vimos em Foucault (2007), “(...) sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas” (p. 95).

Para que se possa acessar o “quintal distorcido” de Barros, e para que as coisas ínfimas do chão, seres antropomórficos, “desobjetos” e “inutensílios”, possam se tornar visíveis e palpáveis, é preciso saber que as similitudes submersas – significação – estão assinaladas na superfície das coisas ditas pelas palavras – signo/índice –, e que é necessário uma marca visível – signo/símbolo – das analogias invisíveis. Assim, toda semelhança se diz do que há de mais manifesto e ao que está mais bem oculto. Não que essa seja composta de porções justapostas – algumas idênticas, outras diferentes; ela é, por inteiro, uma similitude que se vê ou que não se vê. Há nela um elemento de decisão que transforma sua duvidosa cintilação em clara certeza (FOUCAULT, 2007).

Recorrendo a Freud (2010), percebe-se que essa marca visível das analogias invisíveis estão diretamente ligadas ao que é inquietante, “(...) que é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (p. 249). E, pela definição feita por Schelling para a palavra *unheimliche*, estas analogias invisíveis seriam então tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas aparece.

Sendo assim, pode-se dizer que não há semelhança sem assinalação. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado. Barros constrói seus “desobjetos” nos apontando algumas dessas marcas, que funcionam como metáforas. Segundo Aristóteles (1991), “(...) a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (p. 273). Nos poemas de Barros, o saber das similitudes funda-se na sùmula de suas assinalações e na sua decifração. O sistema das assinalações inverte a relação do visível com o invisível. É o que permite ao poeta escrever que “Brincava de fingir que pedra era lagarto” e “Que lata era navio” (BARROS, 2010, p. 187). Conforme Didi-Huberman (2011),

Esse desvio forma, precisamente, o neutro (ne... uter): Algo está aí, diante de nós, que não é nem o ser vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que aquele que vivia, nem um outro, nem outra coisa. (...) imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê. (p. 41)

Portanto, a semelhança é assim essa forma invisível – manifestada pela assinalação – daquilo que torna as coisas visíveis. E para que de fato tais coisas apareçam em nossa imaginação, como produto imaginado, é necessário uma figura visível que as tire de sua profunda invisibilidade. Essas coisas invisíveis que nos faz ver que uma pedra pode ser um

lagarto, talvez tenha, por exemplo, similitudes impressas a partir das palavras: coloração, textura, camuflagem, inércia entre outras, que são comparações de proximidade, parecença ou familiaridade entre pedra e lagarto, que um dia foram feitas pela percepção, e estão armazenados em um espaço na memória. O mesmo, também, pode ser dito, por exemplo, sobre uma lata de sardinha, aberta, que é posta sobre a água, comparada ao casco de um navio. É por meio dessas assinalações que, aquilo que deveria permanecer secreto, mas que, por ser familiar, aparece, e se tornam desenhos verbais. Ora, que outras marcas existentes, entre tais coisas, estariam encadeadas uma à outra senão que elas se atraíssem reciprocamente, para serem o que o poema diz ser? Somente pelo intervalo das repetições característicos das similitudes é que tais coisas se formarão como coisas/objetos imaginados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39).

Por fim, deve-se entender quando Blanchot (DIDI-HUBERMAN, 2011) escreve sobre: “Por que a coisa estaria separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)?” (p. 28). Neste questionamento, percebe-se que existe um espaço, intervalo ou lacuna, que está por ser resolvido. Quando falamos sobre algo que existe na construção dos poemas de Barros, de alguma coisa que faz com que eles não funcionem apenas como poema e de que, existe algo ainda por decifrar nas palavras de seus poemas, daquilo que gera um estranhamento inquietante, alguma coisa que vai além de um arranjo ou combinação entre palavras. Quando o poeta designa seus “desobjetos”, seres híbridos e metafóricos que aparentemente só caberiam no reino da imaginação, isto se dá por meio desta névoa, deste espaço.

Por isso, as semelhanças exigem uma assinalação, para que se possa juntar a coisa que se vê – navio – com a escrita da coisa – lata. Estes sinais são o que nos permitem reconhecer, entre todos os aspectos do mundo e tantas figuras que se entrecruzam, pois nenhuma dentre elas poderia ser notada – no intervalo que separa a palavra lata de navio – se não fosse legivelmente marcada. Conforme Foucault, o signo em seu singular valor de signo, significa na medida em que tem semelhança com o que indica (isto é, com uma similitude). Contudo, não é a homologia que ele assinala, pois, seu ser distinto de assinalação se dissiparia no semelhante de que é signo; trata-se de outra semelhança, uma similitude vizinha e de outro tipo que serve para reconhecer a primeira, mas que, por sua vez, é patenteada por uma terceira. Toda semelhança recebe uma assinalação; essa assinalação, porém, é apenas uma forma intermediária da mesma semelhança. É o que indica – no espaço, intervalo ou lacuna – o que há de secreto e de essencial naquilo que é ou se torna estranhamente semelhante.

2.3. A Fecundidade Imaginativa

Didi-Huberman afirma que é preciso compreender a semelhança como aquilo que desconjunta a coisa/objeto, quando essa, pela percepção, é tocado pelo olhar e levado à mente. Ou seja, quando algo implica um desvio, a imaginação parece retirar da coisa/objeto o essencial daquilo que a identifica como a construção de um todo, aquilo que lhe confere uma identidade, aquilo que as convencionam e a torna símbolo – da mesma coisa/objeto que foi dada a ver, pela percepção, nos agrupamentos das similitudes. O desconjuntar – desligar ou separar a imagem da coisa/objeto, aquilo que a torna real por existência – tem a função de deixar a coisa/objeto incompleta, inacabada à espera de uma nova imagem – produto imaginado – que a complete, pela imaginação, invocando as semelhanças. Para Didi-Huberman, o inapreensível é aquilo a que não se escapa. É escorregadio, cintilante feito um vaga-lume, insistentemente o perseguimos numa inelutável crença em agarrá-lo. Para Blanchot (1998), a imagem fixa não tem repouso, sobretudo no sentido de que não afirma nem estabelece nada, ela não deixa de estar em toda parte. Assim, no exercício de imaginar, a imagem por aparição, parece de repente distanciar-se de seu objeto específico e bifurcar da escrita à fascinação, do texto à semelhança ou da palavra à imagem. E com a condição de dar novo sentido à imagem, a imaginação exige como vitalidade – o que mantém a coisa viva - a liberdade de fazer antropomorfismo e hibridismos, que é inerente à imagem.

A semelhança desconjunta cria a relação, mas não a unidade. Ela divide o ser, lhe impõe o desvio no momento mesmo em que propõe o contato. E quando, pela imaginação, instantaneamente, pela aparição, se torna imagem, ei-la (a coisa), não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento. Colocada à distância – à estranheza –, se constitui como a própria caracterização da imagem. Para Didi-Huberman (2011), a ideia da estranheza cadavérica, uma coisa sem vida, que se refere à alguma identidade específica, o inacessível, de que não podemos nos desfazer, o que não encontramos e que, por isso, não se deixa evitar, fosse também a da imagem, a de um produto imaginado.

Ao pensar sobre estas afirmativas, outros questionamentos se abrem para melhor entender os objetivos deste estudo. É preciso deixar de forma clara algumas questões sobre a aparição da imagem no exercício de imaginar. Por exemplo, como a imagem aparece sobre a ausência da coisa? Por que a coisa estaria separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)? O que confirma que a imagem é “a forma do que aparece”? O que faz com que a imagem se torne o ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real? Por que a aparição, via imagem, coloca a palavra em estado de elevação? E ainda, o que solicita

a imagem para que ela se assemelhe? A resposta para esses questionamentos está ancorada nos signos. Mas é preciso, então, rever como se dá a relação de cognição e de como pensamos as coisas do mundo, como sabemos sobre elas. E assim, entender como a mente dá conta de toda fecundidade imaginativa.

O que sabemos, desde o pensamento de Santo Agostinho, sobre o papel das imagens mentais e de como podemos pensar sobre uma coisa física na ausência dela, advém da importância de pensar as representações. Para ele, uma imagem mental é apenas uma espécie de representação mental, e não a única. Uma descrição da coisa seria uma outra espécie de representação. Segundo Agostinho, não podemos ter uma coisa física em mente sem considerar alguma espécie de representação mental daquilo em que estivermos pensando. A mente não pode pensar sobre um objeto físico ou qualquer matéria física, exceto se tiver uma representação mental dessa coisa/objeto. E ainda, uma única coisa pode ser pensada de um modo diferente de aquele como se pensa. A natureza de como levamos as coisas ao conhecimento da mente, se dá quando pensamos sobre uma coisa/objeto na medida em que a percebemos. Neste caso, a atenção da mente pode fixar o sentido na coisa que vemos e manter juntos o sentido e a coisa que vemos. Assim, a mente armazena em sua memória os componentes apropriados para formar uma imagem sobre o que for que ela imagina. Mas, na medida em que ela pode lembrar-se de ter tido experiências sensoriais dos tipos certos. Por isso, a mente pode formar imagens de coisas que ela nunca viu. E bem como escreveu Barros (2010): “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças” (p. 308). Sendo assim, para que uma imagem se forme na mente é preciso que uma imagem mnêmica, resultante da percepção física da coisa, ou da representação da coisa. Portanto, para que a imagem apareça sobre a ausência da coisa é preciso uma imagem mental das coisas construída na memória pelos sentidos.

Para conhecer sobre as coisas/objetos, é preciso transformar as informações recebidas pelos sentidos, através das experiências com as coisas/objetos, em modelos mentais, que são os signos. Assim, os reproduzimos ou transmitimos, através de códigos que tecem a trama da nossa linguagem. Para a qual pensamos sob forma simbólica, seja por meio de uma linguagem verbal, não-verbal ou por outros sistemas de signos. Os símbolos são culturais, constituídos do que é real e do que é cultural, e, como explica Peirce (1995), o significado de símbolo é o de um signo que depende de um hábito nato ou adquirido. Sendo assim, para conhecer sobre as coisas/objetos do mundo, construímos representações mentais sensoriais, que possibilita criar novos saberes ou reconhecer dados experienciais anteriormente adquiridos. A mente armazena na memória coisas/objetos que formam os modelos mentais, estes são convencionados como conceito. Diante do ato de ver, pelo pensamento, instantaneamente a mente revê tais modelos,

até encontrar aquele que coincida - se assemelhe - com a coisa/objeto percebido. Por vezes, pode-se estar diante de algo novo – *percepto*¹⁷ –, assim uma nova experiência é gerada ao conhecê-lo. Ou ainda, podemos desviar, substituir, deslocar ou colocar no lugar de, como se fosse a coisa em si, numa relação em que isto não é aquilo, mas que queremos que seja. Assim é que acontece o processo de cognição, e no qual se estabelece este estudo.

Nesse sentido, ao perguntar porque a aparição, via imagem, coloca a palavra em estado de elevação, a resposta, como sabemos, é que, pela experiência mediada pelos signos, o nome da coisa/objeto dito pela palavra, solicita ao pensamento o que lhe assemelha – assim um objeto imaginado se manifesta pela imaginação. Isso permite que, com todas as palavras de uma língua, se possa criar um processo inesgotável de significados, que são conceitos que resultam dessa infinita combinação, ou aquilo que propriamente se diz. O pensamento é conduzido por uma fala silenciosa, que por meio das palavras, uma infinidade de outros signos, que são constitutivos de significação seria então responsáveis por encontrarmos, pela cisão do ver, sentido em representações gráficas, objetos e artefatos, sons, aromas, sabores, texturas, gestos e outros símbolos impregnados culturalmente, ou ainda naquilo que se quer dizer. Sendo assim, todas essas experiências sensoriais são transformadas em signos, ou seja, aí a semiose. A definição que Peirce (1995) faz sobre signo é:

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (p. 46)

A definição feita por Saussure (2005) é a de signo como a união do sentido e da imagem acústica. O que ele define como “sentido” se refere ao conceito ou ideia, isto é, à representação mental de um objeto ou da realidade social em que nos situamos, representação essa condicionada pela formação sociocultural que absorvemos desde o nascimento. Para Saussure (2005), conceito é sinônimo de significado, e pertence ao plano das ideias, algo intrínseco à palavra, sua contraparte inteligível, em oposição ao significante, que pertence ao plano da expressão, que é sua parte sensível. Por outro lado, a imagem acústica “(...) não é o som

¹⁷ Peirce (1995) diz que a percepção direta, como aparece primeiro, é forçada a nós brutalmente. O verdadeiro processo de pensamento, presumivelmente começa nos próprios *perceptos*. O objeto imediato de todo o pensamento é o *percepto*. A conta lógica sobre um assunto tem que começar a partir de um fato perceptivo, ou uma proposição resultante da reflexão sobre uma percepção, presumivelmente da mesma natureza como o que representamos por argumentos e inferência, mas não tão representável em consequência de um defeito neste método de representação.

material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som” (SAUSSURE, 2005, p. 80), a imagem acústica é o significante. Com isso, temos que o signo linguístico é “(...) uma entidade psíquica de duas faces” (SAUSSURE, 2005, p. 80).

Um poema é feito de signos/palavras que desenham signos/imagens, os “desobjetos” de Manoel de Barros são combinações de signos/palavras que o pensamento concebe como signos/imagens – objetos possíveis, porém improváveis. O desvio, deformação, ou o estranhamento inquietante que há na construção destes “desobjetos” faz com que a mente engendre novos signos, o que chamamos, pelo pensamento de Aristóteles, de “inverossímeis possíveis”. Essa é uma característica da linguagem do poema, a de criar e recriar, inventar e reinventar, pela visão de mundo, que é o modo particular de ver e pensar a realidade, ou ver a verdade das coisas, isto, que propriamente está dito, ou aquilo, o que se quer dizer. Sendo assim, considera-se que, partindo da palavra, num processo criativo, certamente existirá uma probabilidade maior da mente engendrar novos signos – significados e sentidos – partindo de uma palavra referencial. A disponibilidade de diferentes linguagens permitirá, aquele que cria, criar milhares de códigos, pertencentes à uma determinada área de criação, que são instrumentos de comunicação e de condução do exercício de imaginar. Talvez, aqui encontra-se uma das respostas para os argumentos deste estudo que, entre outros objetivos, tem a pretensão de colocar a palavra como potencializadora do exercício de imaginar. Tomando como base o que escreveu Blanchot (1987) sobre o ato criativo de escrever, da mesma forma acreditamos que este seja também o caminho que aquele que cria devesse seguir:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (p. 24)

O que faz com que nossa mente dê conta de toda fecundidade imaginativa, é a característica que o conceito tem, que funciona como uma espécie de “matriz”, que Didi-Huberman destaca ser uma inquietante analogia de “contra-mundo” ou de “reserva”, invocada por Blanchot para qualificar a dimensão imaginária como tal, recorrendo ao vocabulário de “impressão”, “matriz”, “contra-molde” ou “retração” (DIDI-HUBERMAN, 2011). O conceito engloba os traços semânticos de todos signos verbais e não verbais, o que possibilita imprimir ou gerar signos em diferentes linguagens. Didi-Huberman (2011), recorrendo a Jean-Luc Nancy, diz que a transposição sensível dos conceitos, segundo os diversos significados acordados até o presente à palavra “imagem”, visa ora ao modo da intuição empírica imediata,

ora ao modo da apreensão imediata de uma reprodução que oferece a visão de uma coisa/objeto, o que contribuiria para fundar a imagem como conceito. Recorre, ainda, a Heidegger, sobre como se manifestam precisamente as visões (imagens no sentido mais amplo), que nos diz:

Que aspecto (eidos, idea) nos apresentam? O que transportam para o sensível? Elas manifestam como uma coisa aparece “em geral”, segundo o elemento que, nelas, é idêntico, válido para diversos. Ora, a unidade válida para diversos é o que a representação representa segundo a modalidade do conceito. Essas imagens suprem, portanto, a transposição sensível dos conceitos. (HEIDEGGER apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45)

A “reserva”, como afirma Blanchot (2011), é o que carrega toda a potência que a palavra tem. É ela que possibilita leituras a mais, desvios e distorções daquilo que se entende como real. Esta matriz é a similitude, que desencadeia, pela imaginação, a semelhança. Por isso, nos afirma que a imagem é “a forma do que aparece”, ao mesmo tempo “abertura da irrealidade”: isto é, no ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real. Isso implica para a linguagem e o pensamento, que a aparição, via imagem, coloca a palavra “em estado de elevação”. E o que nos põe ao nível do poder poético é o ressoar, o apelo da imagem ao que há de inicial nela. E é neste sentido que a imagem dará ao poema “(...) seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva” (BLANCHOT, 2011, p. 28).

Quando Barros escreve sobre um “liquidificador da imaginação”, a princípio o leitor pode pensar no objeto real referencial de forma óbvia, apenas um liquidificador como eletrodoméstico. Mas, o que seria um “liquidificador da imaginação”? O poeta não nos antecipa nenhuma outra informação adicional sobre tal coisa, o leitor não saberá, apenas lendo a combinação entre as palavras que produz o “desobjeto”, se se trata de um objeto real ou imaginado? E ainda, de qual material teria sido produzido, quais cores e formas possui? Produz som ou tem a mesma função e aparência que um eletrodoméstico convencional? E mais, ao que, pela experiência externa, tal coisa seria similar? A princípio, pouco importa se tal “desobjeto” tenha que se prender a algo real por similitude, basta que ele seja concebido pela semelhança. No exercício de imaginar é premissa não buscar uma significação racional para a coisa imaginada. Assim, como afirma Barros (2010):

Eu só não queria significar.
Porque significar limita a imaginação.
E com pouca imaginação eu não poderia fazer...
[transfigurações por meio das palavras] (p. 465)

Como podemos perceber, pelos resultados possíveis para chegar a uma lógica imaginativa de tal coisa, os signos/palavras combinados, na composição do “desobjeto”, para representar a imagem da “mente como um processador de ideias”, comporta um certo número de informações experienciadas, mas não fornece todas as informações que o conceito abrange. Existem, aliás, certos traços semânticos associados à ideia de liquidificador da imaginação que os signos componentes do “desobjeto” não são capazes de comunicar, como por exemplo o som de um liquidificador triturando um objeto sólido e bruto, assim como é a atividade de imaginar – árdua e dura. No entanto, esse é um dos traços semânticos mais fortes do conceito do “desobjeto” mostrado, um liquidificador da imaginação, por semelhança, tem aparência com a tarefa árdua de pensar. Esse é um dos papéis do conceito, deslocar os referenciais até chegar a um ponto de encaixe, não um encaixe calculado milimetricamente, mas um encaixe que faz o sentido aparecer pelo significado, considerando que: para cada leitor uma leitura.

Nos poemas de Barros, os campos semânticos, mostrados pelos signos/palavras em seus “desobjetos”, formam uma complexa rede semântica, que pode ser comparada a uma tessitura. Neste tecido, os fios são os campos semânticos e os nós, ou os cruzamentos de fios, são os conceitos. Assim, cada conceito é um ponto que se abre para a visão de outros campos semânticos. É neles que o desvio e a deformação do olhar, por meio dos signos/palavras, nos possibilita ver tais “desobjetos” como passíveis de serem materializados. Assim, cognitivamente, as imagens mentais são criadas, e são organizadas em campos semânticos, seja ocupando um espaço vazio em um campo já existente, ou dando origem a um novo campo. E, conseqüentemente, o conceito, já armazenado na memória, solicitará, por meio de uma matriz, a um ou mais signos dentro de um código verbal ou não-verbal específico, por meio da semiose. Assim é que são convencionados os significados de um signo específico de uma determinada linguagem, que consiste em unir a uma forma de expressão definida, um significante/palavra, no caso da linguagem verbal, que tenha a forma fônica ou gráfica, ou a forma sonora, visual, gestual, tátil, olfativa, gustativa, como outras, em linguagens distintas, em novas formas distorcidas de ver, o que se torna uma constante em busca da originalidade e autenticidade para o exercício de imaginar, para os processos criativos. Isto é, para o ver da imaginação, todas as coisas estão ancoradas em signos.

