

O processo criador no ensino da arte e do design paradigma da representação & paradigma da diferença

Solange Bigal

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BIGAL, S. O processo criador no ensino da arte e do design: paradigma da representação & paradigma da diferença. In: FIORIN, E, LANDIM, PC, and LEOTE, RS., orgs. *Arte-ciência: processos criativos* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 49-60. Desafios contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-624-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O PROCESSO CRIADOR NO ENSINO DA ARTE E DO DESIGN: PARADIGMA DA REPRESENTAÇÃO & PARADIGMA DA DIFERENÇA

Solange Bigal

Introdução

É importante que as imperfeições, os ruídos, os desvios e as rupturas constituam-se nos verdadeiros temas que afetam duramente o ensino, especialmente, da arte e do design. E que a abertura para o outro defina todo o aprendizado. Pré-requisito: deseducar a percepção, de tal sorte que o ambiente de ressonância e vivacidade, natural do processo criador, possa se afirmar.

O objetivo deste ensaio consiste no implemento de inferências como essas, diversas e conflitantes, a cerca de tal processo. Tudo se resume em dois paradigmas:¹ paradigma da representação, com destaque para Saussure, Jakobson e Peirce, e paradigma da diferença, com destaque para Spinoza, Nietzsche e Deleuze. No paradigma da representação, as ideias se encadeiam por meio de relações de sucessão e simultaneidade. No paradigma da diferença, há ideias-hífen ou conectivas, linhas de fuga.

1 Paradigma da representação e paradigma da diferença são expressões que aludem às tendências, respectivamente, estruturalista e pós-estruturalista. Esses paradigmas são como uma constelação conceitual sempre atual, portanto, não correspondem a uma diacronia histórica. O corte sincrônico é o que vai esclarecer praticamente tudo.

Paradigma da representação

Saussure²

No universo saussuriano existe um determinado jogo de conceitos, dentre outros: sincronia, diacronia e seus correlatos, respectivamente: paradigma e sintagma. É bem possível que sem esses conceitos o grupo Opoyaz,³ com destaque para Jakobson, talvez jamais tivesse descoberto a Função Estética ou Poética da Linguagem. Vamos a eles.

É preciso distinguir o campo de pesquisa onde os fenômenos relacionados com a utilização da língua forjam o seu aspecto, a sua forma de expressão. Esses fenômenos podem ser observados sob dois pontos de vista: sincronia e diacronia.

Sincronia é a observação dos fenômenos do ponto de vista do seu lugar, numa estrutura de simultaneidade. O ponto de vista sincrônico é vertical e a sua percepção é intemporal. Essa percepção testemunha na fala o *corpus* do que está na mente do sujeito.

Diacronia é a observação dos fenômenos do ponto de vista do seu lugar numa estrutura de sucessividade. O ponto de vista diacrônico é horizontal e a sua percepção é temporal, retrospectiva ou perspectiva. Essa percepção testemunha na fala o *corpus* do que está fora do sujeito.

As estruturas de simultaneidade e sucessividade correspondem a dois eixos organizadores, respectivamente: o eixo paradigmático ou de seleção e o eixo sintagmático ou combinatório. Para expressarmos o que guardamos em nosso espírito recorreremos a uma memória, um repertório de signos⁴ formais e conceituais. Esse repertório é um para-

2 Ferdinand de Saussure (1857-1913) criou o estruturalismo francês, mais que isso, a linguística moderna.

3 A Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (Opoyaz) foi fundada em 1916 em São Petersburgo na extinta União Soviética. Grandes nomes participaram do grupo: Yury Tynyanov, Vladimir Propp, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Viktor Shkloysky, dentre outros. Jakobson interessa aqui particularmente.

4 Para Saussure, a língua é um sistema abstrato que se manifesta particularmente no seu uso, a fala. Tudo o que sabemos sobre o que a língua esconde no seu íntimo ocorre na fala, mas a língua não se contém na fala. A língua é coletiva, é

digma. Aí, os signos estão organizados por coordenação, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia.

