

Magia e Ação no processo criativo: fluxo entre intuição e estrutura como catalisador projetual

Ana Mansur ^a ✉, Celso Guimarães ^b

^a Departamento de Design, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, ICC Norte, Módulo 18, Brasília, DF, 70910-900; anamansur@gmail.com

^b Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rua Maurício Joppert da Silva, s/n, Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, RJ, 21941-972; celsopg@acd.ufrj.br

Este trabalho traz uma reflexão sobre a necessidade de um trânsito entre as energias de mistério e de concretização no projeto da visualidade contemporânea. Alguns meios de compreender e potencializar o processo criativo são investigados, por meio da transversalidade entre Arte e Design. É importante que se volte a atenção ao risco de que grande parte da produção de imagens pode ficar impregnada pelo tédio e pela redundância, muitas vezes como consequência da suposta mágica proveniente dos dispositivos de tecnologia que lhe dão origem. Dessa forma, convém examinar a existência de um trânsito contínuo entre as cargas de magia e o controle como um lugar fértil para criar. Isso não significa que um espaço deva ser ocupado em detrimento do outro, mas sim que o domínio da técnica acolha necessariamente o mistério.

Palavras-chave: imaginação, processo criativo, tecnologia

Magic and Action in creative process: flow between intuition and structure as project catalyst

This work presents a reflection about the necessary traffic between the energies of mystery and concretization when it comes to the project of contemporary visuality. Means to understand and catalyze the creative process are investigated through the transversality between Art and Design. It is important to drive attention to the risk that a significant amount of the production of images may be contaminated by tedium and redundancy, mostly as a consequence of the supposed magic from the technology devices from which they were originated. Therefore, it is opportune to examine the existence of a continuous flow between the energies of magic and the control like a fertile place to create. This does not mean that a space has to be occupied to the detriment of the other, but that mastering the techniques must necessarily accept the mystery.

Keywords: imagination, creative process, technology

1. Introdução

O processo criativo de composições visuais contemporâneas pode se beneficiar de uma reflexão de viés filosófico, que eventualmente se transforme em atitude metodológica. Seguindo Clarice Lispector, em entrevista ao Jornal do Brasil, em 1969, “*ao escrever, me dou as mais inesperadas surpresas*”, é possível estabelecer um pensamento em que se dá crédito a um diálogo com o caos em que habitamos, ao invés de se estabelecer uma tentativa de controle. Embora Lispector fale sobre literatura, suas considerações adequam-se ao processo criativo de forma geral. Neste trabalho, é estudado um fluxo livre entre as forças de Magia (entrega) e de Ação (estrutura) como um impulso ao gesto criativo.

Esta investigação busca tangenciar tanto o criador quanto o receptor, considerando variáveis como o conceito de Tempo, a recusa de ligações fixas e a diferença entre conceito e sensação. Com base nessas reflexões, é elaborado um tecido múltiplo de conceitos que favorece a compreensão das características de um cenário fértil para a geração de novas ideias. Com base no referencial bibliográfico de Deleuze, de Duve, Bachelard e Flusser, é realizada também uma investigação acerca do papel da tecnologia no processo criativo. De acordo com Deleuze, é fundamental fazer uma distinção entre composição técnica e estética, considerando o projetista sempre como um compositor. No entanto, esta habilidade relaciona-se muito mais com a capacidade de orquestrar sensações do que com o domínio das técnicas disponíveis. Buscando perceber a aplicabilidade destas reflexões, são realizadas análises filosóficas de projetos de Arte e Design, por meio do exame dos blocos de sensação que se desprendem das composições visuais.

2. Caminhos para a produção do imprevisível

Uma proposta de método para ativar os canais da imaginação relaciona-se com uma postura que recusa aceitar ligações fixas entre as coisas do mundo. A partir do momento em que o criador lança um olhar desinteressado às supostas relações convencionais que se apresentam entre, por exemplo, pessoas, objetos e afetos, é aberto um universo de caminhos. Assim, é possível se construir infinitas ligações, em um terreno fértil para o nascimento do imprevisível. De acordo com Tavares, essa postura traz aberturas que potencializam a criatividade: “Ver as coisas do mundo desligadas entre si é um ponto de partida para a imaginação (...). Se tudo está desligado, tudo pode ser ligado, sem qualquer ordem pré-definida”¹. Ao não se comprometer com fórmulas fixas, o projetista visual experimenta maior liberdade. No entanto, essa desassociação pode trazer certa instabilidade, porque o que é estável e firme, de alguma forma, traz segurança. Porém, o desejo de estar no controle como criador e, ao mesmo tempo, aceitar outro desejo maior