Barros (2010) escreve que “(...) a imaginação é mais importante do que o saber” (p. 183). Isso implica em ser capaz de usar o conhecimento, que se tem sobre as coisas/objetos, em favor de produzir novos saberes. É não estar conformado com o quanto se sabe, e ainda, é saber que nada se sabe. Por isso, o poeta se inicia em fazer deformidades com as palavras. Assim se constitui a sua linguagem de ver as “pobres coisas do chão” e de promover entre elas

antropomorfismos. Na linguagem de Barros, o signo/palavra, que expressará o conceito em jogo, sofrerá uma atualização de sentido e significado: isto é, um desvio para algum tipo específico de discurso – ou representação. Considerando para isso que a transferência de sentidos se dá pela linguagem conotativa, em que cada vivência cultural modifica a leitura. Isto acontece por que o signo/palavra utilizado pelo poeta é rico em significados e, também, por pertencer a uma linguagem peculiar ao poeta, construída pela percepção das coisas que o rodeava desde menino.

Conseqüentemente, o leitor, ao entrar em contato com o universo poético de Barros, vai criando imagens mentais, que são as semelhanças, através dos rastros deixados pelas similitudes, de tudo aquilo que um dia foi armazenado em sua memória. E para as coisas que são tidas como novas, novas semelhanças surgem, assim mais conhecimento se obtém das coisas percebidas. E então, tudo o que deveria permanecer oculto, aparecerá, para que a leitura se faça compreendida. Assim estará completo o ciclo: criação – codificação – emissão – recepção – decodificação da mensagem, do dito em seus poemas. O signo/imagem se assemelhará ao que o solicitou, no caso, o signo/palavra. Segundo Didi-Huberman (2005) “(...) a imagem corresponde exatamente a essa exigência, caso se aceite pensar que ela cobre com um véu que não é mentira, e que ela descobre com um descobrir que não é verdade. (p. 42).

Desta forma é que se torna possível entrar no “quintal distorcido” de Barros. Ao lermos – colher sentido – seus poemas, percebemos a manifestação e a objetividade do poeta em criar fenômenos semióticos, ou seja, “desobjetos” e seres antropomórficos dotados de significados. Assim, acessamos sua linguagem, ao desviarmos os signos para o campo semântico que o poeta nos induz, e fazemos deformações ao associar os sentidos articulando gramaticalmente os signos. Conseqüentemente, os significados dos signos afloram, aparecem, através daquilo que os torna estranhamente inquietantes, porém, nos são, de algum lugar, familiares.

É assim que, no exercício de imaginar, a imaginação abrirá a visão do ver para uma nova percepção sobre o mundo. Assim se constitui um novo saber sobre as coisas/objetos do mundo. Neste novo conhecimento reside o que acreditamos ser a resposta capaz de modificar, mesmo que em níveis mínimos, a visão daquele que cria, ampliando suas competências como sujeito semiótico, que produz sentidos e significados para novos discursos, novas linguagens para os processos criativos. Assim se faz a tessitura de uma trama interminável, em que primeiro se aprende tecer, para depois promover alfabetismo visual, por meio do que foi tecido. Esse é o legado daquele que cria, gerar repertório cultural construindo uma retórica ideológica.

3. A IMAGINAÇÃO E A DESORIENTAÇÃO DO VER

3.1. A Imaginação Criante como metodologia de criação

Parte-se da ideia de que aqueles que criam – artistas, designers, fotógrafos, arquitetos, coreógrafos, músicos entre outros – são tidos como pessoas dotadas de maior capacidade imaginativa, ou pelo menos, como sendo aqueles que fazem uso da imaginação como prática de criação, mais do que outros. Com base nisso, podemos então dizer que a criatividade e a imaginação estão entrelaçadas ao domínio da estética e mantêm um diálogo permanente com as práticas de processos criativos. Sendo assim, para que se possa melhor entender, na etapa da Imaginação Criante, os desdobramentos da criação como *brainstorm*, mapa mental, geração de alternativas, abstração de formas a partir de registros, ideação e conceituação, que levam aquele que cria chegar a uma criação original e autêntica, se faz necessário rever o pensamento do filósofo e poeta Gaston Bachelard e, também, o de Paul Ricœur, que dialogam com a Imaginação Criativa, Imaginação Criadora ou Imaginação Produtiva da psicologia de Théodule Armand Ribot e Lev Semenovitch Vigotski, por considerarmos que é nesta fase do processo criativo que o estranhamento pode mudar o curso ordinário das coisas e o desdobramento do processo criativo.

O pensamento de imagem como produto da imaginação de Gaston Bachelard está fundamentado no idealismo platônico, em que o saber é precedente ou anterior a alguma coisa, o que explica a projeção das imagens na imaginação. “Sonha-se antes de contemplar” – é uma ordem de dentro para fora. Nos capítulos anteriores desta Dissertação, enfatizamos que partimos primeiro da percepção das coisas externas para levá-las à mente, no exercício de imaginar, em específico quando tomamos a palavra como prática para uma imaginação criadora. Como foi visto, as palavras são nomes de coisas/objetos que foram convencionadas e que, dentro de uma organização por similitudes, considerando suas diferenças, ao se aproximarem, cada uma delas conserva suas peculiaridades por suas parecenças, assim como Manoel de Barros (2010) diz:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) – sem nome. (...)
 Porém, vendo o Homem
 Que as moscas não davam conta de iluminar o
 Silêncio das coisas anônimas –
 Passaram essa tarefa para os poetas. (p. 228)

Diferentemente de Bachelard, o pensamento deste estudo é um convite ao contemplar para imaginar – um olhar que se abre para o ver da imaginação, um olhar revirado feito uma luva, feito o lado inverso de um bordado, em que é preciso fechar os olhos para ver, e abrir os

olhos para experimentar o que não vemos (DIDI-HUBERMAN, 2007). Ou como sendo um procedimento que consiste em obscurecer a forma, para aumentar a dificuldade e a duração da percepção. Prolongar a percepção, para que se faça novas descobertas pelo ver da imaginação, assim, experimentar o devir das coisas/objetos, pelas semelhanças. Como se olhássemos por entre uma névoa densa e turva, como escreve Chklovski (1976). Este é o pensamento que consideramos ser o princípio do exercício de imaginar, para as etapas metodológicas dos processos criativos.

Para Bachelard, a imagem poética está diretamente vinculada à imaginação, porém, seu pensamento sobre imaginação se distancia dos métodos psicanalíticos e filosóficos, que são adotados neste estudo. Bachelard, ao estudar sobre os elementos materiais, procurou entender as imagens em sua objetividade, sem, no entanto, deixar de se preocupar com a subjetividade. É somente a partir de *A poética do espaço*¹⁸ que Bachelard se preocupou em analisar a imagem em seu ser, em sua subjetividade, como produto que emerge das profundezas, tendo como partida a consciência. A partir desse estudo é que podemos perceber um diálogo com o pensamento psicanalítico, quando Bachelard (2005) insinua que só a psicologia daria conta de estudar toda essa fecundidade imaginativa, um pensamento que se aproxima mais do campo do devaneio, que funciona como fuga para fora do real, e, segundo ele, “(...) quando se devaneia, nunca é hora de fazer fenomenologia” (p. 5). O autor diz ainda que, no campo da linguagem poética, quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética, ela aumenta a linguagem, cria linguagem, valoriza a linguagem. Sendo assim, estas são atividades que contribuem com a consciência do pensar, falar, criar e do fazer.

Pode-se observar que Bachelard flerta com devaneio poético e, de certa forma, parece admitir que por meio desse, por ele e nele, tudo se torna belo. Parafraseando o autor, se aquele que cria tivesse “a técnica”, com o seu devaneio faria uma obra e essa obra seria grandiosa, pois o mundo sonhado é automaticamente grandioso. Ou seja, é no exercício de imaginar/devaneio que aquele que cria produzirá imagens improváveis que se materializarão em coisas/objetos possíveis, assim é que deveria ser a criação, por meio da palavra, ser capaz de modelar coisas/objetos impossíveis e improváveis que nascem pelas semelhanças, na imaginação.

Podemos perceber que, na obra de Barros, o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é, então, assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário – esta é a troca

¹⁸ Neste livro Bachelard deixa claro que é preciso tomar o espaço “como um instrumento de análise para a alma humana”. A obra configura-se como um tratado, extremamente poético, sobre as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura: casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto. O autor afirma que através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, conhecer a imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza. Com essa afirmação, Bachelard, que é um fenomenólogo, mostra-se partidário dos estudos interdisciplinares, unindo literatura, filosofia e psicologia.

que se faz entre similitudes, pelo que se tornam semelhanças, como nos “desobjetos” de Barros “ferro de engomar gelo” e “dicionário de urubus”. Por isso, a imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vemos, a própria fenomenologia da percepção deve ceder o lugar à fenomenologia da imaginação criadora, que é melhor estudada na visão da psicologia, afirma Bachelard (2009).

Porém, para o que propõe este estudo sobre a imagem como produto da imaginação, resultante da palavra, as contribuições de Bachelard vêm somar com a proposta de se tomar a palavra como potencial inovador, na etapa da Imaginação Criante nos processos criativos, o que consiste numa possibilidade de conhecimento por meio da imagem poética e de um maravilhar-se diante da palavra de um poeta. Isto por que consideramos, também, que a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade. E, nesse ponto, o pensamento de Bachelard se aproxima do que já foi dito em Chklovsky, Didi-Huberman e Foucault, quando estes afirmam que o que vemos pela percepção não é o mesmo que imaginamos. E é isto que nos interessa aqui, as deformações que são estabelecidas entre o que se vê e o que se imagina, como sendo aquilo que traz o estranhamento para o ato criativo. É o mesmo que perguntar *What you see is what you see?*, como fez Didi-Huberman (2005).

O que nos interessa, de fato, em Bachelard, é entender como esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação faz dela um ato produtor que cria e não um ato que apenas reproduz, especialmente quando verificamos que seu pensamento dialoga com os de Sartre, Ribot e Vigotski sobre a imaginação produtora. Pois, para Bachelard, a imagem, como produto imaginado, não é apenas uma representação sensível da realidade, por que ela nunca será a realidade do objeto, assim como o *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. Neste caso, também concordamos que a imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. O resultado das formas criadas é determinado pela projeção da imaginação material e dos possíveis inverossímeis que habitam o mundo daquele que imagina. As imagens produzidas pela imaginação não só se constituem de um deslizar de isto para aquilo, mas também de um, isto é, e não é aquilo.

Segundo Bachelard, a imagem não tem seu princípio nem sua força no elemento visual – a coisa percebida. O que vem reforçar a ideia de que, ao criar, quando se parte de uma imagem referencial já existente, a imagem não diz nada de novo, ela diz apenas sobre si mesma. Sendo assim, para justificar a convicção do poeta, para justificar a frequência e o natural da imagem, deve-se integrar à imagem componentes que não se pode ver, componentes cuja natureza não é visual. Assim como vemos em um “abridor de amanhecer”, ou em um “amplificador de coisas para menos”, como em outros “desobjetos” de Manoel de Barros. Estes são precisamente os

componentes pelos quais se manifestará a imaginação material. Por isso, Bachelard (1962) afirma que só uma psicologia da imaginação material poderá explicar essa imagem em sua totalidade e sua vida real. Este é o pensamento que nos interessa nesta pesquisa.

Para merecer o título de imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Isso se deve à potência que a palavra tem de deformar, desviar o sentido das coisas. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo, de um deslocamento dos sentidos. A função da imagem literária pela palavra é dúbia e múltipla, a palavra sempre quer significar outra coisa, ela quer fazer ver as coisas de outro modo. Para Bachelard (2010), a poesia não exprime algo que lhe seja estranho. Em nosso estudo, consideramos que a poesia é o próprio estranhamento. A imagem, produzida pela palavra, tem uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física. É pela imagem – produto imaginado – que o ser imaginante e a coisa imaginada estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens (BACHELARD, 2001).

Embora os conceitos de Bachelard sejam divergentes apenas por questões pragmáticas, o seu contrário nos confirma o que acreditamos ser essencial para uma metodologia aplicada aos processos criativos. Como, por exemplo, quando Bachelard (2009) diz que

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se, assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. (p. 1)

E, ainda, quando o autor afirma que

Diante das imagens que os poetas nos oferecem, diante das imagens que nós mesmos nunca poderíamos imaginar, essa ingenuidade de maravilhamento é inteiramente natural. Mas, ao viver passivamente esse maravilhamento, não participamos com suficiente profundidade da Imaginação Criante. (BACHELARD, 2009, p. 4)

E que “A imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real pelo mundo imaginado. Através da imagem imaginada, conhecemos esse devaneio absoluto que é o devaneio poético” (BACHELARD, 1989, p. 2).

Estas afirmações não se configuram como uma crítica pela forma de produzir imagem pela imaginação, segundo os conceitos da psicologia. Mas, sim, parecem ter sido retiradas de um manual prático de um exercício de imaginar, no qual tomou-se como ponto de partida a palavra. Ora, em poesia a palavra não é a imagem?

Neste sentido, é que percebemos uma aproximação entre a prática criativa de um poeta

e a prática daquele que cria. E o que propomos como metodologia, para a etapa da Imaginação Criante, é aproximar a poética desse ato de ver para criar, para que, então, se possa chegar ao estranhamento inquietante no processo criativo, por meio da palavra. Pois, no exercício de imaginar, acreditamos que a palavra produzirá uma imagem distorcida e deslocada do seu sentido usual. Esta seria a verdadeira imagem, aquela que consideramos ser original e autêntica para os processos criativos.

Para Bachelard, “Não imagina quem quer” (FERREIRA, 2008, p. 99). Pelo fato de que a imaginação é uma força, uma potência de devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmo. Ela transforma o mundo e o ver daquele que cria, produzindo um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar. A imaginação tem uma função de estar à frente do tempo, porque ela pode criar a cada instante um mundo ou um olhar sempre novo, tirando aquele que cria da imobilidade. Pois, pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Na verdade, a imaginação é, antes de tudo, a faculdade de deformar a realidade pelas imagens fornecidas pela percepção. Neste ponto, Bachelard se aproxima daquilo que também foi dito por Foucault (1999) sobre as similitudes e semelhanças, em que as coisas externas estão agrupadas por suas pareências, e são estas responsáveis por nos libertar das imagens primeiras do olhar automatizado, de tudo aquilo que é óbvio, quando são levadas para a imaginação por meio das palavras.

Assim, podemos afirmar que só existe de fato uma ação imaginante quando há mudança de sentido e significado – de *tropo*. O que vemos vai além da coisa que estamos olhando. O ver automaticamente implica uma transformação, em que uma perda inevitavelmente acontecerá, assim como vimos em Didi-Huberman. Quando partimos da palavra, ou de um conjunto de palavras – como em um poema –, a mente cria uniões inesperadas, levando aquele que cria, em seu exercício de imaginar, a se desviar do “comando” que foi previamente pensado pelo poeta. Assim nascem, pelo ver, as deformações que chamamos de semelhanças e dessemelhanças, que só são possíveis pela imaginação.

Perceber e imaginar são realmente ações contrárias, para que a coisa percebida possa, em nossa imaginação existir, ou ser transformada em algo que a substitua, numa relação de isto é aquilo, primeiro é preciso que esta coisa seja distanciada da coisa referencial – assassinada – , para que seja convencionada como símbolo, assim como afirma Lacan¹⁹. O que vemos não é

¹⁹ Nesta conferência, Lacan privilegia o Simbólico, resume questões já trabalhadas anteriormente e apresenta o “nó borromeano”, enlace dos “três registros bem distintos que são os essenciais da realidade humana e que se chamam Simbólico, Imaginário e Real”. Para Lacan, enfatizar o imaginário na experiência analítica anula a função simbólica da linguagem e o instinto de morte freudiano desaparece. Lembrando Hegel, “a palavra mata a coisa”, o instinto de morte liga-se ao Simbólico (MILLER, 2005).

o que vemos, pois o ver implica naturalmente uma perda, um afastamento. Neste contexto, a definição de Bachelard se aproxima do propósito deste estudo ao sustentar o abandono do que se vê, daquilo que se percebe pelas similitudes, em favor do que se imagina. A imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado – que é a coisa percebida – e da realidade – que é a coisa imaginada. A imaginação aponta para o futuro, para o vir a ser, para a possibilidade transformadora, para aquilo que se constitui como semelhança do visto, por sua similitude. A ideia de realidade é que cria a existência da coisa, que só pode acontecer quando é instruída pelo passado – a perda da coisa percebida –, assim como é destacado pela psicologia.

A distinção que Ricœur (2000) faz entre imagem e imaginação nos ajuda a compreender melhor qual é o papel da metáfora na imaginação criativa. Para ele, a imagem é a marca, o resíduo, a sombra de uma percepção anterior, ela própria reconduzida à impressão que as coisas nos causam. Por isso, há menos na imagem do que na percepção. Ricœur está interessado em saber o que aconteceria à própria ausência que faz com que a coisa exista, ainda que a sua imagem não exista primitivamente nem dentro nem fora daquele que imagina.

As produções do irreal são o que nos move, nesta Dissertação, a tomarmos a poesia como objeto de análise, pois, como escreveu Manoel de Barros (2010, p. 263), “Imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem”. Importa, portanto, saber como a imaginação passa da imagem cópia – relação direta com o referencial – à imagem ficção – distorção feita pela imaginação. Segundo Ricœur, é esta passagem que nos obriga a considerar a imaginação, enquanto produção de imagens, mais do que a imagem, que é produto dela, que é por vezes simples vestígio e talvez, no limite, um resíduo. Desta forma, não estamos tratando de como entendemos a realidade através das imagens, que se formam em nossa mente pelas coisas que percebemos, mas sim, das imagens distorcidas que as palavras nos fazem produzir pela cisão do ver. A questão principal que estamos analisando não é mais a de querer saber como reproduzimos mentalmente (ou fisicamente) as coisas na sua ausência, mas como produzimos sentido, a partir de coisas ausentes, pelas palavras. Produzir sentido é estar sob um processo de leitura, colhendo, pelo ver, informações das coisas/objetos que lemos, vemos e percebemos.

Ricœur não separa a imaginação produtora da linguagem. Para ele, a imagem oscila por assim dizer da esfera perceptiva para a esfera linguística, ou seja, aquilo que percebemos, dentro de suas similitudes, já estão convencionados por nomes/palavras. Não que isso imponha que a imaginação esteja reduzida à sua expressão verbal e mais precisamente proposicional. Mas a estrutura implícita da imaginação é tal que ela pode ser trazida à linguagem sob a forma

proposicional. Esta inversão, da palavra que gera imagens pela imaginação, faz passar a imaginação para o primeiro plano e a imagem para o segundo, por implicações múltiplas.

A imaginação produtora desenvolve uma afinidade com a linguagem que é marcada pela sua capacidade para “deixar-se dizer”, ou deixar ver novas imagens, pela palavra, e não somente a coisa dita, apenas como ela foi convencionalizada. Sendo assim, para a psicologia da imaginação basta saber que essa afinidade com a linguagem é a marca do carácter semântico da imaginação.

Da mesma forma, é sempre por relação a uma regra estabelecida que qualquer inovação se faz notar pelo seu afastamento, pelo seu desvio. Esse deslize, desviar ou distorcer que a palavra promove na imaginação é o que consideramos ser benéfico para os processos criativos. Assim como acontece no plano das significações, verbais ou pré-verbais, a imaginação produtora manifesta esta obrigação comum a todas as espécies de invenção, no plano pré-verbal do esquematismo, que Kant²⁰, na *Crítica da Razão Pura*, afirma ser “(...) uma arte oculta nas profundezas da alma humana e cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto diante dos nossos olhos” (KANT apud RICŒUR, 2000, p. 3). Ora, esta “arte oculta” não é o que Freud nos explica, com *Das Unheimliche*, sobre aquilo que deveria permanecer oculto, mas, por ser familiar, aparecerá, se manifestará, pela imaginação, em forma de semelhanças? E esse processo é justamente o que consideramos ser o novo e o autêntico para os processos criativos.