A expressão do que guardamos em nosso espírito é afetada de convenções sociais. E no caso da comunicação ou expressão linguística, também pode aparecer na forma subordinada. Sintagma é toda forma subordinada. Aí, os signos submetem-se uns aos outros de acordo com o valor e a função de cada um deles.

Jakobson⁵

Uma mensagem verbal ou não verbal é um composto de seis fatores constitutivos: emissor, receptor, referente, código, canal e mensagem mesma. Cada vez que um fator é dominante, subordina os demais. A causa disso são as convenções sociais orientadas pela cultura da hierarquia. A linguagem é um espelho da realidade social e, como tal, desempenha algumas funções. A cada fator constitutivo responde uma função específica de linguagem, respectivamente: emotiva, conativa, referencial, metalinguagem, fática e poética. Quando um fator entra numa condição de variação, que é a condição de variação de sua função, a mensagem se modifica.⁶

um conjunto de convenções necessárias adotado pelo grupo social a fim de conquistar uma faculdade de comunicação para os seus sócios. Já a fala é uma individualização da língua e, por isso, mesmo ela é mais concreta, sendo até necessária para que admitamos a existência da própria língua. O signo saussuriano é um signo linguístico, uma unidade elementar da fala. Essa unidade é um composto de dois elementos: significante e significado. Significante é o elemento presente, uma imagem material ou acústica. Significado é o elemento ausente, uma imagem mental ou conceito.

5 Haroldo de Campos o chamava de “o poeta da linguística”. Roman Jakobson (1896-1982) descobriu os elementos constitutivos do ato de comunicação e as suas funções de linguagem. Projetou o eixo paradigmático sobre o sintagmático e extraiu daí a função estética ou poética da linguagem.

6 Dissertamos amplamente sobre este constructo jakobsoniano em duas obras: *O que é criação publicitária* (Bigal, 1999) e *Vitrina – do outro lado do visível* (Bigal, 2000).

O desempenho da função poética é certamente uma exceção no jogo de poder dos órgãos que constituem um organismo como a linguagem. Se a mensagem é um composto de fatores constitutivos em que a dominância de um subordina os demais, a dominância do próprio fator mensagem implica a dominância de todos os fatores constitutivos considerados. A topografia muda e com ela os juízos de valor: o sintagma é paradigmaticizado.

O que faz de uma determinada obra uma obra de arte é um movimento de latitudes: a projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático é a projeção dos princípios de coordenação, sincronia e simultaneidade, sobre os princípios de subordinação, diacronia e sucessividade. Esse movimento produz no sintagma uma qualidade plural que subverte totalmente a lógica da língua. Desloca o ponto de vista do lugar comum e exige da percepção a sua força máxima: fruição. Fruição é uma consciência multidimensional.

Peirce⁷

Máxima da semiótica: toda a apreensão do mundo se dá pelos signos. O signo é um *representámen*, um substituto, está no lugar de. Tem uma relação inexorável com um segundo, o seu objeto, da qual se origina um terceiro, o interpretante.

Um signo ou *representamén* é algo que, sob certos aspectos ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar deste objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes

7 Charles Sanders Peirce (1839-1914) criou a semiótica, um sistema filosófico concebido como ciência. A semiótica é uma teoria geral dos signos, é a teoria da ação do signo, de como o signo age.

denominado o Fundamento do Representamento. (Peirce apud Bigal, 2010, p.65)

Primeira tricotomia: uma qualidade que é um signo, *quali-signo*; um acontecimento singular que é um signo, *sin-signo*; e uma lei que é um signo, o *legi-signo*.

Os signos são divisíveis de acordo com três tricotomias: a primeira na dependência do signo ser, em si mesmo, mera qualidade, resistente ou concreto ou lei geral; a segunda, na dependência de a relação do signo para com o seu objeto consistir em o signo ter algum caráter por si mesmo ou estar em alguma relação existencial para com aquele objeto ou em sua relação para com o interpretante; a terceira, na dependência de seu interpretante representá-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão. (ibid., p.65-66)

Segunda tricotomia: o signo, em relação ao seu objeto, pode ser um ícone, um indicador ou índice e um símbolo.

Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um Ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele. Um Indicador é um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto [...]. Um Símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. (ibid., p.66)

Apesar de Peirce nunca se referir à estética propriamente, o signo icônico é um signo de qualidade estética, é uma poética. E algo mais se anuncia: a estética é o admirável. É admirável e pronto, sem razão anterior, sem explicação, sem fim último. A razão lógica é objeto da ética, que elabora esta ação sob um critério outro: a justiça. Esta razão, que estrutura a ética, tem na estética a sua forma mais perfeita, *amor fati*.

Realmente, a originalidade peirceana foi radical ao introduzir um tipo de signo ou *quase-signo* cuja natureza oscila entre ser signo e ser coisa, quer dizer, um signo que não deixa de ser uma coisa, ou uma coisa que fica sempre na iminência nunca consumada de ser signo. Enfatizando que a estética considera os objetos simplesmente na sua apresentação [...] ou naquelas coisas cujos fins estão na corporificação de qualidades sentimento [...] não fica difícil concluir que o ícone é um signo estético por excelência [...]. (Santaella apud Bigal, 2010, p.67)

Paradigma da diferença

Spinoza⁸

Definitivamente Spinoza também nunca se referiu à estética de maneira direta. Não há na *Ethica* nenhuma menção de ordem estética. O que há são elementos que se dão perfeitamente a uma inferência deste porte. Há, sobretudo, uma causa bastante adequada, as paixões: afecções e afetos.

As afecções são do corpo, marcas corporais (*affectio*) pelas quais a potência de agir de um corpo pode aumentar ou diminuir. Os afetos são da alma, paixões da alma (*affectus*), algo muito confuso e instável, puramente transitivo.

Essa variação de atividades é suscetível a um processo inevitável de ganho ou perda de consistência. Quando um corpo compõe com outro a afecção é compositiva, ocorre um aumento da potência de agir; quando um corpo decompõe com outro, a afecção é decompositiva, ocorre uma diminuição da potência de agir. Aumento e diminuição de potência correspondem, respectivamente: o primeiro a um afeto ou sentimento de alegria, o segundo a um afeto ou sentimento de

8 A *Ethica* e o *Tractatus Theologico-politicus* de Baruch Spinoza (1632-1677) compõem a essência de seu pensamento. O primeiro constitui todo o seu sistema lógico, o segundo, a sua filosofia religiosa.

tristeza. Logo, o que define um corpo é exatamente o seu poder de afetar e de ser afetado.

Se a paixão triste (*tristitia*) é sempre impotência, a estética assimila-se naturalmente a uma ética, uma ética da potência ou como Deleuze costumava dizer: uma ética da alegria.

A questão não é mais absolutamente a dos órgãos e das funções e de um Plano transcendente que não poderia presidir à sua organização senão sob relações analógicas e tipos de desenvolvimento divergentes. A questão não é a da organização, mas da composição. (Deleuze; Guattari, 2000, p.41)

Nietzsche⁹

O sentido de qualquer coisa está na força que se apodera dela. Uma força é sempre dominação, mas também é sempre objeto sobre o qual uma dominação acontece. Há dois tipos de forças: forças dominantes e forças dominadas. A força dominante é superior, ativa. A dominada é inferior, reativa, mas nem por isso deixa de ser força. Obedecer e ordenar são qualidades da força naquilo que a conhecemos, o resto é delírio.

Ativo e reativo resumem as qualidades originais da força enquanto tal. Afirmativo e negativo resumem as qualidades primordiais da vontade de poder. Uma força só pode agir sobre outra força, uma vontade, sobre outra vontade. A força não é nada sem a vontade. A vontade da força é o poder.

Escutai, pois, as minhas palavras, ó sábios! Examinai seriamente se entrei no coração da vida, até às raízes do seu coração! – Por todo o lado em que encontrei a vida, encontrei a vontade de poder; e mesmo

9 Máxima de Friedrich Nietzsche (1844-1900): transmutação ou faculdade de dizer não ao não, de negar a negação.

na vontade daquele que obedece, encontrei a vontade de ser senhor.
(Deleuze, s/d, p. 79)

Afirmação não é ação, mas um poder de se tornar ativo. A negação não é reação, mas um poder de se tornar reativo. As forças reativas podem se tornar grandiosas graças a sua vontade degenerativa, as forças afirmativas, fascinantes em sua vontade de abundância.