O que Barros faz, ao criar seus seres coisificados, antropomórficos e híbridos, são na verdade metáforas. Pela imaginação, a metáfora é uma mutação semântica, a metáfora é um desvio de sentido: em lugar de dar a uma coisa o seu nome usual, comum, a coisa é designada por um nome emprestado, transferido (“meta-fora”) de uma coisa estranha para a coisa à qual o nome faz falta. A razão desta transferência de nome se dá pela a semelhança objetiva entre as próprias coisas ou a semelhança subjetiva entre as atitudes que se reportam à compreensão das coisas. Quanto à finalidade desta transferência, pressupõe-se que ela venha a suprir uma lacuna lexical, servindo ao princípio de economia que governa a atribuição de nomes a coisas novas, a novas ideias, a experiências novas. Como, por exemplo, quando Barros (2010) diz sobre “uma púa de mandioca”, “guindaste de levantar vento” “parafuso de veludo”, “alarme para o silêncio”, “formiga frondosa com olhar de árvore”, “alicate cremoso”, “peneira de carregar água”, “besouro de olhar ajoelhado”, “a água viciada em mar”, “rolete para mover o sol”: estes

²⁰ A *Crítica da Razão Pura* é a principal obra de Teoria do Conhecimento do filósofo Immanuel Kant, cuja primeira edição é de 1781, com alterações substanciais feitas pelo autor em 1787. A obra é considerada como um dos mais influentes trabalhos da história da filosofia, e dá início ao chamado Idealismo Alemão.

são exemplos de transferências de sentido, em que “isto” está no lugar “daquilo”, um querer dizer que é dito de outra forma, pela distorção da palavra pela imaginação.

Em seus “desobjetos”, Barros propõe desvios com as palavras, criando, com elas, metáforas. Nos “desobjetos”, os traços que fazem deslizar de “isto” para “aquilo” não são negados, mas descritos e explicados de uma nova forma de ver e colher sentido – o desvio diz respeito à própria estrutura predicativa. Assim, começamos a prever o papel que pode desempenhar a semelhança, pela imaginação, ao examinar como procede esta predicação desviante. O despropósito da semântica é o que caracteriza a violação do código, libertando a palavra de seu modo usual. A metáfora age reduzindo o desvio sintagmático, estabelecendo uma nova conexão pela cisão do ver. Assim, a produção de sentido é suportada pelo enunciado inteiro, a metáfora gira em torno da semântica do poema e não só da composição entre as palavras que designam tais “desobjetos”. O autor, o criador de metáforas, é o artesão de frases e de palavras que extrai, de um enunciado incoerente, segundo uma interpretação literal, uma interpretação que merece ser chamada metafórica, porque gera a metáfora, não apenas como desviante, mas como aceitável. Daí Barros (2010, p. 345) afirmar que “(...) tudo que não invento é falso”. Tudo em Barros são “invencionices” de um imaginar/brincar próprio da linguagem do poeta.

A imaginação opera em três níveis diferentes. Em primeiro lugar, ela está ligada ao trabalho de semelhança na produção do sentido, ao induzir uma compreensão plena da inovação semântica, que ao promover o afastamento ou de desvio quer ao nível sintático quer ao nível lexical, um novo olhar sobre a coisa emerge, e o dito – palavra ou metáfora – faz sentido enquanto totalidade. É pela mutação – antropomorfismos – característica da inovação semântica que a semelhança e, do mesmo modo, a imaginação, fazem nascer coisas distorcidas, absurdas, aquelas que não seriam óbvias num processo criativo. Um modo de funcionamento da imaginação e da semelhança que permanece imanente àquilo que não é encontrado externamente, como é característico das similitudes. Sendo assim, pela nova congruência, coisas e ideias, que estavam afastadas, surgem de súbito próximas. A semelhança é apenas essa aproximação que revela uma afinidade genérica entre ideias, conforme Ricœur (2000).

Esta visão da semelhança está relacionada ao que chamamos neste estudo como sendo o exercício de imaginar – ver para pensar. É o pensar, na medida em que a imaginação produz novas reestruturações dos campos semânticos, uma nova categorização em que isto passa a ser aquilo, diferentemente do que já tinha sido convencionalizado antes, ou seja, das coisas agrupadas por suas similitudes. Mas este pensar também é um ver – o ver cindido, aberto, na medida em que a apercepção, que é a ação pela qual a mente amplia, intensifica ou plenifica a consciência

de seus próprios estados internos e representações. E também, em Gestalt²¹, pode-se dizer ser a percepção bruta e imediata de um todo, que antecede a percepção minuciosa e analítica que revela seus componentes e conexões internas, que resulta numa compreensão instantânea das possibilidades combinatórias oferecidas.

Esse é o trabalho de imaginação, produzir novas apercepções do semelhante, para que nos processos criativos, aquele que cria, possa ver o mesmo, apesar de..., e através do diferente, em compreender a proximidade nas distâncias. Nas etapas metodológicas em processos criativos a metáfora nos permite lançar um novo olhar sobre o procedimento geral, que através dele produziremos o que denominamos de o conceito que guiará todo o processo criativo. Metaforizar é ver qualquer coisa/objeto, por mais abstrato que pareça, sob os traços mais concretos de qualquer coisa diferente, é quando os signos deslizam e distorcem a coisa percebida e dita pela palavra, pela imaginação. A imagem mental produzida se manifesta de outra forma, como a réplica de uma coisa ausente, por isso ela continua então a ser estranha, ou estranhamente inquietante, ao processo de assimilação predicativa, é o que denominamos de aproximar-se das raízes. No caso dos “desobjetos” de Barros, o sentido metafórico é gerado na profundidade da cena imaginária, desenvolvida pela estrutura verbal do poema. Como por exemplo, sobre a imagem que será produzida pela imaginação do que pode vir a ser um “esticador de horizontes” dependerá da composição sugerida pelo ato de observação. O que é, externamente, tornaria possível como um objeto real para esticar ou prolongar ainda mais a paisagem, considerando para isto que horizonte é entendido como ideia de distanciamento e infinito.

O segundo nível da imaginação está relacionado a uma semântica de uma imaginação produtora e de uma psicologia da imaginação reprodutora, uma fronteira de incertezas. As imagens poéticas interrompem ou perturbam o curso da leitura, criam os estranhamentos, que são aqueles que nos interessam neste estudo, são imagens que transformam aquele que cria em um sonhador ao lado do texto – da palavra pelo poema; fascinado pelas suas próprias imagens, suas descobertas. Por isso, ele dedica-se à tentativa ilusória de possuir magicamente a coisa/objeto. Sendo assim, acreditamos que o produto imaginado, pelo processo criativo, seria concebido com uma possibilidade maior de originalidade. Nesse contexto, o papel da

²¹ Psicologia da *Gestalt* diz respeito à teoria da boa forma e das leis da *gestalt*, é uma doutrina que defende que, para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo. Refere-se a um processo de dar forma, de configurar “o que é colocado diante dos olhos, exposto ao olhar”. A palavra *gestalt* tem o significado de “uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos” (ARHHEIM, 2005).

imaginação é o de colocar todo o processo na dimensão do irreal. A imagem não se esgota no seu papel de produzir novas ideias, de expandir o sentido lógico nos diversos campos sensoriais. Essa explicação remete à noção de significação aplicada a uma expressão metafórica, que é a coerência interna da operação predicativa, sem consideração pela relação com o real. Fazendo referência a Barthes (1990), em *O óbvio e o obtuso*, podemos dizer, também, que há mais na significação do que no sentido – no que se refere à mensagem denotativa. Uma coisa é o que uma expressão verbal diz, outra sobre o que é que ela diz, ou sobre aquilo a que ela se aplica. E, como explica Barros (2010, p. 350), “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”, *um exemplo que explica bem o que Barthes diz sobre sentido, significado e significação*. No caso da metáfora, esta questão da significação no sentido de referência é a nova verdade/leitura que a linguagem poética produz. Sendo assim, todos os sistemas simbólicos têm um alcance denotativo na medida em que eles fazem, desfazem e refazem a realidade. Na mesma relação que em *What you see is what you see?* (DIDI-HUBERMAN, 2005).

O valor referencial da linguagem poética mostra como os sistemas simbólicos reorganizam as coisas/objetos por suas similitudes, pelo o que vemos, e por suas semelhanças, pela imaginação. A metáfora muda nossa maneira de ver as coisas, desvia a forma de perceber o mundo. Assim como é o ver do menino, em Barros, que percebe as coisas/objetos de forma invertida e distorcida das coisas que compõem o mundo que é o seu quintal. Sendo assim, o pensamento de Ricœur nos remete novamente a *Das Unheimliche*, em Freud, ao discutir a noção de inovação semântica. Neste caso, a imaginação vai exercer a sua função de suspensão por meio de um funcionamento daquilo que é, também, estranhamente inquietante.

O último nível da imaginação é dar uma dimensão concreta das coisas perturbadas, distorcidas, como sendo puras invencionices, assim como nas brincadeiras sem compromisso com a verdade, como são as que Barros faz com seus “desobjetos”, as quais são projeções de novas maneiras de ver, para descrever com um novo olhar, o mundo que o cerca. Portanto, o poeta é aquele que gera referências indiretas e desdobradas, verdadeiras mentiras inventadas, afim de suspender aquilo a que chamamos realidade. Assim como é a função da imaginação criadora e não como é a imaginação reprodutora, que se limita apenas na representação das coisas já percebidas, pois, “Imaginar é dirigir-se para o que não existe”, como afirma Sartre (apud RICŒUR, 2010, p. 9).

Sartre considera a consciência como a primeira manifestação da liberdade: ela nos permite fazer uso de nossa imaginação como bem queremos, de fazer aparecer-nos a imagem ou o objeto que desejamos, esteja ele ausente, ou seja, mesmo, inexistente. Sartre distingue claramente a percepção da imagem produzida no exercício de imaginar, e diz que a imagem,

que chamamos neste estudo como sendo o produto da consciência imaginante, não é a realidade, ela não é o objeto que representa: ela não passa de uma relação constituída entre aquilo que vemos e o objeto produzido pela experiência do ver pela imaginação. Sartre contribui com nosso estudo ao afirmar que a imaginação implica uma imagem totalmente diferente da realidade, pois não temos como fornecer qualquer informação verdadeira sobre o mundo real, consultando a imagem mental, que da mesma forma vem somar ao *What you see is what you see?*, em Didi-Huberman (2005).

Para Sartre, a consciência imaginante, está submetida, de certa maneira, à sua essência ou à sua corrupção; os objetos referenciais de que ela se apropria, podem se modificar, seja pela percepção da coisa/objeto levado para a mente pela palavra que é nome da coisa/objeto. O que aproxima, então, o pensamento de Sartre desta pesquisa é o fato de podermos afirmar que a palavra tem uma potência capaz de deformar a coisa/objeto percebido, e produzir um produto imaginado, distorcido de sua realidade, pelas semelhanças, na imaginação. Neste caso, inversamente, o objeto percebido, tomado pela palavra, não depende de nossa consciência, pois o *analogon*²², que é a “matéria da imagem”, dito por Sartre como o intermediário entre o objeto real e o objeto imaginado, é o “instrumento” utilizado para dar conta do objeto pela consciência, como por exemplo num exercício de imaginar. Esta “matéria”, utilizada pela consciência imaginante pode, por exemplo, tornar passíveis de materialização os “desobjetos” apresentados neste estudado. A função imaginante está baseada, assim, nessa matéria que Sartre chama de *analogon*, um “objeto material que serve para a manifestação do objeto imaginado”, ou aquilo que dá conta de toda a fecundidade imaginativa.

Para Sartre, a consciência imaginante produz imagens associadas àquelas já conhecidas. Ou seja, para formar uma imagem, a consciência extrai todo o conhecimento já adquirido – pelo exercício da percepção presente nas coisas agrupadas por suas similitudes -, assim é que temos a noção de realidade e conhecimento acerca dos objetos do mundo real, pelo viés da percepção.

²² A consciência imaginante não precede seu objeto. No ato que a constitui, ela o coloca como um nada: ele é imaginário. Reage-se ao objeto como se ele existisse. Na imagem ativa, há uma distância entre imagem percebida e imagem criada. O objeto é representado pelo retrato, pela caricatura ou pela imagem simples. É determinado literalmente, por imitação ou esquematismo. A consciência imaginante está, pois, associada a um procedimento psíquico que funciona como equivalente do objeto. É o *analogon*, que o autor diz não poder circunscrever completamente; assim, esse estudo é colocado por Sartre sob o signo do provável. De que é feito então o *analogon*? De um “saber” (para constituir-se, a imagem precisa de um conhecimento do objeto, de uma intenção “afetiva” também, que a imagem une ao saber; de uma “impressão sinestésica” ou movimento formador da imagem; por fim, da própria palavra, que designa o objeto. Afora o problema do *analogon*, a imagem desempenha um papel importante na vida psíquica. Ela tem função simbólica, ou “presentificadora” (que faz o objeto aparecer por compreensão simbólica). Ela engendra uma vida imaginária, em que os objetos irrealis formam um “antimundo”. Cinde o eu (real/imaginário), e pode ter também consequências patológicas, na alucinação e na obsessão. Mas, por outro lado, faz sonhar e permite a criação artística. Em definitivo, a imagem conduz Sartre a uma “tese de irreidade”.

O conhecimento é o resultado de um trabalho que se opera diretamente sobre o objeto real. O ato de percepção, ou a consciência perceptiva, procura reduzir as características do objeto observado – que neste estudo são as palavras ditas no poema. Progressivamente a palavra se desdobra e desliza em nossa consciência de isto para aquilo. Assim aproveitamos o máximo das informações que serão utilizadas pela consciência imaginante, para poder propor nos processos criativos que isto seja aquilo.

Como foi dito anteriormente, quando aquele que cria parte de uma imagem referencial existente, o resultado obtido na criação é enfraquecido, pois a imagem está associada a conhecimentos já adquiridos e relacionados ao objeto que ela representa. Neste contexto, o produto criado nada propõe de novidade, é apenas o resultado daquilo que foi possível extrair do objeto em questão, observado durante o trabalho de percepção. A imagem não se relaciona com o mundo, ela só depende de nós: não há como descobrir nada a mais sobre ela. Porém, como também vimos, a palavra nos possibilita, pela imaginação, propormos rupturas, cisões que se abrirão para um novo ver. A palavra, pelo ato da consciência imaginante, possibilita chegarmos a uma nova imagem, que é produzida pela atividade consciente, que se abre de um extremo ao outro por uma corrente de vontade criadora. Trata-se, de uma certa maneira, de dar-se ao objeto a si mesmo, de dar-lhe à sua própria consciência e não de uma maneira passiva. A consciência imaginante “recria” os objetos espontaneamente: ela é criativa. Este pensamento nos remete a Blanchot (1987), quando ele diz sobre a potência que as palavras têm de mudar o curso ordinário das coisas.

Não há pensamento sem imagens, isto é, sem materiais vindos do exterior pelo exercício da percepção. Por isso, toda criação imaginativa exige um princípio de unidade, essa unidade é resultante da síntese pela percepção, enviada à mente pela palavra (SARTRE, 2010), pois, o pensamento é um ato inconsciente do espírito que, para tornar-se consciente, tem necessidade de imagens e de palavras. E como não levamos a imagem da coisa para a mente, a consciência da realidade seria captada pelo nome da coisa, a palavra que a convencionou. (SARTRE, 2010). Sendo assim, o que foi associado ora a uma coisa, ora a uma outra, tende a se dissociar das duas. Esta dissociação libera um certo número de elementos imagéticos que poderão associar-se para formar conjuntos novos. Esse ato, faz parte da dissociação e desmembramento da coisa/objeto, processo comumente realizado na etapa metodológica de mapa mental²³, na qual

²³ Mapa Mental (*Mind Map*) ou mapa da mente, segundo Tony Buzan, é um diagrama usado para representar palavras, ideias, tarefas, imagens, ou qualquer outros itens ligados a um conceito/tema central que vão se desdobrando em ramificações a sua volta. É uma ferramenta de *brainstorming* comumente utilizada para organizar o pensamento em processos criativos. Esta técnica ajuda a expandir a inteligência e torna os processos imaginativos mais produtivos, além de facilitar a memorização ao construir raciocínios através de diagramas que acrescentam novas informações/conhecimento sobre um determinado tema conceitual de criação. (BUZAN, 2005)

uma determinada coisa é apresentada sob todas as formas que se pode conhecê-la, como por exemplo: seus aspectos semânticos, simbólicos, metafóricos, sensoriais, culturais, morfológicos e fisiológicos, que se desdobrarão em ramificações conceituais.

O que podemos perceber desta síntese da percepção, sugerida pela palavra, é que toda realidade tem um “parentesco”, uma “analogia”, uma certa relação com a consciência; e é por isso que todas as coisas que nos cercam são chamadas por nomes que denominam as imagens da coisa/objeto real. Bergson estende este conceito a toda espécie de realidade: não é apenas o objeto do conhecimento atual que é imagem, é todo objeto possível de uma representação, ou de uma nova representação pela palavra. (SARTRE, 2010, p. 41). E, como escreve Barros (2010, p. 340), “(...) do que não sei o nome eu guardo as semelhanças”. Para o realismo bergsoniano, a coisa/objeto é a imagem, a matéria é o conjunto das imagens (SARTRE, 2010). A percepção é a imagem “(...) relacionada à ação possível de uma certa imagem determinada (...)” (BERGSON apud SARTRE, 2010, p.44). Segundo Bergson, “Uma vez percebida, as imagens se fixam e se alinham na memória” (apud SARTRE, 2010, p.44).

Mas, se deformarmos uma palavra, que é o nome da coisa, a imagem dessa coisa pela palavra é ressuscitada na memória. Tal potência da palavra pode trazer outras coisas, relacionadas à outras coisas, em que isto passa a ser aquilo, que cabe nessa mesma palavra. A imagem na memória seria apenas um decalque dessa coisa/objeto externo na memória. É por isso que esta mesma coisa/objeto, vinda externamente como palavra, será provavelmente outra coisa/ideia que não a coisa percebida. Sendo assim, as contribuições de Sartre, sobre imaginação e sobre a imagem produzida pela mente, nos ajudam a entender sobre a realidade das coisas externas à memória. Mas é importante pontuar que este, não se trata de um estudo que objetiva em saber como as coisas se transformam em imagem, em imagem-lembrança, mas de como a palavra faz brotar novas imagens num exercício de imaginar. Sartre (2010) apresenta a grande novidade das teorias da Escola de Würzburg: o pensamento aparece a si mesmo sem nenhum intermediário; pensar e saber que se pensa é uma coisa só. E, ao citar Karl Bühler, Sartre indica que (...) em princípio, todo objeto pode ser plenamente e exatamente pensado sem o auxílio de imagens” (BÜHLER apud SARTRE, 2008, p. 68). Ao citar Henry J. Watt, Sartre indica que “Toda imagem apresenta-se como um impedimento (Hemmung) para os processos ideativos” (apud SARTRE, 2008, p. 68). Com isso, Sartre argumenta que a imagem, na opinião desses psicólogos, só poderia ser um estorvo para o exercício de imaginar. Ela representa o reaparecimento inoportuno da coisa no meio das consciências de significação. A imagem é uma sobrevivência, um órgão em via de regressão; é, já que se pode sempre tornar presente um objeto em sua essência pura, é sempre uma perda de tempo e uma degradação utilizar imagens.

Assim, a imagem conserva, para Watt e Bühler, seu caráter determinante de coisa. Sartre critica severamente este pensamento, ao dizer que os dois psicólogos não tiravam proveito da rica colheita de fatos que lhes proporcionaram suas experiências. Por isso, afirma que a teoria da imagem de ambos conserva, portanto, um caráter profundamente negativo e, por conseguinte, a imagem continua sendo neles o que era em Taine e Ribot: uma revivescência da coisa pela mente.

Ora, em nosso estudo, nas etapas da Imaginação Criante, estamos negando que um processo criativo deva iniciar a partir do uso de imagens previamente já existentes, a metodologia proposta neste estudo, como já enfatizamos, coloca a palavra como mediadora da imaginação criativa, aquela em que a palavra promoverá uma distorção da coisa percebida, pela imaginação. O que Watt e Bühler afirmam vem somar ao nosso pensamento, pela prática de negar, nos processos criativos, o uso de imagens estéreis. Sendo assim, em nosso entendimento, também, é sempre uma perda de tempo e uma degradação utilizar imagens nas etapas metodológicas de processos ideativos. Pois elas só irão repetir ideias, conceitos e produtos de criação já pensados por outras pessoas, em outros processos criativos.

Portanto, todo fato psíquico é síntese, é forma e possui uma estrutura. Sobre isso, todos os psicólogos citados aqui, de certa forma, entram em acordo, de que a imagem, continua sendo um conteúdo psíquico inerte, que não poderia de forma alguma conciliar-se com as necessidades da síntese. Ela só pode entrar na corrente do exercício de imaginar sendo ela síntese e não elemento. A imagem é consciência de alguma coisa. Ela é um ato e não uma coisa, possível somente pela mediação da palavra (SARTRE, 2010, p. 137). Daí Barros (2010, p. 263) afirmar que “(...) imagens são palavras que nos faltaram”, em poesia as palavras se ocupam de serem imagens, e no exercício de imaginar a palavra propõe rupturas e cisões no ver pela imaginação criadora.

3.2. A ruptura do olhar na imaginação criadora

A imaginação e a fantasia estão presentes na vida do ser humano desde sua infância, de forma crescente, até a chegada da adolescência, quando, então, surge um momento crítico: o processo da reflexão. A partir daí a imaginação começa a decrescer, não desaparecendo de todo, mas dando lugar à reflexão. Essa afirmação faz parte das pesquisas de Ribot, publicadas em 1900, em seu notável livro *L'Essai sur – l'Imagination creatice (Ensaio sobre a imaginação criadora)*. Porém, seus estudos caíram no esquecimento durante um bom tempo, pois no mesmo ano foi publicado o livro *A interpretação dos sonhos*, de Freud. Porém, anos depois seus estudos seriam retomados por Vygotski e Paul Ricœur, além de outros estudiosos, que contribuiriam

com os estudos sobre a imaginação criadora. Ribot foi um dos primeiros autores que deu conta desta situação - a imaginação criadora. Por isso, a estudou de forma esclarecedora, e se deu ao cuidado de caracterizar a imaginação, como aquela que se identifica pela busca do que é novo e autêntico, desenvolvendo para ela sua tipologia.

No primeiro capítulo desta Dissertação, no qual abordamos *O Inquietante* em Freud, afirmamos ser na infância que a criatividade está em seu estado latente, conduzindo todas as práticas de pensar e agir de uma criança, pois realmente é na infância que permitimos brincar de criar e usar a imaginação sem limites. Nela, as coisas não precisam ser reais ou se encaixarem na realidade. Daí a escolha, neste estudo, pelo objeto de análise como sendo os “desobjetos” encontrados na poesia de Manoel de Barros, ou seja, as não coisas, aquelas que o poeta define como sendo “(...) brincadeiras de humanizar ou de coisificar as coisas, uma brincadeira poética de criança” (OLIVEIRA, 2014). Essa liberdade que o poeta propõe ao combinar palavras que não se referem a seu sentido convencional é o mesmo pensamento que acreditamos poder ser usado ou resgatado para libertar a criação nas etapas da Imaginação Criante, já que, também, consideramos ser esta falta de liberdade um problema, observado na prática do exercício de imaginar, nos processos criativos, decorrentes da apatia, comodidade ou pela automatização do ver, por parte daquele que cria, pois, nestas etapas, percebe-se que o olhar, nem sempre é guiado pelo desejo das descobertas dos sentidos das coisas, por ser um ato automatizado e anestesiado, que é um olhar considerado comum na vida adulta.

A divisão que Barros faz sobre o privilégio de ter tido três infâncias em sua vida, como registrado na obra *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*, é o que motiva nosso estudo, no qual se pode constatar que para coisificar coisas ele realiza combinações e contaminações designadas pelas palavras, como nas brincadeiras espontâneas das crianças. Assim, o poeta faz nascer coisas e seres híbridos e metafóricos que aparentemente só caberiam no reino da imaginação, mas que são passíveis de serem materializados, por serem constituídos de algo que nos parece estranho, porém nos é familiar, assim com o nos parece familiar um “martelo de pregar água, guindaste de levantar vento; ferro de engomar gelo; rolete para mover o sol; peneira de carregar água”, entre outros. Nos “desobjetos” de Barros, percebemos que existe uma outra coisa além de um arranjo ou combinação entre palavras. Existe, também, a construção de alguma coisa que faz com que o poema não funcione apenas como poema, algo que gera um estranhamento inquietante, ou seja, as não coisas que a mente reconhece como sendo verdadeiras são, por isso, passíveis de serem materializadas, ideias absurdas que resgatam a originalidade para os processos criativos.

É certo que, nos poemas de Barros, os “desobjetos” e seres coisificados produzem em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se o poeta está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer. O poeta tem, segundo Freud, notoriamente, o direito de fazer ambas as coisas. E, como escreve Barros (2010, p. 365), “(...) o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”. É extremamente inquietante quando coisas, imagens, seres inanimados, utensílios, móveis, esculturas e brinquedos adquirem vida, ou não fazem referência à lógica convencional das coisas como as que previamente conhecemos, ou seja, aquilo que para nós deveria ser familiar (FREUD, 1919). Assim, consideramos que o inquietante familiar nasce pelo uso da palavra, no exercício de imaginar, através das semelhanças e dessemelhanças que surgem através da imaginação criadora.

Segundo Ribot, a imaginação criadora é essa capacidade extraordinária que os seres humanos têm de produzir sonhos, mas também para criar obras de arte, grafar ideias, construir casas, inventar utensílios e objetos, fazer planos, criar receitas ou decorar espaços e ambientes, entre outros inúmeros inventos, nisso consiste as práticas e invenções ao longo da história da humanidade. Ou seja, a imaginação criadora é aquela em que se cria algo novo, e pouco importa se o que se cria é algum objeto do mundo externo ou uma construção da mente ou do sentimento. Segundo Vigotski (2009), quando elaboramos desenhos de observação, ou quando se escreve ou se faz algo seguidos de um determinado modelo, reproduzimos apenas o que está diante de nós, por assimilação ou por uma elaboração que existia antes. O comum em todos esses casos é que neste tipo de atividade nada se cria de novo e sua base é a repetição mais ou menos precisa daquilo que já existia, ou seja, apenas copiar ou descrever a coisa/objeto. Porém, é assim que está constituída a base da atividade reprodutiva ou de nossa memória plástica, ao criar e elaborar hábitos permanentes que se repetem em condições iguais. Por isso, entendemos que a técnica do estranhamento inquietante, pela palavra, por meio da imaginação criadora, pode libertar aquele que cria de apenas repetir ou reproduzir coisas/objetos existentes já concebidos. Assim como nos “desobjetos” de Barros, que nos fazem ver algo além de um produto imaginado, eles propõe uma distorção, uma ruptura ou cisão no ver, de forma que o novo e autêntico, que por ser estranho, porém nos é familiar, apareça e se manifeste na criação. Essa ideia justificaria, de certa forma, todo o pensamento deste estudo.

Vigotski indic que a já mencionada memória plástica” é a propriedade de uma substância que permite que a memória seja alterada, mas que conserva as marcas desta alteração. Nossa mente modifica com facilidade a estrutura mais tênue sob diferentes influências e, se os estímulos são suficientemente fortes ou repetidos com bastante frequência, conservam a marca dessas modificações. Ora, não é essa definição que Didi-Huberman e

Blanchot fazem sobre a potência das palavras? Para eles, a palavra poética é livre para ser e fazer deformações. Ela nos permite passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. E por meio dessa deformação que uma cisão se abre para aquele que cria ver o novo. A palavra, no poema, possibilita a imaginação criar imagens novas. Essa definição de Didi-Huberman (2011) é bem próxima daquilo que chamamos de registros cognitivos, bagagem cultural, repertório ou retórica da coisa/objeto, advindos da percepção, ou seja, dos agrupamentos feitos pelas similitudes. Nesse caso, estamos nos referindo a Roland Barthes (1990), em *O óbvio e o obtuso*. E também, quando falamos a partir de Foucault (1999), quando este se refere às similitudes agrupadas por suas pareências, que se mantêm disponíveis para a imaginação realizar as semelhanças. A palavra é o maior achado para libertar e expandir o ver da imaginação.

Toda atividade do homem que tem como resultado a criação de novas imagens ou ações, e não a reprodução de impressões ou ações anteriores da sua existência, pertence ao gênero de comportamento criador ou combinatório. A mente não é apenas um órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, fazendo assim surgir novas situações e novos comportamentos. Isso remete à definição que André Villas-Boas (2003) faz sobre o design ser feito de combinações, partes de uma gramática própria que, conceitualmente, materializam coisas/objetos. Assim, a imaginação é entendida como a atividade criadora que faz daquele que cria um ser que se volta para futuro, erigindo-o e modificando o seu presente.

Concomitantemente a esse pensamento, Vigotski (2009) diz que, da mesma forma, a criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina, modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações de gênios. A criação é condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina, mesmo que contenha um “íota do novo” – ou seja, um mínimo de inovação ou autenticidade –, deve sua origem ao processo de criação do homem.

Barros, em sua poesia, ao realizar combinações e contaminações designadas pelas palavras, com suas brincadeiras de humanizar e de coisificar coisas, faz nascer coisas e seres híbridos e metafóricos, que aparentemente só caberiam no reino da imaginação. Pois o olhar do menino, em Barros, é um olhar de contemplação, é um olhar prolongado, lento para observar e absorver, ávido para descobrir e saber mais sobre as coisas de seu mundo particular, que é o seu quintal. Por isso, seu olhar é um olhar transformador – sua imaginação é criadora e não apenas reprodutora –, seu olhar cria rupturas com as coisas que o cerca, é por isso que o menino tem a

necessidade de distorcer as coisas que percebe. Um olhar que quer retirar as coisas de seu estado natural, por pura inconformidade, de não aceitar que as coisas só podem ter ou servir à um único propósito. O olhar do menino é modificador, desliza as coisas de “isto” para “aquilo”. Seu olhar é um olhar que cria. Assim como são todas as brincadeiras espontâneas das crianças. Vigotski (2009) afirma que “Todas as crianças brincantes representam exemplos da mais autêntica e verdadeira criação” (p.17). É claro que, em suas brincadeiras, elas reproduzem muito do que viram. A imitação, nas brincadeiras das crianças, exerce um papel fundamental para o processo cognitivo. Ela não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas. É uma combinação dessas impressões e, baseada nelas, a construção de uma realidade nova que responde às inspirações e aos anseios. Sendo assim, o ímpeto para criar é a imaginação em atividade, o que chamamos neste estudo como sendo o exercício de imaginar.

No entanto, a combinação desses elementos já representa algo novo, criado ou inventado, próprio da criança, e não simplesmente alguma coisa que reproduz o que ela teve a oportunidade de experienciar pelo ver. É essa capacidade de fazer uma construção de elementos, de combinar o velho de novas maneiras, que constitui a base da criação. A atividade criadora de combinação está condicionada e subordinada às formas de atividade, em particular do acúmulo de experiências. Daí Barros (2010) poder afirmar que

Melhor que nomear é aludir.
Verso não precisa dar noção.
O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
Meu avesso é mais visível do que um poste. (p. 346)

E, ainda:

Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos.
(BARROS, 2006, p. 73-74).

É dessa necessidade de fazer ilogismos com as coisas, apanhadas em seu “quintal”, que sua atividade criadora se mantém viva. Assim, podemos compreender melhor o mecanismo psicológico da imaginação e da atividade de criação a ela ligada, quando deixamos claro a relação entre fantasia e a realidade do comportamento humano. Para Vigotski (2009), a imaginação não é um divertimento ocioso da mente, uma atividade suspensa no ar, mas uma função vital necessária.

Vigotski (2009) define quatro princípios de relação entre realidade e imaginação, estes

princípios reforçam a prática do exercício de imaginar na etapa da Imaginação Criante. A primeira forma consiste no fato de que toda obra da imaginação se constrói sempre de elementos tomados da realidade e presentes na experiência anterior da pessoa. A imaginação sempre é produzida de materiais consumidos da realidade. A imaginação pode criar, cada vez mais, novos níveis de combinações, concertando, de início, os elementos primários da realidade e, posteriormente, as imagens de cunho fantásticos. Porém, os elementos primários dos quais se cria uma representação fantástica distante da realidade serão sempre impressões da realidade.

Sendo assim, a atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior daquele que cria, porque essa experiência constrói o material com que se criam as construções da fantasia – ou do exercício de imaginar. Quanto mais rica a experiência, mais material estará disponível para a imaginação no exercício de imaginar. Por exemplo: quanto mais aquele cria, pesquisa sobre um determinado assunto, busca ter mais intimidade com a coisa/objeto dado a conhecer, maior serão as chances para que novas descobertas aconteçam. Esse princípio diz sobre saber usar o olhar como se fosse uma lupa, um olhar que apalpa as coisas ínfimas. Assim, aquele que cria, imerso no assunto, mais conhecimento obterá do mesmo.

Com isso, a eficácia da prática da percepção prolongada aumentará a probabilidade de os processos criativos serem bem-sucedidos. Daí o motivo de a fertilidade imaginativa do menino, em Barros, ser tão rica para propor absurdos como são seus “desobjetos”. A imaginação origina-se exatamente desse acúmulo de experiência, quanto mais rica a experiência, mais rica será a imaginação. Após o momento de acúmulo de experiência, segundo Ribot, começa o período de amadurecimento, de incubação, o que Blanchot, segundo Didi-Huberman (2011), também chama de “ruminação”:

Mas as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência, de uma ‘*ruminação eterna*’ como se expressa Blanchot, na dupla frente da ficção e da reflexão estética. (p. 30)

É preciso ampliar a experiência, caso queira criar bases suficientemente sólidas para a atividade de criação. Quanto mais se vê, ouve e experimenta pelos sentidos, quando se vivencia, mais se sabe ou assimila sobre as coisas/objetos. Quanto maior a quantidade de elementos da realidade de que se dispõe em sua experiência, mais significativa e produtiva será a atividade de sua imaginação.

A atividade combinatória do nosso cérebro não é algo completamente novo em relação à atividade de conservação, porém torna-se mais complexa. A fantasia não se opõe à memória,

mas apoia-se nela e dispõe de seus dados em combinações cada vez mais novas. A novidade dessa função encontra-se no fato de que, dispondo dos traços das excitações anteriores, o cérebro combina-os de um modo não encontrado na experiência real (VIGOTSKI, 2009). Isso se dá, conforme Foucault (2007), pela experiência adquirida pela percepção das coisas agrupadas por suas similitudes e que, pela imaginação, produzem os produtos imaginados por semelhanças, coisas/objetos deslocados e distorcidos da realidade.

O que se percebe na poesia de Manoel de Barros é que o menino teve uma experiência farta, que se mantém impregnada em sua existência ao longo de suas três infâncias, daí sua liberdade de dizer que isto é aquilo, com uma responsabilidade de quem adquiriu o conhecimento para exercer sua eficácia combinatória, e a irresponsabilidade de subverter, romper, distorcer as coisas, deslizar as coisas para fora de seu lugar de origem – é o “voar fora da asa” em Barros, é a “fuga para fora do real” em Bachelard -, para apresentá-las como sendo novas, como produtos imaginados, assim como nos seguintes “desobjetos”: “fivela de prender silêncio; abridor de amanhecer; esticador de horizontes; aparelho de ser inútil; liquidificador da imaginação; fertilizador de palavras; apanhador de desperdícios; manivela para pegar no sono; ampliador de coisas para menos; flauta de inverter os ocasos; lagartixa de esteira; cobra de vidro; chevrolé gosmento; pente sem costela; dicionário de urubus; prego de farfalha; pregos primaverais” entre outros (BARROS, 2010).

A segunda forma de relação entre fantasia e realidade é diferente, mais complexa, e não diz respeito à articulação entre elementos da construção fantástica e a realidade, mas sim àquela entre o produto final da fantasia e um fenômeno complexo da realidade. Nesse caso a imaginação não reproduz o que foi percebido numa experiência anterior, mas ela cria novas combinações dessa experiência. Essa relação do produto final da imaginação com algum fenômeno real é a forma segunda, ou superior, de relação entre fantasia e realidade. Essa forma se torna possível somente graças à experiência alheia ou experiência social, aquilo que culturalmente herdamos. Quando um relato ou descrição sobre algo ou algum acontecimento é feito é que, então, uma representação deste fenômeno se torna possível. Neste sentido, a imaginação está subordinada integralmente à primeira lei descrita anteriormente. Os produtos imaginados consistem de elementos da realidade modificados e reelaborados (VIGOTSKI, 2009).

É preciso dispor de uma grande reserva de experiência anterior para que desses elementos seja possível construir imagens – deformações da realidade. Pode-se perceber, aqui, com uma clareza ímpar, a dependência que a imaginação tem da experiência anterior. O produto imaginado, a própria combinação desses elementos, é irreal, porém correspondem a um

fenômeno da realidade. Por isso é que a palavra poética é livre para ser e fazer deformações. É por meio dessa deformação que uma cisão se abre para aquele que cria ver o novo. A palavra, no poema, possibilita a imaginação criar imagens novas. “Nesse sentido, essas imagens darão ao poema seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva”, conforme Didi-Huberman (2011, p. 28). Elas parecem surgir de um “contra-mundo”, de uma reserva, de uma matriz ou de um negativo, e, como afirma Blanchot, para “(...) carregar toda a potência da palavra” na medida em que ela faz ressoar a aparição da imagem no poema (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28). Esta potência da palavra é o que faz com que tais “desobjetos”, como os que foram relacionados anteriormente, se tornem passíveis de serem concebidos como reais. E ainda, conforme Blanchot (1987), é o fato de que

No mundo as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, fora de uso e de usura, não a nossa possessão, mas o movimento da despossessão, que nos despoja delas e de nós próprios, onde nem elas nem nós estamos ligados já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém. (p. 139)

Isso é devido ao fato de que a imaginação, nesses casos, não funciona livremente, mas é orientada pela experiência de outrem, atuando como se fosse por ele guiada que se alcança tal resultado, ou seja, o produto da imaginação coincide com a realidade. Assim, em um exercício de imaginar, aquele que cria, pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua experiência pessoal (VIGOTSKI, 2009). Neste caso, há uma dependência dupla e mútua entre imaginação e experiência. Se no primeiro caso a imaginação apoia-se na experiência, no segundo é a própria experiência que se apoia na imaginação. Para Barros criar o “desobjeto” do “dicionário de urubus”, de certo ele, em sua experiência, deve ter escutado relatos de crendices populares ou até mesmo presenciado uma cena de uma reunião de urubus farfalhando, produzindo sons rápidos, com tinidos agudos e indistintos em volta da carcaça de um animal morto, como se fosse uma aula de anatomia, assim como retratada na tela *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, em que a coisa é aberta parte por parte, as membranas vão sendo retalhadas, são separadas as camadas finas de tecido que recobrem as superfícies, que forram as cavidades, dividem espaços entre órgãos e unem estruturas adjacentes. Sabe-se que os urubus, pelas crendices populares rurais, têm uma técnica de abrir o animal morto, para identificar a causa da morte, preservando-se de riscos, como envenenamento, assim como descreve Barros (2010), em *O livro de pré-coisas*: “No alto da árvore mais próxima, antes mesmo do bicho encomendar, urubu já discute, em assembleia, com os primos, quem vai no

olho, quem vai no ânus” (p. 229). Essa é uma metodologia natural da sabedoria dos urubus, em que as partes e pedaços vão se desmembrando feito páginas de um livro, e vão sendo devoradas pela fome de saber. A coisa morta é devorada, a limpeza natural da coisa acontece, a coisa desaparece e o simbólico perpetua.

A terceira forma de relação entre a atividade de imaginação e realidade é de caráter emocional. Consiste em que as impressões ou as imagens que possuem um signo emocional comum, que exercem em nós uma influência emocional semelhante, tendem a se unir, mesmo não tendo qualquer relação de semelhança ou contiguidade aparente entre elas. Sendo assim, qualquer sentimento ou emoção tende a se encarnar uma imagem conhecida correspondente a esse sentimento. A emoção parece possuir a capacidade de selecionar impressões, ideias e imagens constantes com o ânimo que nos domina num determinado instante. As emoções comandam a forma como vemos as coisas, que se refletem na seleção de ideias, imagens e impressões, o que é chamado de lei da dupla expressão dos sentimentos, uma influência do fator emocional sobre a fantasia combinatória de lei do signo emocional comum.