Em última análise, a negação é o que deve ser ultrapassado, sendo ela própria negada, pois a afirmação é, em verdade, o poder mais nobre da vontade, uma instância ao serviço da criação de um novo valor cujo princípio é a transmutação da reação em ação, da negação em afirmação.

Essa afinidade entre o pensamento ativo e a vida afirmativa é o que constitui a essência da arte. Nela, a vontade de poder não consiste em cobiçar nem sequer em tomar, mas em criar, em dar, em criar outros valores, potencialidades afirmativas.

Em primeiro lugar a arte é o contrário de uma operação “desinteressada”: não cura, não acalma, não sublima, não desinteressa, não suspende o desejo, o instinto ou a vontade. Pelo contrário, é “estimulante da vontade de poder”, “excitante do querer”. Compreende-se facilmente o sentido crítico deste princípio: denuncia qualquer concepção reativa da arte. (ibid., p.153)

Deleuze¹⁰

A arte, bem como a ciência e a filosofia, definem-se por seu poder de criar um novo pensamento, um novo conceito, uma nova experiência. Para além da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo

10 Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo para quem a filosofia é a criação de conceitos. Segundo palavras suas: *filosofar é potencializar o caos da imanência*. O plano da imanência é o plano da matéria.

sintagmático há uma linha de fuga, de suspensão, sob o signo do indiscernível e da disjunção.

Fugir sim, não para fora de, fazer fugir, deixar ir. Trata-se de uma experiência pura, para além das barreiras da forma e da função. Assim é uma obra, assim uma vida. “Partir, evadir-se, traçar uma linha de fuga, sem que isso signifique fugir da vida, mas, ao invés, fazer a vida fugir, escapar às suas limitações impostas quer pelo Eu quer pelo estado presente do mundo” (Deleuze apud Dias, 2007, p.279).

Traçar uma linha de fuga é pensar em termos de linhas. Uma linha é uma duração,¹¹ tem a ver com o tempo. Daí uma multiplicidade outra, não numérica, subjetiva.

Talvez haja mais matéria na subjetividade, do que na matéria mesmo. Matéria é tudo o que aparece. No sujeito é que se escondem todos os segredos.

De súbito instalamo-nos no passado, ali onde ele está, não numa particularidade, neste o naquele presente, mas num passado em si. A linha de fuga é como que este salto ontológico para um só tempo, impessoal: passado geral, gigantesca memória universal. A memória é tanto este momento dado, como um amontoado de instantes passados.

No campo da estética, a linha de fuga é uma cocriação, um paradoxo, um amontoado de invenções poéticas fora dos eixos. Não tem um fim, nem mesmo em si mesma. Vibra em outras intensidades. Intensidades são como uma ontogênese do cérebro, uma consciência pura, pré-reflexiva e impessoal, uma potência criadora de pensamentos, de superpensamentos.

O que me interessa são as relações entre arte, ciência e filosofia. Não existe privilégio de uma dessas disciplinas sobre as outras. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções,

11 Duração é memória. Essa máxima é apresentada por Bergson de duas formas: conservação e acumulação do passado no presente. A duração é o correr do tempo, um todo indivisível cheio de momentos temporais. Não se trata de um tempo histórico, mas de um tempo vivido, um tempo meramente qualitativo. Cf. Deleuze (1999).

o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia é criar conceitos. (Deleuze apud Machado, 2009, p.14)

O processo criador

Há muito as teorias que trataram do tema constituíram a contiguidade e a similaridade como os dois únicos eixos organizadores do pensamento. Não fossem as vanguardas modernistas o processo criador jamais veria o movimento. A projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático faz o eixo cartesiano se movimentar, horário e anti-horário, isto é verdade, mas só um pensamento fora do eixo pode conhecer o processo criador em novo arranjo, em novo uso, em outro tempo e outro lugar.