As imagens do exercício de imaginar servem de expressão interna de nossos sentimentos. O sentimento seleciona elementos isolados da realidade, combinando-os numa relação que se determina internamente pelo nosso ânimo, e não externamente, conforme a lógica das imagens. Daí, resulta num produto imaginado pela combinação da imaginação, a semelhança afetiva une e entrelaça impressões diferentes em cuja base está o sentimento ou o signo emocional. Essas relações podem se transformar num centro de gravidade que agrupam impressões ou acontecimentos, em um estado de ânimo tal que a imaginação tem total liberdade e funciona ao acaso, de forma espontânea e de qualquer jeito. Sob essa influência explícita ou implícita do fator emocional pode favorecer o surgimento de agrupamentos totalmente inesperados, sem limites novas combinações de inúmeras imagens resultam desta marca afetiva que é extremamente grande, afirma Ribot (apud VIGOTSKI, 2009).

Como essência dessa lei, Ribot também afirma que: “Todas as formas de imaginação criadora contêm em si elementos afetivos” (RIBOT apud VIGOTSKI, 2009, p.28). Isso significa que qualquer construção da fantasia influi inversamente sobre nossos sentimentos e, a despeito de essa construção por si só não corresponder à realidade, todo sentimento que provoca é verdadeiro, realmente vivenciado pela pessoa, e dela se apossa. Esses elementos se apossaram de Barros (2006) desde sua infância: “Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.” (p. 187). Sua experiência com as coisas miúdas do chão o levou a estabelecer um profundo respeito para com as coisas e seres desimportantes e que, através desses, ele cria novas

coisas e seres antropomórficos. Por isso, seu ato criativo confirma que tudo que ele não inventa é falso (BARROS, 2006), e também de que as coisas que não existem são, para ele, mais bonitas (BARROS, 2010).

A quarta forma de relação entre fantasia e realidade está intimamente ligada à lei descrita anteriormente, mas que se diferencia de maneira substancial. A sua essência consiste em que a construção da fantasia pode ser algo completamente novo, que nunca aconteceu na experiência daquele que imagina, que necessariamente não seja um produto imaginado, sem nenhuma correspondência com algum objeto de fato existente; no entanto, ao ser externamente encarnada, ao adquirir uma concretude material, ao ser grafada de forma bidimensional numa superfície ou ser modelada de forma tridimensional em algum material amorfo, essa imaginação cristalizada, que se faz objeto, começa a existir realmente no mundo e a influir sobre outras coisas. E da mesma forma, elas, por sua vez, também pertencerão à grupos de similitudes existentes.

Assim como numa técnica de monotipia, aquela pela qual se obtém um registro ou impressão, de forma espontânea de qualquer coisa, ou de um objeto volumétrico, sem que haja um planejamento prévio, basta envolver tal coisa/objeto num pigmento qualquer e pressioná-lo por sobre outra superfície, para assim obter seu registro, que neste caso, deve ser entendido diferentemente de se obter uma cópia, pois, pela forma espontânea de obtenção do registro, um nunca será igual a outro.

O que chama a atenção para a análise dessa técnica de monotipia é que a imagem será registrada sempre em uma superfície, e seu resultado impresso sempre se dará de forma deformada. Vale lembrar que este registro não é um ícone e sim um índice que será convencionalizado como um símbolo de alguma coisa, por que não é a impressão exata da coisa, e sim um registro de rastros de similitudes. Talvez, daí vem a necessidade que o poeta tem de usar a palavra para ver a poesia enlouquecer a língua, tirando as coisas dos lugares comuns em que se encontram, imprimindo-as como novos registros, novos sentidos, para fugir à linguagem comum e poder alcançar uma língua adâmica, original que se aproxime mais da coisa em seu estado bruto, que chegue à “coisidade” da coisa, em seu âmago de coisa mesmo. Assim, pelo delírio da palavra, é possível saber como “(...) pegar na voz de um peixe; um sapo engolir as auroras; escutar a cor dos passarinhos; desenhar o cheiro das árvores e saber a altura o silêncio das pedras” (BARROS, 2010, p. 299).

Sendo assim, o registro que aparece impresso é a deformação de uma realidade, é neste sentido que o ver se torna escorregadio, o olhar quer ver isto no lugar daquilo, a coisa jaz morta, e de novo será assassinada, nega-se o objeto que deu origem à forma registrada, o registro

impresso se torna o símbolo maior dessa coisa, o objeto só perpetua pelo símbolo atribuído a ele, não por sua existência em si, pois esse tem data de validade e é perecível ao tempo. Assim passamos a ter a noção de existência a partir do símbolo dessa coisa, que foi convencionado para substituir a coisa, uma imagem, um simulacro. Na verdade, o que queremos das coisas que vemos é retirar delas o simbólico. Esta análise talvez possa estar relacionada com a reeducação do olhar. Por isso, precisamos voltar a saber a olhar a coisa/objeto para enriquecer o exercício de imaginar, é preciso ter um olhar vívido de paixão, de descoberta contínuas, um olhar de desejo e prazer. Fechemos os olhos para ver, abramos os olhos para experimentar o que não vemos. Possuir a coisa se torna um ato de gozo.

Assim é que a imaginação se torna realidade, por meio dela qualquer dispositivo técnico: maquinário, instrumentos, utensílios, objetos de usos diversos, imagens aplicadas a suportes distintos, se tornam exemplos de imaginação cristalizada ou encarnada, ou quando falamos dos “desobjetos” que são antropomorfismos e hibridismos feito entre coisas/objetos tomados pelas palavras. Nestes casos os produtos imaginados são passíveis de serem materializados, as coisas podem ganhar forma real. Entretanto, mantêm uma relação persuasiva, ágil e prática com a realidade, porque, ao se encarnarem, tornam-se tão reais quanto as demais coisas e passam a influir no mundo real que os cerca. Assim como nos “desobjetos” tais como “liquidificador da imaginação”, “fertilizador de palavras”, “apanhador de desperdícios” e “manivela para pegar no sono, entre outros criados por Barros.

Sendo assim, estes produtos imaginados, em suas concepções, descrevem um círculo. Os elementos de que são construídos foram absorvidos da realidade por aquele que cria. Internamente, em seu pensamento, foram submetidos a uma complexa reelaboração, transformando-se em produtos da imaginação (VIGOTSKI, 2009). Assim como nas relações entre as similitudes e as semelhanças, que ao se encontrarem, como explica Foucault (2007), retornam à realidade, mas já com uma nova força ativa que os modificam. Assim, é o círculo completo da atividade criativa da imaginação, pois a semelhança está vinculada à representação, ela produz o reconhecimento daquilo que está visível. A similitude está vinculada à repetição. Faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver.

Com isso podemos perceber que a relação de similitude, nos “desobjetos” de Barros funcionam como um jogo de transferências, que se desdobram sem nada afirmar ou representar, e também de um estranhamento que problematiza o conceito de semelhança e de proposição representativa. Assim como vemos em um “liquidificador da imaginação; fertilizador de palavras” ou em um “apanhador de desperdícios”, a similitude nos faz ver possibilidades a mais na coisa representada pela semelhança (FOUCAULT, 2007). Portanto, quando temos diante de

nós o círculo completo descrito pela imaginação que os dois fatores – intelectual e emocional – revelam-se igualmente necessários para o ato da criação. Tanto o sentimento quanto o pensamento movem a criação daquele que cria, em seus processos criativos.

Por isso, não faz parte deste estudo apresentar uma completa descrição da composição da complexidade dos processos criativos. Isso exigiria uma análise psicológica muito longa, que foge aos interesses neste momento. Mas, a ideia de complexidade dessa atividade, será apresentada aqui muito brevemente, em alguns momentos que fazem parte deste processo. Segundo Vigotski (2009), toda atividade de imaginação tem sempre uma história muito extensa. O que denominamos de criação costuma ser apenas o ato catastrófico do parto que ocorre como resultado de um longo período de gestação e desenvolvimento, daquilo que nascerá. O que constitui a base de nossa experiência está relacionado às nossas percepções externas, que se transformam internamente. Tudo que obtemos como informações adquiridas pelos sentidos, são os primeiros pontos de partida para aquilo que se cria. Aquele que cria acumula material através da imersão e pelas vivências sobre as coisas/objetos que se quer conhecer, das quais absorvemos as informações percebidas, que posteriormente darão conta de toda a fecundidade imaginativa, a construção de um saber que sustentará o ato criativo. Essa é uma prática que se inicia pela percepção investigativa pelas similitudes, agrupamentos do olhar, que serão transformadas pelo processo de semelhanças e dessemelhanças pela imaginação no exercício de imaginar.

No exercício de imaginar, segue-se, então, um processo complexo de reelaboração de toda informação obtida, pela percepção das coisas externas, um processo comparado ao ato de ruminância, em que a dissociação e a associação são partes primordiais desse processo. Quaisquer impressões percebidas pelos agrupamentos das similitudes representam em si um todo complexo, composto de múltiplas partes separadas. A dissociação consiste em fragmentar esse todo complexo em partes, em que umas destacam-se das demais, outras conservam-se e outras são esquecidas, que se tornam uma condição necessária para a atividade posterior do exercício de imaginar.

Sendo assim, para reunir os diferentes elementos, num processo criativo, aquele que cria deve, antes de tudo, romper a relação natural segundo o qual estes foram percebidos. Isso faz lembrar o trecho de um poema de Barros (2010), em que diz: “Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (p. 300). Isso implica que, ao observarmos as coisas/objetos, de certa forma, queremos repeti-los em um processo de criação puramente imitativo. Mas, a mente, em seu exercício de imaginar produz semelhanças que são originárias das dissociações entre o material percebido pela repetição, ou seja, pelos agrupamentos de similitudes. Esse é um processo natural que, em um determinado momento, romperá com o

modelo real ou referencial. É assim que aquele que cria rompe com o que vê e propõe o novo, essa é a ruptura obtida pelo “até ficar diferente” a que Barros se refere. Essa é a transformação que precisa de fato acontecer. Por isso, acreditamos ser por meio destas rupturas que reside a originalidade daquilo que se propõe como criação, as etapas de rupturas são características que constituem os processos criativos.

Saber destacar traços específicos de um todo complexo é, sem dúvida alguma, significativo para qualquer processo criativo como as impressões. A esse processo segue-se o de modificação a que submetem os elementos dissociados. Tal processo de modificação ou de distorção baseia-se na natureza dinâmica dos nossos estímulos nervosos internos e nas imagens que lhes correspondem. Assim como vimos em Foucault (2007) sobre os rastros das similitudes, Vigotski (2009) também nos diz sobre as marcas das impressões externas, que não se organizam sob uma ação de inércia na mente. Diferentemente disso, elas se organizam em agrupamentos por suas parencas. Assim, em si mesmas, são processos; movem-se; modificam-se, vivem e morrem. Sob a influência de fatores internos que as distorcem e as reelaboram – nos quais semelhanças e dessemelhanças aparecem pela imaginação.

As impressões supridas pela realidade modificam-se, aumentando ou diminuindo suas dimensões naturais, os signos percebidos, ao deslizarem de isto para aquilo, têm de certa forma uma atração pelo exagero. Exagera-se porque a mente quer ver as coisas de forma exacerbada, por isso corresponde à nossa necessidade, ao nosso estado interno. Daí a ideia de criarmos imagens maravilhosamente exacerbadas, distanciadas de uma realidade como nos “desobjetos” de “esticador de horizontes”, “guindaste de levantar vento” e “ampliador de coisas para menos”, um jogo de exagero aparentemente inconcebível, que cabe no reino das semelhanças e dessemelhanças. Esse exagero resulta do interesse pelas coisas que se tornam extraordinariamente notável, de orgulho pela posse imaginária de algo especial, afirma Vigotski (2009). Novamente, pode-se dizer que o possuir a coisa se torna um ato de gozo.

Percebe-se que esse exagero, assim como a imaginação em geral, é necessário e presente, tanto na poética da literatura, na poesia, quanto nos processos criativos em arte ou design, além de outras áreas do saber e do fazer. Se não fosse essa capacidade de deslizar e distorcer o signo, a criação não aconteceria. O momento subsequente que compõe os processos da imaginação é a associação, isto é, a união dos elementos dissociados e modificados. Ora, não é isso que Didi-Huberman e Foucault falam sobre as semelhanças. A associação pode acontecer em bases diferentes e assumir formas variadas: desde a união subjetiva de imagens à cientificamente objetiva. Portanto, o trabalho preliminar da imaginação consiste na combinação de imagens individuais, organizadas num sistema, que constroem um quadro complexo, o que

faz com que nunca aquilo que se vê será aquilo que realmente vemos – *What you see is what you see?*

A atividade criadora, no exercício de imaginar, só para quando o círculo é concluído quando se encarna ou se cristaliza em imagens externas. Ou seja, quando aquele que cria, traduz, materializa, grafa ou modela o produto imaginado numa superfície ou num material amorfo, nos quais faz nascer a criação como produto final. Esses são processos distintos, a passagem do produto imaginado – semelhanças pela imaginação – para a realidade – que são os objetos ou as coisas criadas, que voltam a se agrupar por novas pareências.

Isso se constitui como sendo a exigência daquele que cria de se adaptar às necessidades que o cerca, ou quando recebem demandas criativas que se tornam desafios que o levam a criar, processos que desencadearão em urgências de criação. Se todas as coisas se encontram em total harmonia, se nada demanda um ato criativo, então nada poderá ser criado – daquilo que está inerte nada sai. Só se cria algo quando se tem necessidade de criá-lo. Por isso, na base da criação há sempre uma inadaptação da qual surgem novas necessidades para o fazer. Para Ribot, segundo Vigotski (2009), cada necessidade, anseio ou desejo, isoladamente ou conjugado a vários outros, pode servir de impulso para a criação. A análise psicológica requer, a cada vez, o desdobramento da criação espontânea nestes seus elementos primários. Qualquer invenção possui, portanto, uma origem motriz, em todos os casos, a essência principal da invenção criativa é motriz, ou seja, é saber que: “das coisas nascem coisas”, como afirma Bruno Munari (1998)²⁴.

Por fim, outra questão levantada por Vigotski (2009) sobre a imaginação, num exercício de imaginar para criar, é que essa costuma ser retratada como uma atividade exclusivamente interna, que depende dela apenas na medida em que ela determina o material com o qual a imaginação opera. Em que os processos de imaginação parecem ser apenas internamente orientados pelos sentimentos e pelas necessidades daquele que cria, estando dessa forma, condicionados a motivos subjetivos e não objetivos. Porém, a psicologia estabeleceu a lei segundo a qual o ímpeto para a criação é sempre inversamente proporcional à simplicidade do ambiente. Sendo assim, todo aquele que cria, cria sempre algo que é um fruto de seu tempo e de seu meio. Sua criação surge de necessidades que foram criadas antes dele e, igualmente,

²⁴ O autor debate metodologias aplicadas à diferentes campos do conhecimento com temas tais como: culinária, mobiliário, espaços públicos e privados, objetos de trabalho, objetos de decoração, brinquedos, jogos, livros, veículos, ruas e imagens em geral. Afirma que “o método de projeto não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência” (MUNARI, 1998). Munari nos leva a rememorar conhecimentos e a construir outros, propõe rupturas com um olhar automatizado que compõe o universo da leitura e da escrita pela forma com que, aquele que cria, vê o mundo, no sentido de enxergar dimensões novas, ou por vezes esquecidas, ou ainda não utilizadas nas construções de projetos.

apoia-se em possibilidades que existem além dele. Nenhuma criação pode emergir antes que aconteçam as condições materiais psicológicas necessárias para seu surgimento. Daí a importância da etapa do mapa mental, para organizar o pensamento pelas informações sobre a coisa que é o tema para a qual está direcionada a criação, por exemplo: seus aspectos semânticos, simbólicos, metafóricos, sensoriais, culturais, morfológicos e fisiológicos, que se desdobrarão em ramificações conceituais.

Como podemos ver, a imaginação em atividade, o que chamamos neste estudo como sendo o exercício de imaginar, está subordinada à experiência, às necessidades e aos interesses na forma dos quais essas necessidades se expressam. É fácil compreender que essa atividade depende também da capacidade combinatória no exercício de imaginar, isto é, da materialização dos produtos imaginados, que dependem ainda do conhecimento técnico, ou seja, de uma *techné*, para que, os códigos que estão disponíveis, para aquele que cria realizar uma performance, possam ser expressos através de diferentes linguagens. A criação é um processo de herança da percepção, em que cada forma – produto imaginado – que se sucede é determinada por impressões anteriores. A imaginação criadora depende da experiência, que é construída pela imersão no tema, percepção e pesquisa, para se conhecer mais da coisa, até dominá-la. Assim é que a experiência cresce gradativamente, diferenciando por sua originalidade os saberes que irão influenciar, estimular e orientar os processos de criação. Neste contexto, a percepção nada mais é que o fechar os olhos para ver, e abrir os olhos para experimentar o que não vemos, como diz Didi-Huberman.

3.3. Os “desobjetos”: a potência das palavras para desorientar o ver no ato criativo

A gente inventou um truque para fabricar brinquedos com palavras.
(BARROS, 2010, p. 329)

A passagem acima traduz todo o desejo que se pretende com este estudo, que é o de aproximar a prática criativa de um poeta à prática dos processos criativos em design, com o objetivo de resgatar, naquele que cria, um olhar vívido de descobertas, assim como é o olhar de uma criança em seu ato de brincar/imaginar. As palavras nos possibilitam imaginar realidades possíveis, possibilitam aquele que cria, produzir imagens/objetos como novos produtos imaginados, improváveis, porém passíveis de serem materializados.

A hipótese de poder vislumbrar uma possível aplicação desse exercício de imaginar, como procedimento prático, dentro da etapa da Imaginação Criante, vem da observação de que, ao criar, primeiramente, aquele que cria, devesse tomar como ponto de partida as palavras,

assim como fazem os poetas, que por meio do desencadeamento de sentidos, elas fazem com que a imaginação se abra para ver. Ver aquilo que a percepção da coisa/objeto, ou a imagem em si, das coisas, que não são capazes de fazer surgir na imaginação criadora. E, conforme escreve Didi-Huberman (2005), nessa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica. Essa desorientação está intrinsecamente ligada à potência que as palavras têm para fazer com que impossíveis sejam possíveis.

Em um poema, o que um poeta faz é nomear as coisas como sendo “isso é aquilo”, sem que os elementos da imagem percam seu caráter concreto e singular. Como o próprio Manoel de Barros (2010) explica, em poema já reproduzido anteriormente:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) – sem nome. (...)
 Porém, vendo o Homem
 Que as moscas não davam conta de iluminar o
 Silêncio das coisas anônimas –
 Passaram essa tarefa para os poetas. (p. 228)

Ou quando ele diz: “(...) do que não sei o nome eu guardo as semelhanças” (BARROS, 2010, p. 138). O poeta, ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Considerando que, para isso, as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo. Diferentemente das práticas comuns em processos de criação em design, em que, aquele que cria, toma primeiro como fonte de pesquisa, apenas referenciais imagéticos ou imagens análogas para guiar conceitualmente uma criação. Sabe-se que esses referenciais podem se tornar armadilhas ao contaminar o olhar e bloquear o exercício de imaginar. O que julgamos, a princípio, ser uma prática causadora do esvaziamento e da superficialidade na criação. Para estes casos, o sentido da imagem continuará sendo a própria imagem, não se pode dizer nada de novidade a partir delas. A imagem explica-se a si mesma, o sentido e imagem são a mesma coisa, ela é, neste caso, a mensagem denotativa, aquilo que está dado a ver, em seu sentido literal, são apenas os elementos com os quais se faz a composição, como dito por Barthes (1990). As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação, o que levaria a uma limitação da imaginação por parte de quem cria (BLANCHOT, 1987).

Esse pensamento, é primordial para que se possa entender os “deslimites” das palavras na poesia de Barros, ou em suas não conexões com a realidade, à luz da ideia do devir. Com isso, o poeta confere em sua obra um caráter de processos de perda e distanciamento, em que, o olhar, pela percepção sobre as coisas/objetos, se afasta da coisa/objeto. Conforme afirma Didi-

Huberman, ao citar Blanchot, escrever “(...) parece de repente distanciar-se de seu objeto específico e bifurcar da escrita à fascinação, do texto à semelhança ou da palavra à imagem” (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 27). Esse ver que se distancia da coisa é um ver que quer assassinar a coisa, para que a mesma renasça em outros devires. Percebe-se, então, uma perda proposital dos limites que cabe ao entendimento racional.

Essa condição, de perdas, está presente ao longo de toda a obra de Barros, principalmente quando esse introduz a figura do menino do mato, o mesmo menino que, segundo Barros (2010),

(...) aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens. (p. 470)

O menino, na verdade, é o eu-lírico de Barros. É pela percepção do menino, que o poeta autoriza o antropomorfismo inerente às imagens, é por meio dessas reivindicações absurdas que o mesmo coisifica coisas com tamanha destreza e irresponsabilidade. Cria produtos imaginados, originais e autênticos, que nascem pelas combinações e contaminações que são designações feitas com palavras. Como quando Blanchot diz sobre a “palavra culpada”, invocando o “culpado” de toda paixão pela imagem, Charles Baudelaire (DIDI-HUBERMAN, 2011). Assim, o poeta faz nascer coisas e seres antropomórficos e híbridos que aparentemente só caberiam no reino da imaginação, mas que são passíveis de serem materializados, por serem constituídos de algo que nos parece estranhamente inquietante, porém nos é familiar.

Quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em... um dentro? Por que ela nunca quer estar fora, e sim dentro? Talvez pela necessidade vital do homem em ter consciência de que se está vivo, só percebemos isso quando estamos de posse de algo. Por isso nunca cessamos de olhar, esse desejo é contínuo. Este é o ciclo do homem: ver, tocar pelos sentidos. Confirmar, possuir e existir. É como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios, que nunca são preenchidos.

O olhar é ganancioso, nunca se satisfaz. Isso se dá por que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda. E essa, é o que alimenta este ciclo do ver para se ter consciência de existência. Nesse sentido, o olhar parece se desdobrar num infinito a ver. Como na explicação de Didi-Huberman (2005), em que os espelhos se racham e cindem a imagem. Ou quando esse também diz sobre a palavra estar em estado de elevação. Neste sentido, a coisa sempre estará separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz ou se escreve. Uma abertura opaca, uma névoa, um tecido translucido, fluido e drapeado, envolvendo todas as coisas, dará à palavra a

aparição da imagem. Por isso, a imagem é a forma do que aparece, a imagem assemelha-se ao que a solicitou, como sustenta Blanchot, ao mesmo tempo “abertura da irrealidade” e “torrente do exterior”, o ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Sendo assim, a imagem dará ao poema seu segredo e sua profunda e infinita reserva, que surge de um contra mundo, de uma matriz ou de um negativo para carregar toda a potência da palavra, que faz ressoar toda a aparição. Por isso, em seu exercício de brincar/imaginar, o poeta provoca a perda e um distanciamento dos limites da linguagem representativa, distorcendo o sentido natural das coisas/objetos pelo uso da palavra. Ao distanciar-se das coisas, faz-se a revelação, e pela possibilidade de percorrer essa distância – similitudes –, então, o que revela, será capaz de desaparecer por si mesmo no ato de revelar. Neste caso, “ (...) desaparecer, dispersar-se com vida, equivale a assemelhar-se, solidificar-se como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40), é quando estamos sob o encantamento da imagem – as semelhanças.

O que o poeta sabe de fato é “(...) fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 2010, p. 327). Acreditamos que, ao subverter essa regra e ao adotá-la como um recurso para o exercício de pensar, daríamos um novo rumo para a etapa da Imaginação Criante, desviando e impedindo, aquele que cria, de trazer o óbvio para a criação. Assim como a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade e, também, como o poema não diz o que é e sim o que poderia ser, pois, seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil”, como afirma Aristóteles. É preciso se permitir imaginar, para criar, sem culpa. Assim como Barros (2010) se permite dizer:

Pertença de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo. (p. 340)

Esta forma de associação apresenta-se comumente em sonhos e devaneios, ou nos exercícios de imaginar, isto é, em estado de ânimo, nos quais a palavra tem total liberdade de evocar uma imagem referente ao que se propõe. As imagens, originária pelas semelhanças, servem de expressão interna da imaginação, elas propiciam uma linguagem interior para aquilo que se cria. O ver da imaginação, que é um ver cindido, seleciona elementos isolados da realidade, de forma espontânea, não previsíveis, combinando-os numa relação que se determina

internamente pela consciência, e não externamente, conforme a lógica das coisas/objetos, para produzir delas cópias como imagens. Mas sim uma distorção, distanciadas da coisa real. Em sua essência os produtos imaginados, pelas semelhanças, são construções de algo completamente novo, que nunca aconteceram ainda na experiência daquele que cria.

O olhar do indivíduo sofre, naturalmente, um empobrecimento ao caminhar para a vida adulta, subtrações recorrentes das comodidades e displicências que vão cegando o olhar, pela perda do hábito de saber perceber, pela perda das ações de descobertas que vão se distanciando da infância e transformando as coisas/objetos em monotonia e rotina, gerando um olhar automatizado. Por isso o poeta nos faz saber que as coisas que existem sofrem de um abandono de quem as olha. O olhar nunca mais se volta para elas, como um dia fora na infância. Talvez, daí a afirmação de Vigotski (2009) de que a imaginação tem seu campo fértil na infância, mas que vai se tornando um hábito enfraquecido na vida adulta.

O quintal do menino, em Barros, é maior que o mundo, é o lugar para onde está direcionado seu olhar, é onde as coisas/objetos se embaralham nas fronteiras do poético e do filosófico, em que o perceber - apalpar com os olhos; o sentir – apalpar com o coração –, e o pensar – o apalpar com a imaginação –, promovem a perda dos respectivos limites do poeta – ou daquele que cria. O que a criança vê e ouve, dessa forma, são os primeiros pontos de apoio para sua futura criação. Ela acumula material com base no qual, posteriormente, será construída sua ação de brincar/imaginar, em que a união dos elementos dissociados e modificados se manifestam (VIGOTSKI, 2009). Por perseguir esse “deslimite” das palavras, o poeta cria um jogo de combinações entre coisas/objetos que são tomados pela palavra/nome e são levados para mente/imaginação, e por reunir diferentes elementos, ele rompe com a relação natural, segundo a qual elas foram percebidas. Isso faz com que o produto imaginado esteja sempre em estado inacabamento, apto para ser visto, pela visão do ver, e compreendido como algo novo, por aquele que lê, como quando lemos na poesia de Barros seus “desobjetos”, que são as não coisas e o seu não querer dizer nada.

Com isso, Barros promove um estado de revivescência nas coisas/objetos, um estado de movimento, de deslize e distorção, que as livram de não morrerem em sua condição de abandono. Sendo assim, por suas brincadeiras de distorcer o sentido das palavras, não deixa com que os sentidos das coisas não se acabem, sendo então reinventadas pelo processo criativo – pela Imaginação Criante. Segundo Barros (2010), “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (p. 347). Exageramos porque queremos ver as coisas de forma exacerbada, porque isso corresponde à realidade, ao nosso

estado interno, ou seja, pelos produtos imaginados no exercício de brincar/imaginar (VIGOTSKI, 2009).

Uma das primeiras lições que aquele que cria deveria aprender com a poesia de Barros é a importância do uso do prefixo “des”, prefixo de negação, ação contrária, separação, que se assemelha ao prefixo “trans”, que tem a função de atribuir ao primeiro uma ideia de possibilidade de ir além do já habituado, rompendo com a simetria entre significante e significado, a fim de modificar o sentido, produzindo um não sentido, mas com todo sentido, como em “desobjeto”, “desutilidade”, “desinventar”, “deslimites”, “desplavras”, “descomer”, “desabrir”, “desimportante”, “desaprender”, “dessaber”, entre outros. O uso habitual destes prefixos confere uma marca de subversividade na criação do poeta, pois para ele “(...) poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2010, p. 302), por isso tem apego por ver e fazer as coisas ao contrário. Essa é a lição que aquele que cria precisa aprender para desautomatizar seu olhar, ter a coragem, em seu exercício de imaginar, de voltar a ser criança, a pensar sem culpa como é comum na infância. Pois a infância é uma fase da vida do indivíduo que se caracteriza por criar coisas e viver situações impossíveis, improváveis e inverossímeis, sem o compromisso com a verdade, sem o medo de que elas vão ou não darem certo, sem culpa por fazer coisas sem cobranças. Esse é um período em que se permite dar às coisas/palavras novas funções de não significar ou não comunicar nada. É quando as palavras têm total liberdade de deslizar de isto para aquilo, reinventando sentidos de ser e novos significados para o ver.

Sendo assim, aquele que cria tem que se permitir errar, como afirma Barros (2010): “O artista é erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito” (p. 348), tem que entender que para ter mais certezas, tem que saber e aprender com suas imperfeições, deixar que nos processos criativos as coisas/ideias cheguem ao grau de brinquedo, para que elas possam ser sérias, pois o apetite da “indústria” – quem demanda – sempre solicitará que se invente coisas prestáveis e não duráveis – racionalidades que aprisionam e criam dependências. Para essa, nunca é permitido, àquele que cria, errar. A indústria não tem interesse em “desinventar” objetos, em dar aos objetos funções que não são próprias deles, ela só produz aquilo que tem função de uso, cada vez mais efêmeros. A não ser que alguém tenha a inútil ideia de reutilizá-los, assim como quando um pneu ou uma garrafa pet vira um vaso para plantar begônia. As coisas úteis não têm “desutilidade” poética. É preciso aprender a metodologia didática de Barros (2010):

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
 Dar ao pente funções de não pentear.
 Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.
 Ou uma gravanha.
 Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. (p. 300)

Aquele que cria precisa se habituar a “voar fora da asa”, a pensar fora do convencional, para que este ato funcione como um preenchimento de lacunas que necessitam ser tomadas por coisas que não são criadas sob demandas. Uma prática que deveria ser habitual apenas pelo prazer revigorante do exercício de imaginar. Daí poderia pensar, como Barros (2010):

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
 quando cheias de areia de formiga e musgo - elas
 podem um dia milagrar de flores.
 (Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
 Também as latrinas desprezadas que servem para ter
 grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas.
 (Eu sou beato em violetas.)
 Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
 Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
 (O abandono me protege.) (p. 342)

O que é possível perceber é que a criação poética de Barros vai além da poesia, ela impõe um estranhamento inquietante, um arranjo ou combinação entre palavras, um “deslimite”, uma não conexão com aquilo que é real, que permite a construção de alguma coisa que faz com que o poema não funcione apenas como poema. Como visto, existe algo sempre por decifrar nas combinações entre as palavras de seus poemas, em que, aquilo que está oculto, por ser familiar se desvela, e se torna passível de realidade, pela semelhança na imaginação. Assim, ao fazer uso da linguagem com tamanha irresponsabilidade, Barros permite que coisas imóveis ganhem pernas, que coisas e seres possam ser ampliados para menos, consinti juntar com naturalidade um peixe na existência de uma árvore, para habitar passarinhos, e ainda, que uma lata impregnada de limo, jogada num terreno baldio do esquecimento volte a ser um navio. Essa ideia de transver e transfazer as coisas em “desobjetos”, em não coisas, como “manivela para pegar no sono”, “púa de mandioca”, “fazedor de amanhecer”, “martelo de pregar água”, “guindaste de levantar vento”, “parafuso de veludo”, “peneira de carregar água”, “*botão do amanhecer*”, “platinado de mandioca”, “ferro de engomar gelo”, “aferidor de encantamentos” entre outros, cumpre a função de mudar a feição da natureza. Como nas brincadeiras de criança, em um ato espontâneo de improviso, em que se cria coisas impossíveis e improváveis, que são experienciadas mais pela imaginação do que pela realidade.

Barros cria objetos e imagens sem utilidades com o intuito de subverter o sentido habitual das coisas, como vemos em seus “desobjetos”, ou quando esse escreve: “como pegar na voz de um peixe”; “um sapo engole as auroras”; “eu escuto a cor dos passarinhos”; “tirei as tripas de uma palavra”; “a chuva deformou a cor das horas”; ou quando diz que “hoje eu

desenho o cheiro das árvores”. Estas são não coisas e não ações que só são possíveis no espaço da imaginação, pela concepção de tais estarem pautadas pela linguagem. Nesses casos, o uso da linguagem não tem função de explicar, tornar real, ela serve como instrumento para brincar, para construir objetos (imagens) improváveis, porém, passíveis de serem materializadas. A linguagem permite, aquele que cria, ter devaneios poéticos, permite voar fora da asa. Através das palavras, a imagem literária, pela imaginação, põe as palavras em movimento, para deslizar de isto para aquilo. Essa potência que as palavras têm, confere demência às palavras, que lhes tiram do uso comum, habitual já automatizadas, deixando-as livres para fazerem novas construções imagéticas (BACHELARD, 2001).

Como vimos nos Capítulos anteriores, Ricœur (1982) não separa a imaginação produtora da linguagem, pois a imagem – ou o produto imaginado – oscila por assim dizer da esfera perceptiva para a esfera linguística, ou seja, aquilo que percebemos, dentro de suas similitudes, já estão convencionados por nomes/palavras. Não que isso imponha que a imaginação esteja reduzida à sua expressão verbal. E mais precisamente proposicional. Mas a estrutura implícita da imaginação é tal que ela pode ser trazida à linguagem sob a forma proposicional. Esta inversão, da palavra que gera imagens pela imaginação, faz passar a imaginação para o primeiro plano e a imagem para o segundo, por implicações múltiplas. Como descrito por Barros (2010):

Nasci para administrar o à-toa
o em vão
o inútil.
Pertença de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo.)
E quando esteja apropriado para pedra, terei também
sabedoria mineral. (p. 340)

Por isso é que a palavra cria a coisa como ausência e ao mesmo tempo dá existência ao que não existe. Ela não representa ou torna presente uma coisa/objeto que lhe seria anterior e do qual seria sua expressão. A palavra não conteria esse precedente, ela seria, ao contrário, a manifestação do afastamento daquilo que ela nomeia (a palavra afasta a coisa para significá-la). Nesse sentido, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, é um esvaziamento, é uma nulidade, é um fantasma. Ela é o estado de perda da coisa inicial que

designa, ela é a morte desse nomeado e, ao mesmo tempo, é aquela que lhe concede nova vida, conforme afirma Blanchot (1987).

Sendo assim, o que traz consistência ao pensamento deste estudo, ao supor que tal exercício de imaginar garantirá para aquele que cria chegar a um resultado autêntico e original na criação, é saber que graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas por palavras, as vezes fora de seu contexto convencional. Por convenção o que as palavras querem dizer é isto ou aquilo, e para isso recorre-se a outras palavras. O sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. Isso asseguraria propor num processo criativo, em design, algo inesperado, inusitado, imprevisível, impensável ou surpreendente, que possibilite gerar um estranhamento inquietante, o que caracterizaria a criação como autêntica e original (SAUSSURE, 2005).

Esse querer dizer, que é dito de outra maneira, é o que gera o estranhamento inquietante, com a finalidade de perturbar ou subverter. Seria, assim, um modo de tirar a palavra do conforto, imobilidade ou da compreensão já automatizada. Num poema a palavra não está somente a serviço de comunicar um sentido pré-estabelecido e sim para inventar novas significações, fugir daquilo que está dado como o óbvio. Uma forma de provocar nela uma disfunção. A palavra poética é livre para ser e fazer deformações. A lei que a rege permite que seja torta, que não se atenha à retidão. A literatura se apresenta como um convite à transgressão e almeja levar a linguagem à sua ruína (BLANCHOT, 1987).

A liberdade que Barros tem de brincar/imaginar ao usar as palavras, se junta a um ato de desconstrução, habitada de brincadeiras de coisificar coisas, um exercício de imaginar carregado de ingenuidade e gratuidade de uma criança brincando. Assim como pode ser observado no trecho do seguinte poema de Barros (2010):

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
 A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava um rio inventado. (p. 329)

A atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa, porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia. Quanto mais rica a experiência da pessoa, mais material está disponível para a imaginação dela – é o estar imerso no assunto conceitual que guia os processos criativos. A imaginação origina-se exatamente desse acúmulo de experiência. Sendo as demais

circunstâncias as mesmas, quanto mais rica é a experiência, mais rica deve ser também a imaginação, afirma Vigotski (2009). Barros (2010) escreve que “Porém aprendia melhor no ver, no ouvir, no pegar, no provar e no cheirar”. Quanto mais a criança viu, ouviu e vivenciou, mais ela assimilou; quanto maior a quantidade de elementos da realidade de que ela dispõe em sua experiência, mais significativa e produtiva será a atividade de sua imaginação (VIGOTSKI, 2009). Portanto, é preciso de uma grande reserva de experiência anterior para que desses elementos seja possível criar coisas/objetos impossíveis, imprevistos, impensáveis, sem compromisso com a verdade, sem compromisso com a indústria. Enfim, sem culpa nenhuma para imaginá-los, assim como pela irresponsabilidade de imaginar/brincar de Barros (2011) ao criar tais não coisas:

Os desobjetos

- (Do acervo de Bernardo)
- 1 Prego que farfalha
 - 2 Uma púa de mandioca
 - 3 O fazedor de amanhecer
 - 4 O martelo de pregar água
 - 5 Guindaste de levantar vento
 - 6 O ferro de engomar gelo
 - 7 O parafuso de veludo
 - 8 Alarme para o silêncio
 - 9 Presilha de prender silêncio
 - 10 Formiga frondosa com olhar de árvore
 - 11 Alicate cremoso
 - 12 Peneira de carregar água
 - 13 Besouro de olhar ajoelhado
 - 14 A água viciada em mar
 - 15 Roleta para mover o sol.
- (BARROS, 2011)

Barros, ao experimentar as coisas, pela percepção do menino, numa experiência similar à uma atividade lúdica, nega o vínculo com aquilo que é real. Assim, o poeta ensina outra lição, para aquele que cria, pela relação do eu-lírico, maneira pela qual o mundo exterior se converte em vivência interior, experiência essa, absorvida do mundo que é o seu quintal. Essa experiência nos remete à ação de uma criança, imersa em seu mundo particular, remexendo um amontoado de coisas/objetos, sem utilidades ou até mesmo imprestáveis. Um mundo onde habitam seres desimportantes, em que, a criança, pela cisão do ver, procura coisas/palavras novas para impulsionar um novo faz de conta.

Assim como nos processos pulsionais, em Freud (1996), ou no estado de sublimação, que ele usa para explicar as transformações das pulsões sexuais, em um meio para a busca de objetivos socialmente valorizados, como a criação artística e a investigação intelectual, pelas quais, em vez de pensarmos em satisfação, criamos objetos impulsionados a bordejar o vazio,

a partir dos buracos ou lacunas, deixados pela castração simbólica. O próprio vazio nos impulsiona a preenchê-los, inclusive pela necessidade da criação em processos criativos. Sendo assim, o ato criador, pela Imaginação Criante, é uma nova ação que acrescenta, que adiciona às coisas/objetos, significantes que previamente já existiam desde sempre, aquilo que é inquietantemente familiar.

Ao distinguir assim as coisas/objetos, pela palavra, no sentido de separar ou distanciar a coisa do objeto real a que se refere, mas levá-la para o patamar do simbólico. Estamos nos referindo, neste caso, como afirma Lacan (1997), no sentido de estar elevado à dignidade de Coisa, ou seja, à sua dignidade de *das ding*. A Coisa (*das ding*) é o que do real padece dessa relação inicial do homem com o significante. Ou seja, é aquilo que é sacrificado, aquilo que padece após a instauração do princípio do prazer, que não é nada mais do que a dominância do significante. Sendo assim, a sublimação seria a forma de sustentar a coisa, de dar um valor de coisa aos objetos. Distingue-se de uma economia de substituição onde se satisfaz habitualmente a pulsão na medida em que é recalcada. A pulsão, ainda, pode encontrar o seu alvo em outro lugar que não seja propriamente seu objetivo, sem que se trate aí de substituição significativa (que constitui a estrutura sobre determinada, a ambiguidade, a dupla causalidade do que se chama de compromisso sintomático). A criação, nos processos criativos, é, pois, além do sintoma, a revelação da coisa além do objeto e uma satisfação que não pede nada a ninguém.

Como na descrição da cena feita por Freud em *Além do princípio do prazer*, em que a criança vê o carretel, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo, atira-o longe, e o carretel desaparece atrás da cortina. Quando o carretel retorna, puxado por um fio... o fio das similitudes. Abre-se na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, de um fundo de ausência, da perda. Racha a criança ao meio e a olha, algo, enfim, com o qual ela fará uma imagem. A mais simples imagem, por certo: por puro ataque, pura ferida visual, pura moção ou deslocamento imaginário (DIDI-HUBERMAN, 2005).