No paradigma da representação, as ideias se encadeiam através de relações de sucessão e simultaneidade. No paradigma da diferença, há ideias-hífen ou conectivas, linhas de fuga. E o conceito advém da composição entre os termos, a saber: o processo criador é, sobretudo, um plano, um plano de composição. Lá, ocorrem atividades de aumento de potência, que correspondem a afirmações, afetos ou sentimentos de alegria: “liberar-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta), investindo o positivo, o múltiplo, o nômade; desvincular a militância da tristeza (o desejo pode ser revolucionário)[...]” (Foucault; Guattari apud Pelbart, 2000, orelha da capa).

... no ensino da arte e do design¹²

Talvez esta seja tarefa mais difícil do ensino, especialmente da arte e do design: participar ativamente do cruzamento de ideias

12 Elevamos o conceito de arte aqui ao mais alto grau, como uma espécie de proposição de enigmas, uma maravilhosa estratégia de linguagem ora repleta, ora vazia de sentidos. O conceito se distende, ao longo do ensaio, como potência, uma potência afirmativa. Já o design, dissertei muito sobre ele em várias obras. Eis tudo: design é um signo de multiplicidades e, como tal, expande-se às mais

dísparos desvelando paisagens inesperadas na síntese disjuntiva do pensamento.

A experimentação conceitual qualifica claramente a perspectiva laboratorial. Ela nos habilita a usar os instrumentos tecnológicos com alguma ética e desloca todo o conhecimento adquirido para relações mais complexas. Suscita certo modo evanescente nas relações de significação em prol de uma experiência plástica mais abundante. Privilegia certamente as propostas mais expressivas, aquelas que transitam livremente entre áreas da criação e que conhecem algumas passagens inusitadas, secretas ou pouco visitadas. Finalmente, considera se o processo criador é capaz de produzir efeitos tais como uma tensão poética ou a criação de uma língua de imagens e sons que fazem vibrar outras intensidades.

Consideração final

E que o aluno seja capaz ele próprio de realizar uma produção de linguagem cada vez mais expressiva, que providencia procedimentos estéticos de forma calculada, mas com intervalos de causas infinitamente imaginadas.

Referências bibliográficas

- BERGSON, H. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1973.
 BIGAL, S. *O design e o desenho industrial*. 2.ed. São Paulo: Anna Blume, 2010.

diversas atividades. Há na sua variedade de funções qualquer coisa extraordinária de uma estética de composição. Suas atividades não se limitam a uma área, uma habilitação, um estilo, uma data, constituem apenas uma silhueta afeto-compositiva, um aumento da potência de agir das cores e dos sons de todas as formas de Design. Cf. “Design de composição”, em *Ensaio em design – ensino e produção do conhecimento* (Bigal, 2011); *O design e o desenho industrial* (Bigal, 2010); e também “Design & desejo”, em *Ensaio em design – produção e diversidade* (Bigal, 2012).

- BIGAL, S. *O que é criação publicitária*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1999.
- _____. *Vitrina – do outro lado do visível*. São Paulo: Nobel, 2000.
- _____. et al. “Design de composição”. In: AAVV. *Ensaio em design – ensino e produção do conhecimento*. São Paulo: Canal6 Editora, 2011.
- _____. et al. *Design & desejo*. In: AAVV. *Ensaio em design – produção e diversidade*. São Paulo: Canal6 Editora, 2012.
- _____. et al. *Design sonoro*. In: *Ensaio em design – arte, ciência e tecnologia*. São Paulo: Canal 6 Editora, 2010.
- CHAUÍ, M. (org.). *Espinosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores)
- _____; FERREZ, O. C. (orgs.). *Nietzsche. Vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores)
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Nietzsche*. Lisboa/Portugal: Edições 70, s/d.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto/Portugal: Rés-Editora, s/d.
- _____; GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2000, v.IV.
- DIAS, S. Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a literatura. *Educação*, n.2 (62), ano XXX, Porto Alegre, p.277-285, maio-ago. 2007. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view-File/558/388>>. Acesso em: 19 jun. 2013.
- GUALANDI, A. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- HARDT, M. *Deleuze – um aprendizado em Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1974.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.