No brincar/imaginar das crianças, as possibilidades de construir e desconstruir, fazer e desfazer, encontrar e perder, conhecer e esquecer, aparecer e desaparecer, não trazem o sentimento de culpa – por ser um estado de desorientação. Pois preso ao olhar da criança existe um rastro, um fio longo, como preso a um carretel. Essas são, então, permissões que a imaginação concede às coisas/palavras para habitar o inabitável. Como nas brincadeiras de criança: ações, imagens e fazeres, acontecem pelo improvisado e experimentação. É por isso que

o jogo de desconstrução em Barros não tem compromisso com a verdade. Daí Barros (2010) poder dizer:

Tudo que não invento e falso.
Tem mais presença em mim o que me falta.
Meu avesso é mais visível que um poste. (p. 345)

Freud explica a inquietante estranheza como sendo um estado de desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros. O estranhamente inquietante seria, então, sempre algo em que, nos vemos totalmente desorientados. E que, portanto, ao experimentar essa desorientação da *Unheimliche* é que se abre em nós esse lugar estranho, tão estranho, em verdade, perdido, ao limiar do passado, que impõem em nós um retorno ao que nos é familiar – das *Heimische*.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. O ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois: “Feche os olhos e vê”. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta” – como em Joyce, segundo por Didi-Huberman (2005, p. 31). O que precisamos saber sobre essas afirmações de Joyce é a de nos habituarmos a pensar, em saber que todo visível está talhado no tangível, que todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também, entre o tangível e o invisível que está incrustado nele. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós – os “desobjetos” são obstáculos erguidos diante de nós na poesia de Barros -, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios, como afirma Didi-Huberman (2005), ao mencionar Merleau-Ponty. E, ainda, quando o mesmo propõe o ensinamento de que devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Esse estado de desorientação que nos coloca visualmente diante de algo recalcado que retorna como um devir, na esfera do visual, de uma imagem estruturada como um diante-dentro, pelo olhar. Pela palavra, as coisas visuais – as imagens – são sempre já lugares, que só aparecem como paradoxos em atos nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. Abrindo em nós um tempo para olhar as coisas que se afastam, arremessadas como um carretel, que desenrola seu fio, até perder de vista, para ver o impensável o improvável, ver mentiras inventadas como verdades.

Isso é o que possibilitará no exercício de imaginar chegar à autenticidade nos processos criativos (DIDI-HUBERMAN , 2005).

Esse fio que o ver possui é o elemento que agrupa e amarra as similitudes, o mesmo que, no exercício de imaginar/brincar, constitui o repertório cognitivo, pelas descobertas e experimentações, cria a noção de realidade e de existência – pelas semelhanças. Um carretel de palavras. Pois, é pela palavra que nós dominamos as coisas/objetos e somos tomados de gozo. Por fim, essas, e outras mais, são lições que aquele que cria precisa aprender com um poeta. Todo aquele que cria, deveria aprender a inventar truques para fabricar coisas/brinquedos. As palavras têm essa potência de desorientar o olhar, de distorcer o ver no exercício de imaginar/brincar, de fazer rupturas com a normalidade, de permitir “voar fora da asa”.

4. POR UMA POÉTICA DO ESTRANHAMENTO NO DESIGN

4.1. A poética do estranhamento do mundo codificado do design

Como vimos nos Capítulos anteriores, este estudo se dispôs a entender a inquietante estranheza do ver e a desautomatização do olhar sobre as coisas/objetos externos do mundo - no espaço e no tempo – que estão organizadas por suas similitudes, e estudando-as sob o ver da imaginação, aquele que se dá a partir do exercício de imaginar, nos quais são produzidas as semelhanças e que, por meio dessas se estabelecem nossa cognição. O presente Capítulo propõe uma poética do estranhamento inquietante no design sob a luz da filosofia do design e da comunicação de *O mundo codificado*, de Vilém Flusser, no qual seu pensamento está subdividido em “Coisas”, “Códigos” e “Construções”, o que possibilitará traçar um diálogo mais próximo dos processos criativos em design e, também, por clarear a intenção, quando propomos o estranhamento inquietante como técnica na etapa metodológica da Imaginação Criante para aquele que cria.

Quando falamos da palavra como potencializadora do exercício de imaginar, consideramos para isso que o resultado do desejo contranatural do homem de armazenar informações para dar significado à vida consiste em criar símbolos organizados em códigos, pois é assim que se dá todo o entendimento e o processamento de comunicação entre a coisa/objeto e seu nome, ou seja, a palavra como mediadora da imagem, da similitude indicial para a aparição da semelhança. Assim o imaginar e o fazer – dar ou impor forma à matéria, que é o materializar o produto imaginado – são dependentes dos signos. Consideramos para isso também que, no passado o objetivo era formalizar o mundo existente, hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos, e, segundo Flusser (2007), isso é o que se entende por cultura imaterial, mas deveria na verdade se chamar cultura materializadora. Para ele, fazia sentido, no passado, diferenciar a ciência da arte, o que hoje parece um despropósito. A aparência do material é a forma. E essa é certamente uma afirmação pós-material.

Segundo Flusser (2007), é próprio do ser humano fabricar coisas – *homo faber* –, e se quisermos investigar uma época da história humana, é preciso analisar as suas fábricas. O homem é um designer, um criador que inventa mundos, ao construir modelos para os fenômenos, ao impor forma à matéria. E, nesse sentido, o designer, aquele que desenha artefatos, utilizando a técnica e a arte, é um enganador, pois todo envolvimento com a cultura é uma espécie de autoengano (FLUSSER, 2007). A história da humanidade pode ser contada como uma história da fabricação, na qual são pontuados períodos em que os homens se tornaram cada vez menos naturais e cada vez mais artificiais, precisamente pelo fato de que as coisas

convertidas, transformadas, ou seja, os produtos fabricados, reagem à investida do homem. As fábricas se tornaram lugares onde sempre se produziam novas formas de homens: o primeiro, o homem-mão, depois, o homem-ferramenta, em seguida o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos-eletrônicos. Fabricar significa apoderar-se de algo dado na natureza, convertê-lo em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade e utilizá-lo. Fábricas são lugares onde aquilo que é dado é convertido em algo feito e com isso as informações herdadas tornam-se cada vez menos significativas, ao contrário das informações adquiridas, aprendidas que são cada vez mais relevantes (FLUSSER, 2007).

Sendo assim, uma nova relação começa a ser tecida entre as teorias do estranhamento inquietante, da desautomatização e da deformação das similitudes para as semelhanças, que foram tratadas anteriormente sob a cisão do ver. Da mesma forma, o conceitos de “enganação” e de “fraude” vêm confirmar a pretensão deste estudo, considerando seus possíveis desdobramentos tanto no campo da criação quanto do ensino. Por meio de enganos e armadilhas, estratégias do ver são constituídas e materializadas daquilo que nos parece estranho, porém nos é familiar. Daí vem as ideias de originalidade e de autenticidade para fabricar coisas que aparentemente só caberiam no reino da imaginação. Considerando que a prática do design ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas, conforme afirma Flusser (2007).

Para entendermos melhor como coisas/objetos são ou se tornam estranhamente inquietantes no design é preciso esclarecer que design, segundo Flusser (2007), se trata de uma palavra que funciona como substantivo e também como verbo. Como substantivo significa, entre outras coisas, propósito, plano, intenção, meta, esquema maligno, conspiração, forma, estrutura básica. E ainda, para o autor, todos esses significados estão relacionados à astúcia e a fraude, tanto no sentido de enganar os olhos, quanto no sentido em que, isto é ou está, no lugar daquilo. Quando a palavra “design” se apresenta como verbo – *to design* – significa, entre outras coisas, “tramar algo”, “simular”, “projetar”, “esquematar”, “configurar”, “proceder de modo estratégico” (FLUSSER, 2007).

Essas definições, confessa Flusser (2007), são feitas a partir de uma visão que quer trazer à luz os aspectos perversos e ardilosos da palavra design, que normalmente costumam ser ocultados. Por isso, o mesmo, não segue uma definição convencional, e não insiste em associar a palavra design a “signo” (*Zeichen*), “indício” (*Anzeichen*), “presságio” (*Vorzeichen*), “insígnia” (*Abzeichen*), para que a palavra “design” não siga apenas uma definição plausível e convencional. Pois a palavra “design”, por ser de origem latina, já contém em si o termo *signum*, que significa o mesmo que a palavra alemã *Zeichen* (“signo”, “desenho”). E tanto *signum*

quanto *Zeichen* têm origem comum. Etimologicamente, a palavra “design” significa algo assim como “de-signar” (*ent-zeichnen*). Sendo assim, semanticamente a palavra design adquiriu o significado que se lhe atribui no discurso atual sobre cultura.

Outros termos relacionados à palavra “design”, apresentados por Flusser (2007), vêm complementar a proposta deste estudo sobre o estranhamento inquietante no design, como quando ele nos diz sobre as palavras “mecânica” e “máquina” (em grego *mechos*), que designa um mecanismo que tem por objetivo enganar, ou ser uma armadilha. Uma máquina é, portanto, um dispositivo de enganação, assim como estrategicamente a alavanca engana a gravidade, a mecânica por sua vez disfarça os corpos pesados. E ainda, outros dois termos que também são usados neste contexto, relacionados à palavra “design”, que são “arte” e “técnica”. O termo grego *techné*, que em latim é *ars*, significa “manobra” (*dreh*). *Ars* quer dizer, portanto, algo como “articulabilidade” ou “agilidade”, e *artifex* (“artista”) quer dizer “impostor”. E, ainda, em alemão, o artista é um *Könnner*, alguém que conhece algo e é capaz de fazê-lo, pois a palavra arte em alemão, *kunst*, é um substantivo que deriva do verbo “poder”. Em grego, *techné* significa “arte” e está relacionada a *tekton* (“carpinteiro”). E, como sabemos, a matéria prima de trabalho de um carpinteiro é um bloco de madeira, ou melhor dizendo, uma tora de madeira amorfa, a partir da qual, o *tekton* a transformará em coisas/objetos.

A palavra “matéria” resulta da tentativa dos romanos de traduzir para o latim o termo grego *hylé*. Originalmente, *hylé* significa “madeira”, e a palavra *materia* deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola *madera*. No entanto, quando os gregos passaram a empregar a palavra *hylé*, não pensavam em madeira no sentido genérico do termo, mas referiam-se à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Tratava-se, para eles, de encontrar uma palavra que pudesse expressar oposição em relação ao conceito de “forma” (a *morphé* grega). *Hylé*, portanto, significa “algo amorfo” (FLUSSER, 2007).

Neste sentido, Flusser (2007) explica que a ideia fundamental é a de que a madeira (*hylé*), identificada neste estudo como sendo um bloco de madeira, conciso e em estado bruto, é uma matéria amorfa que recebe do artista, o técnico, uma forma, ou seja, se diz que o artista provoca nela o aparecimento da forma, em sua superfície, lugar/espço que sustenta o aparecimento da imagem. Ora, não seria isso o que estamos propondo com este estudo, o uso da palavra em estado de um bloco de madeira, sem forma, esperando que aquele que cria a “de-forme”, pela cisão do ver? Já que a função da palavra pela imaginação é deformar, para que a mesma se manifeste e se sustente como uma imagem visual.

A ideia de uma matéria concreta, concisa, bruta e amorfa à espera do aparecimento da forma, provocada pela cisão do ver, também nos remete aos blocos de madeira e de mármore

de Tony Smith, *The black box*, analisados por Didi-Huberman (1998), quando diz que estar diante de um bloco sem forma, no estupor da espera, é estar diante da ausência. Até o momento em o que se vê de repente se abre, atinge por algo que, no fundo – ou do fundo, isto é, deste mesmo fundo de ausência –, racha aquele que vê ao meio e o olha. Algo, enfim, com o qual se pode fazer uma imagem. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual, pura moção ou deslocamento imaginário. Abre naquele que vê, algo como uma cisão ritmicamente repetida. Entre a ausência e a pressa, entre o impulso e a surpresa, algo inquieta aquele que vê, e torna por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir – tanto do *homo faber*, quanto do *homo ludens* (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Para compreendemos melhor de que modo tal bloco de madeira tende a sustentar uma imagem visual, primeiro é preciso entender que o visual é um acontecimento, pois a imagem é um ato, que se manifesta por meio de um jogo de desaparecimento e aparecimento. Neste sentido, talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de imitação, e ainda, para além do princípio de superfície. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que tal bloco de madeira se torne uma imagem visual. O símbolo, certamente, o substituirá, o “assassinará” – segundo a ideia de que, conforme escreve Lacan, “o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa”. A própria imagem joga, brinca com a imitação. Sendo assim, aquele que vê – aquele que cria ou o designer –, só a utiliza para subvertê-la, só a convoca para lançá-la fora de sua visão. A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e a forma que se modela – tudo isso obsidia a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial. Enfim, quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual nos encobre, nos toma, nos cerca, nos toca, nos devora, assim a imagem nasce (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Desta mesma forma é que, também, descobrimos o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos. E atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, amorfas. Os fenômenos (o mundo material) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o mundo formal) são a realidade. As pareências das coisas externas, que são agrupadas pelas similitudes, nos fazem saber e conhecer como os fenômenos amorfos afluem as formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe, a Imaginação Criante produz semelhanças, aparições que são materializadas externamente (FLUSSER, 2007).

O pensamento de que o designer é um enganador, aquele que deforma a realidade, compartilha do mesmo pensamento que Platão fazia objeção, que via a arte e a técnica como

sendo aquilo que traem e desfiguram as formas (as Ideias), pois, para ele, artista e técnicos são impostores e traidores das Ideias, pois seduzem maliciosamente os homens a contemplarem ideias deformadas. Da mesma forma, não é este o mesmo pensamento que consiste na prática do designer? Ora, não é esta também a prática que consideramos como sendo aquela original e autêntica, que aquele que cria deveria buscar? A de deformar os sentidos das ideias, enganar, dizer que isto é aquilo, como já o é feito na aplicação prática e usual dos signos, ou quando se propõe um desvio natural das coisas, assim como nos “desobjetos” de Manoel de Barros, em que é passível de se materializar “um ferro de engomar gelo” ou “um abridor do amanhecer” em uma matéria amorfa. Isso é o que consideramos como uma técnica pontencializadora aplicada à metodologia da Imaginação Criante.

Porém, todas essas considerações feitas acima explicam de certo modo por que a palavra “design” pôde ocupar o espaço que lhe conferido no discurso contemporâneo, por exprimir uma conexão interna entre técnica e arte. As palavras “design”, “máquina”, “técnica”, *ars* e *kunst* estão fortemente inter-relacionadas; cada um dos conceitos é impensável sem os demais, e todas elas derivam de uma mesma perspectiva existencial diante do mundo. Porém, afirma Flusser (2007), não são suficientes, pois o que une estes termos é o fato de que todos apresentam conotações de engodo e malícia.

E, assim, para melhor explicar o design como farsa e da mesma forma o designer como sendo um farsante, Flusser (2007) nos mostra os termos *hylé-morphé*, ou “matéria-forma”, em oposição à palavra “matéria” (*materie*), quando esta é traduzida por “estofa” (*stoffl*), um substantivo do verbo “estofar” (*stopfen*, pois, as coisas/objetos do mundo material (*materielle welt*) são aquelas que guarnecem as formas com estofa, é o recheio (*füllsel*) das formas. Para Flusser (2007), essa imagem é muito mais esclarecedora do que a da madeira entalhada que gera formas, porque mostra que o “mundo do estofa” (*stoffliche welt*) só se realiza ao se tornar o preenchimento de algo. A palavra francesa que corresponde a “recheio” é *farce*, o que torna possível a afirmação de que, teoricamente, todo material (*materielle*) e todo estofa (*stoffliche*) do mundo não deixam de ser uma farsa. Assim, o autor confirma que estamos retornando ao conceito original de “matéria” como um preenchimento transitório de formas atemporais. Para Flusser (2007), o conceito original nesta oposição é que corpos sólidos podem ser transformados em líquidos, e os líquidos, em gases, e vice-versa, podendo então escapar do nosso campo de visão.

Sendo assim, é por meio dessa estratégia que o design se tornou a base de toda a cultura. E assim se constituiu a prática do designer, que consiste em enganar a natureza das coisas por meio da técnica e da arte. O designer em seu exercício de imaginar, age contra a natureza real

das coisas, substituindo o natural pelo artificial, fazendo antropomorfismos e hibridismos entre coisas/objetos/seres. Melhor dizendo, ao escapar à visão, no distanciamento que propõe entre a coisa/objeto que se vê e o produto imaginado, as coisas/objetos (sólido) são agrupadas em similitudes (líquido) e se transformam em semelhanças (gasoso). E da mesma forma, pela Imaginação Criante, inversamente, as semelhanças se transformam nos estofamentos e nos recheios que culturalmente consumimos.

Mas, se as imagens, por aparição, podem ser impostas na matéria, não seria o caso de perguntar se as imagens são então superfícies de matérias? Segundo o pensamento de Flusser (2007), a forma “mesa” é o que concebemos como sendo o real e o conteúdo “mesa” (a madeira) é apenas a coisa aparente, pois essa está em estado transitório à mercê de uma transformação. Isso mostra, na verdade, o que o *tektion* (“carpinteiro/designer”) faz: pela Imaginação Criante, concebe pela semelhança a “ideia” de uma mesa, e a impõe em uma peça amorfa de madeira. Para o autor, há uma fatalidade neste ato: o designer não apenas informa a madeira, quando impõem nela a forma de mesa, mas também deforma a ideia de mesa, quando a distorce na madeira. A fatalidade consiste também na impossibilidade de se fazer ou definir um modelo de mesa ideal. Ora, não é essa fatalidade que fomenta o fabricar? Pois, não é isso que fazem os designers, que seguem por imaginar e imaginar novas coisas/objetos para as impor numa matéria amorfa, para serem culturalmente consumidas? E, ainda, segundo Flusser (2007):

Se "forma" for entendida como o oposto de "matéria", então não se pode falar de design "material"; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o "como" da matéria e a "matéria" for o "o quê" da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem. (p. 28)

Sendo assim, falar de Imaginação Criante no design, como sendo algo situado entre o material e imaterial, não é totalmente sem sentido, pois, para Flusser (2007), existem de fato dois modos distintos de ver e de pensar, que levam a duas maneiras distintas de projetar: o material e o formal. O modo material resulta em representações, e o modo formal resulta em produzir modelos. A maneira material de ver, enfatiza aquilo que aparece na forma; a maneira formal realça a forma daquilo que aparece.

Como vimos nos estudos sobre similitude e semelhança em Foucault, até o final do século XVI, o homem vivia num outro universo imagético que tentava interpretar o “mundo”. Hoje vivemos em um mundo imagético que interpreta as teorias referentes ao “mundo”, afirma Flusser (2007). A característica que pontua essa diferença é que as imagens pré-modernas são

produtos de artífices (“obras de arte”), enquanto as obras pós-modernas são produtos da tecnologia. Na contemporaneidade os homens tendem, e tenderão cada vez mais, a se entenderem mutuamente por meio dos códigos, pois estão perdendo o contato direto com o significado dos símbolos. O homem está se tornando um animal alienado, por isso vê-se obrigado a criar novas formas simbólicas e a ordená-las em códigos, caso queira transpor o abismo que está se abrindo entre ele e o mundo que o emerge. Por isso a natural dependência de cada vez mais se mediar – se guiar por mídias -, tem o levado a dar ou achar sentido nesse “mundo”, que se tornou uma armadilha que ele próprio fabricou.

Flusser (2007) afirma que, como consequência disso, os códigos unidimensionais como o alfabeto tendem a perder sua importância. Corremos o risco de uma volta a um estado “natural” – a um primitivismo. Antes da invenção da escrita, as imagens eram meios decisivos de comunicação. A invenção da escrita deve-se em primeiro lugar não a invenção de novos símbolos, mas ao desenrolar das imagens em linhas. Pode-se dizer que com esse acontecimento encerrou-se a pré-história e começou a história no sentido verdadeiro. Atualmente, estamos, de certa forma, nos tornando cada vez mais dependentes da imagem, a imagem nos substitui, estamos nos tornando o simulacro do simulacro. Segundo Ítalo Calvino (1990):

Estamos perdendo uma capacidade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitido que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autossuficiente, icástica. (p. 108)

O deixar “fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca” é negar a existência das imagens, aquelas puramente narrativas e ilustrativas, que nada dizem, as que são só pirotecnia para entreter, que cegam e criam dependências, as mesmas que podam a imaginação de ser livre para “voar fora da asa”, de fazer poesia. De certa forma, o que estamos propondo com este estudo é exatamente isto, considerar a palavra como potencializadora do exercício de imaginar, afim de se criar uma pedagogia da imaginação, como propõe Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Como já vimos anteriormente, o propósito das imagens é dar significados ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo. Podem constituir um universo imaginário que não mais faça mediação entre o homem e as coisas/objetos do mundo, mas, ao contrário, aprisiona o homem. Sendo assim, a imaginação não mais supera a alienação, mas torna-se alucinação, alienação dupla – as imagens só dizem de si próprias e mais

nada. Daí a ideia de estarmos nos tornando o simulacro do simulacro. Pois as imagens não são mais ferramentas, mas o próprio homem tem se tornado ferramenta de suas próprias ferramentas. Ao adorar a imagem que ele mesmo criou – a *media* – se tornou escravo de sua própria fabricação. Ironicamente, foi contra essa mesma idolatria de imagens – simulacro –, dita por Flusser (2007) como uma terapia contra essa dupla alienação, que a escrita foi inventada. E desde então, a palavra passou a ter uma soberania sobre a imagem, a imagem se tornou subjugada à palavra. O significado do mundo e da vida mudou sob o impacto da revolução na comunicação. E assim, pela imaginação, as semelhanças corroborou para ampliar nossa cognição.

No passado, a escrita explicava as imagens do mundo. No futuro, ela terá que explicar ilustrações de textos no futuro. Escrever, no passado, significava transformar imagens opacas em imagens transparentes para o mundo. Isso significará, no futuro, tornar transparentes as “teco-imagens” opacas para os textos que estão escondendo. Em outras palavras: a razão, no passado, significava a análise dos mitos, e no futuro significará “des-ideologização”. A razão ainda continuará iconoclástica, mas em um novo nível. Cada vez mais haverá a necessidade do uso das legendas, que tem se tornado verdadeiras guias para os cegos que já não querem mais ver - e assim seremos. A palavra não será mais o signo potencializador do conhecimento, será apenas um dispositivo tecnológico virtual de acesso à informação, assim como já aparecem dispostas por meio de um *hiperlink*, de cor azul elétrico em *underline*, monopolizadas pelos *browsers* de busca (como o Google, Wikipédia, entre outros). A tecnologia não quer que a palavra seja armazenada em nossa memória – e estamos aceitando cada vez mais –, ela nos impõe que sejam estocadas em HDs virtuais, ou nas Nuvens.

Flusser (2007) nos diz sobre um futuro da escrita, e a compara a uma espécie de caixa-preta que tem textos – palavras – como dados inseridos (*input*) e imagens como resultado (*output*). Isso nos remete aos variados tipos de jogos de azar, por lances de dados. Por isso, cabe aqui perguntar, nos referindo ainda a Calvino, quando diz sobre a quantidade de imagens pré-fabricadas que engendrariam a falta de imaginação. Sendo assim, será que vamos perder nossa capacidade imaginativa, em nosso exercício de imaginar por meio da palavra? Pois, segundo Calvino (1990):

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (p. 107)

Para Flusser (2007), haverá dois possíveis futuros para a escrita: ou ela se tornará uma crítica da “tecno-imaginação” (o que significa: um desmascaramento das ideologias escondidas atrás de um progresso técnico que se torna autônomo em relação às decisões humanas) ou se tornará a produção de pretextos para a “tecno-imaginação” (um planejamento para aquele progresso técnico). Se de fato estes são os futuros da escrita, e tudo indica que sim, pois então que não percamos, de alguma forma, o sabor de saber, que não venhamos a sentir o gosto das coisas sem retirarmos delas o invólucro a sua embalagem. Que a palavra resista, senão, não haverá razão de ser.

Por fim, para prevermos uma confirmação, para as afirmativas que Flusser (2007) faz sobre o futuro da escrita – da palavra –, basta observarmos a forma como as imagens são transportadas atualmente, com seus diversos modos de compartilhamentos. Elas devem preencher a função descrita com programas de comportamento: têm que transformar os seus receptores em objetos. Os novos meios de comunicação, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos. Mas os meios podem funcionar de maneira diferente, a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados – ou seja, em poetas. “Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor meus silêncios” (BARROS, 2010a, p. 47) “Aonde eu não estou as palavras me acham” (BARROS, 2010b, p. 347). Por isso “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010b, , p. 345), conforme Manoel de Barros. Para que, profeticamente, o homem possa ser salvo pela palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, como teoria principal, foi proposto um estudo sobre o estranhamento inquietante e sobre a cisão do ver, com a pretensão de vislumbrar uma aplicação metodológica de uma poética do estranhamento nos processos criativos em design. Esta também se desdobrou em um estudo secundário sobre a percepção e a desautomatização do ver, para melhor entender os conceitos sobre a fecundidade imaginativa. E ainda, sobre a imaginação e a desorientação do ver, quando se toma a palavra como o fator potencializador para distorcer o ver no ato criativo. Com isso, sugerir rupturas e desvios como metodologia prática de criação na etapa denominada de Imaginação Criante. Como forma de aproximar a prática de um poeta, ao criar, à prática de um designer, foi tomado, como objeto de análise, os “desobjetos” recorrentes na obra do poeta Manoel de Barros, que são brinquedos criados com as palavras, em forma de antropomorfismos, seres híbridos e coisificados, produtos imaginados e improváveis, mas passíveis de serem materializados.

A essência da proposta desta metodologia está em fazer com que aquele que cria se deixe contaminar por uma experiência aparentemente inútil, como faz o poeta em seus poemas, ao fazer combinações ou aproximações – casamentos - entre palavras, que, aparentemente, não teriam serventia para nada e sim só teriam desfunções de ser, como escreve Barros. Tal prática vem de encontro ao questionamento hipotético deste estudo sobre as urgências causadoras das superficialidades e esvaziamento dos processos criativos – que são verdadeiras armadilhas para aquele que cria -, como é recorrente no campo do design. Daí a pretensão de aplicar esse procedimento em um segmento profissional eminentemente utilitário, muitas vezes centrado em apenas satisfazer as relações das práxis objeto/usuário, tecnologias que transformam todos os objetos e utensílios em obsoletos, máquinas da ganância que alimentam e fazem a manutenção de fetiches e de desejos compulsórios, que só visam ao lucro para a própria indústria.

Para libertar aquele que cria de tais armadilhas, seria necessário provocar a cisão do ver, em seu exercício de imaginar, livrando-o das sensações de um olhar criativo anestesiado, um olhar que se inspira em referenciais imagéticos que nada propõem de novo, fadando à criação daquilo que é óbvio. Com a prática do estranhamento, acredita-se ser possível resgatar, para a metodologia de criação, um pensamento fora de todo o sentido convencional e automatizado. Com isso trazer um sopro inteligente para o processo criativo em design, com a desautomatização do olhar, essa seria a verdadeira paixão pela descoberta daquilo que é novo e autêntico. Perseguir a autenticidade no exercício de imaginar enquanto se cria despertaria a

necessidade e a coragem de criar o novo de novo, quando aparentemente todas as possibilidades de as coisas/objetos criados parecerem desgastados e esgotados.

O que percebemos ao analisar a poesia de Barros é que ele condensa de forma tão perfeita o mistério, o encantamento, as ilimitadas possibilidades do fazer poético em sua poesia e, principalmente, em seus “desobjetos”, pela liberdade de criar e tornar infinitas as coisas ínfimas e insignificantes e aparentemente perecíveis à percepção, mas que se eternizam pela imaginação. O poeta celebra o potencial das coisas/objetos desimportantes e com isso faz nascer a legitimidade em sua criação. A poesia é, para Barros, a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo. A sua poesia designa, como vimos em Flusser, e desenha a estrutura de não coisas com o emprego de palavras, evocando por meio de imagens, pela semelhança na imaginação, coisas/objetos inverossímeis, um artifício lúdico sem compromisso com a realidade. Um exercício prático e didático que aquele que cria – o designer - precisa aprender com os poetas.

Como vimos, para Barros, a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. Pois a prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolve em cada um de nós o senso do lúdico. “Se a poesia desaparecesse do mundo, todos os homens se transformariam em máquinas, monstros e robôs”, como diz Adalberto Müller, organizador da edição da obra de Barros (2010). Por isso, em seu ato criativo, o poeta prefere escrever o que é “desanormal”, por considerar que atrás da voz dos poetas moram crianças, bêbados, psicóticos, e que sem estes a linguagem seria “mesmal”, como diz o poeta. O que confere autenticidade em seu processo criativo é o fato de o poeta crer e saber que a poesia está de mãos dadas com o ilogismo, por isso não gosta de dar confiança à razão, pois ela diminui a poesia. Para Barros, o ilogismo é muito importante para a criação, daí o poeta poder falar e escrever absurdez para se emancipar, uma qualidade que caracteriza sua linguagem como peculiar. A linguagem é o que tira, aquele que cria, do seu quintal e o leva para novos altares – no sentido de ampliá-lo. Quem responde pelas rupturas de um poeta é a linguagem.

A poesia vem do inconsciente, a imagem é construída, engendrada pelo inconsciente. O poeta é um sujeito que de um modo geral caiu no mundo das imagens. Nos processos criativos em design, aquele que cria está imerso em imagens. Por isso, a função da semelhança, pela imaginação, é trazer poesia para as coisas externas, para aquilo que se constituirá como resultado da criação. Daí a importância de rever o estranhamento como técnica aplicada nas metodologias de criação, pois esse procedimento, no exercício de imaginar, é o procedimento da singularização dos objetos, nesse reside a cisão do ver, o desvio, as rupturas que obscurecem

a forma, aumentam a dificuldade e a duração da percepção, pois o ato de percepção, em um processo criativo, é um fim em si mesmo e deve ser prolongado.

Ao recorrermos a *O Inquietante*, em Freud, percebemos que o autor nos fornece uma pista complementar e fundamental que nos permitiria precisar ainda mais os termos da questão proposta neste estudo, quando esse introduz o conceito sobre “domínio particular da estética”, que escapa às formulações clássicas da “teoria do belo” - comuns aos estudos da arte, percepção e criação. Ele o situa à parte porque define um lugar paradoxal da estética como sendo o lugar que “suscita a angústia em geral”; e o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; um lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. Esse é o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*), que vem preencher a fenda do esvaziamento e da superficialidade aberta nos processos criativos em design, tida como hipótese deste estudo. A metapsicologia freudiana nos permitiu, em última análise, precisar os termos dessa dialética, em que tentamos esclarecer a expressão “forma com presença”. O trabalho do figurável nos ofereceu de fato elementos para compreender a intensidade “estranha” e “singular” de formações expressas por Freud com o uso de uma palavra que se refere à apresentação – manifestação ou aparição – p mais que à representação, o trabalho psíquico do qual as imagens são o lugar necessário mais que a “função simbólica”, da qual seriam apenas o suporte ocidental, e essa palavra, *Darstellbarkeit*, nos obriga a imaginar o figurável como obra da “apresentabilidade”, e sua intensidade como obra formal do significante.

Portanto, quando colocamos a palavra em estado de elevação, pela experiência mediada pelos signos, o nome da coisa/objeto dito pela palavra, solicita ao pensamento o que lhe assemelha, assim um objeto imaginado se manifesta pela imaginação – daí a aparição da coisa/objeto via imagem. Isso permite que aquele que cria, com todas as palavras de uma língua, possa criar um processo inesgotável de significados, que são conceitos que resultam dessa infinita combinação, onde residem as possibilidades da criação se materializar, pois, como já dito nesta Dissertação, esse é um dos papéis do conceito, deslocar os referenciais até chegar a um ponto de encaixe, não um encaixe calculado milimetricamente, mas um encaixe que faz o sentido aparecer pelo significado, considerando que: para cada leitor, uma leitura.

O lugar onde as palavras ainda estão se formando é o inconsciente. Este é o porão da poesia. Nele o pensamento é conduzido por uma fala silenciosa, pois não levamos a imagem das coisas/objetos para mente, via retina. O que levamos são as palavras/nomes dessas coisas/objetos. E assim, por meio dessas palavras, uma infinidade de outros signos, que são constitutivos de significações, se tornam responsáveis por encontrarmos, pela cisão do ver, sentido em representações gráficas, objetos e artefatos, sons, aromas, sabores, texturas, gestos

e outros símbolos impregnados culturalmente, para aquilo que se quer dizer, ou para o que se quer criar.

Como vimos, um poema é feito de signos/palavras que desenham signos/imagens. Os “desobjetos” de Manoel de Barros são combinações de signos/palavras que o pensamento concebe como signos/imagens – objetos possíveis, porém improváveis. O desvio, deformação, ou o estranhamento inquietante, que há na construção destes “desobjetos” faz com que a mente engendre novos signos – inverossímeis possíveis. Essa é a característica da linguagem do poema, a de criar e recriar, inventar e reinventar, pela visão de mundo, que é o modo particular de ver e pensar a realidade, ou ver a verdade das coisas, isto, que propriamente está dito, ou aquilo, o que se quer dizer. Daí o poeta poder dizer que “dói mais enxugar o escuro das palavras”, por que o exercício de “pensar é pedreira”.

Assim, aprendemos com Barros, que a poesia é essência. Informação é casca. O poeta cria. A informação divulga. Há um lado do homem que precisa da informação para se cumprir. Há outro lado do homem que precisa da poesia para se completar. Porque aquele que cria é incompleto. Porque todos nós somos uma falta. A informação preenche a necessidade de estar. A poesia preenche a necessidade de ser. Enquanto a gente não virar robô, a poesia é necessária, precisamos do feitiço das palavras e não da casca das palavras. O sentido da palavra não importa para a poesia: “Delirou e se pôs a escrever coisas, palavras desencontradas, frases fragmentadas, desconstruídas” (BARROS, 2006, p. 73-74). A partir daí inventamos... a partir daí criamos, quando descobrimos que o delírio pode ser criador de desconstruções seja verbal ou imagética de coisas/objetos.

Por isso, consideramos que, partindo da palavra, num processo criativo, certamente existirá uma probabilidade maior da mente engendrar novos signos – significados e sentidos – partindo de uma palavra referencial. A disponibilidade de diferentes linguagens permitirá, aquele que cria, criar milhares de códigos, pertencentes à uma determinada área de criação, que são instrumentos de comunicação e de condução do exercício de imaginar.

Barros deixa claro que o princípio gerador da criação não se chama inspiração, mas se chama excitação. A imaginação emprenha a palavra. A palavra é carne. Por isso se estabelece o símile - que se semelha; análogo, semelhante. O símile da palavra está ligado ao que lhe torna semelhante, assim é que a palavra é usada para estabelecer uma comparação entre duas coisas. A palavra é fêmea. Se a imaginação emprenha a palavra, ela produz versos – ela produz produtos imaginados improváveis, porém factíveis de serem materializados. O trabalho maior daquele que cria é então dar equilíbrio sonoro à sua criação é compor a harmonia. E para compor a harmonia, entre coisas/objetos, é preciso que haja um trabalho árduo e prolongado da

percepção, para as coisas que se agrupam por suas similitudes. Por isso, então, tudo aquilo em que “se pode passar os cinco dedos através” amplia o olhar. O tatear, tocar com os olhos, faz abrir e desabrochar, mais do que quando usamos os outros sentidos.

Esse pensamento responde os argumentos levantados neste estudo que, entre outros objetivos, tem a pretensão de colocar a palavra como potencializadora do exercício de imaginar. Ao usarmos a palavra como princípio do exercício de imaginar, na etapa da Imaginação Criante, estaríamos dispendo a linguagem sob o fascínio e, por ela, e nela, permaneceríamos em contato com o meio absoluto, onde a coisa se tornaria imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converteria em alusão ao que é sem figura – desforme, desfigurado, deformado, deslocado e distanciado – e essa forma que se designa/desenha sobre a ausência da coisa/objeto tornaria a presença informe dessa ausência, pelo que a autenticidade se manifestará.

Por fim, quanto mais pensamos sobre as invencionices de Barros, com seus brinquedos antropomórficos, seres coisificados, hibridismos propositais feitos pela combinação entre coisas/palavras, mais parece que a palavra deveria ser tomada como ponto de partida, onde nada ainda faz sentido – como é todo início de processos criativos em design -, mais importa que a palavra mantenha o movimento, a insegurança e o infortúnio do que escapa à toda a apreensão e a todo o fim que um processo criativo busca estabelecer para desdobrar a criação. Sendo assim, cumpre àquele que cria promover o desvio, a distorção, o distanciamento, o deslocamento via palavra, deformando a realidade, criando enganos e fraudes, para que se possa voltar ao espaço que mantem as coisas/objetos como insignificantes, para que, tudo aquilo que se cria, pelo exercício de imaginar, permaneça no reino da imaginação, no reino do que não é sério e do não verdadeiro, das coisas impossíveis e inverossímeis, mas factíveis de serem materializadas. Para que talvez possa brotar daí a fonte de toda a autenticidade que é solicitada a todo aquele que cria. Usar palavras para criar despropósitos, e dar a eles função, estética e simbologia. Assim como a poesia para ser séria tem que alcançar o grau de jogo e de brinquedo, assim também deveriam ser os processos criativos em design – verdadeiros voos fora da asa, fugas para fora do real. Para que isso aconteça, é preciso usar a palavra poética para desligar e distanciar o design de tudo aquilo que o torna apenas informação – considerando que criar começa no desconhecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira, 1997.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Cleção Os pensadores. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARROS, Manoel de. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya, 2011.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Editora Planeta, 2010.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa** / Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010b.

BARROS, Manoel de. **O apanhador de desperdícios**. Antologia comentada da poesia brasileira do século 21. São Paulo: Publifolha, 2006.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, G. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BACHELARD, G. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

BARBOSA, E. **Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade**. Salvador: Universitária Americana, 1993.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros**. São Paulo: Annablume, 2003.

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BUZAN, Tony. **Mapas mentais e sua elaboração**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- CHKLOVSKI, V. “A Arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: Formalistas Russos**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Revista Alea**, v. 13, n. 1, 2011a.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASA NOVA, Vera, L. C. **Comunicação, discurso e semiótica**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010.
- CASA NOVA, Vera, L. C. **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- CASA NOVA, Vera, L. C. **Texturas: ensaios**. Belo Horizonte: 2002.
- CASA NOVA, Vera, L. C. O mais simples poema a ver. **O Eixo e a Roda**, v. 13, 2006.
- CASTELLO BRANCO, L. **Chão de letras: as literaturas e a experiência de escrita**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2008.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- FREUD, S. **O Inquietante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. **As Pulsões e as suas vicissitudes**, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. São Paulo: Edições Rosari, 2006
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IVIC, Ivan. **Lev Semionovich Vygotsky**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010.

KOPP, Rudiney. **Design gráfico cambiante**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LACAN, Jacques. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MELO, Bianca Magela. **O poeta e Bernardo**. 2013. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/01/o-poeta-e-bernardo/>> Acesso em 10 mar. 2016.

MILLER, Jacques-Alain. Preâmbulo. In: LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OLIVEIRA, Beto. **Adeus a Manoel de Barros**. Disponível em: <<https://betoliveira.wordpress.com/2014/11/13/adeus-a-manoel-de-barros/>>. Acesso em 5 nov. 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2012.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEÓN, Maria Luísa. **Sistema de identidade visual**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

RIBEIRO, Juliana Pontes (Org.). **Metodologia de pesquisa e projeto em design gráfico**. Belo Horizonte: Universidade FUMEC, 2010.

RIBOT, T. (1900). **Essai sur l'imagination creatrice**. Disponível em: <<https://archive.org/details/essaisurlimagin01ribogoog>> Acesso em 15 mai. 2016.

RICŒUR, P. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. L&PM Editores, Porto Alegre, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 30. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix. 2001.

VIGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: livro para professores**. São Paulo: Ática, 2009.

VILLAS-BOAS, André. **O que é e o que nunca foi design gráfico**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2003.

WHELLER, Alina. **Design de identidade da marca**. Porto Alegre: Bookman, 2008