¹ Tavares, 2013:137

- aquele que seria o da própria composição visual por aparecer - pode representar um duelo de forças no decorrer do processo criativo. Ao se posicionar em um espaço em que se permite ser abduzido através dessa espécie de portal, aquilo que está sendo criado passa a ter uma linguagem própria, fala com o criador. O risco pode fazê-lo sentir-se um visionário, impossibilitado de fixar seu cérebro em um lugar seguro. Nesse momento, não é a consciência que está no comando. Assim, assumir que se está parcialmente fora do controle seria a condição primeira para se ter acesso à criatividade.

Ao se considerar o gesto de criar como uma possibilidade de concretizar o abstrato, o conceito de imaginação estudado neste trabalho busca distinguir o que é criação daquilo que é meramente reprodução. No primeiro caso, o importante é produzir algo que tenha a força de recriar a realidade, apesar da disponibilidade da tecnologia, e não a partir dela. O impulso humano de conferir significados é um elemento precioso no processo criativo, e reconhecer que essa tentativa se dirige a um universo estruturalmente sem sentido e absurdo é uma tarefa de alta complexidade. Entre as facetas do mal-estar da contemporaneidade, encontram-se a aceleração, o imediatismo, a ansiedade. Ao se analisar situações em que os efeitos parecem estar se sobrepondo às causas, é possível perceber o instantâneo triunfando sobre a profundidade do tempo. Para Harvey², “o bombardeio dos estímulos (...) gera problemas de sobrecarga sensorial”, corroborando o que Simmel³ define como a especialização míope. Para o criador de imagens, o risco dessa excessiva simplificação é aniquilar a profundidade da capacidade reflexiva, configurando um cenário de objetificação superficial.

É possível estabelecer também relações entre a criatividade e a percepção do tempo. Ainda de acordo com Tavares, “as sociedades humanas só progredem porque o indivíduo envelhece (...). Só se inventa porque se vai morrer”⁴. O progresso das células em direção à finitude confecciona um ambiente de características de privação. Dessa forma, fabricando o tempo, seríamos imortais. Como duelar com o tempo traz a ilusão do poder, acelera-se e deseja-se cada vez mais. Porém, essa insistência em negar os limites traz um desassossego que dificulta a fertilidade do espaço criativo. Sell chama a atenção para uma nova espécie de consciência estética, fruto de uma relação particular com o tempo:

A consciência estética pertence à autoconsciência das pessoas, que se compreendem como seres que habitam em um tempo limitado, e nem sempre contam com o tempo e o espaço para perceberem seu presente particular.⁵

² Harvey, 2003:259

³ Simmel *apud* Harvey, 2003:259

⁴ Tavares, 2011:117

⁵ Sell, 2011:162

A ampliação do instante que pode ocorrer por meio do encontro com experiências visuais significativas, de certa forma, amplifica a dimensão meramente cronológica do Tempo. Assim, a necessidade estética passa a acontecer no sentido de uma importante abertura para dilatar os limites de tempo e espaço aos quais estaríamos todos submetidos, tanto criador quanto espectador. Ao buscar conceituar o Tempo, Bachelard considera que, se existe uma ordem na sequência de experiências, ainda que interna, podemos atestar a existência de um ciclo. Pois “o tempo é uma ordem e nada mais além disso. E toda ordem é um tempo”⁶. Assim, não existe um conceito absoluto de Tempo, em que o único entendimento possível seja a horizontalidade sucessória dos acontecimentos. Primeiramente, o tempo de uns não é equivalente ao de outros, muito menos ao tempo das coisas. Então, o nosso tempo é diferente do próprio tempo da vida, o que descortina um convite para uma maior liberdade no que concerne à experiência das imagens. Do mergulho nesta concepção de tempo, Bachelard diz “tudo que nos afasta da causa e da recompensa, tudo que nega a história íntima e o próprio desejo, tudo que desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro, encontra-se no instante poético”⁷. Ou seja, ao experimentar o tempo vertical, o criador adquire a liberdade de se fundir com o mundo, em toda sua amplitude de significados.

A cronologia horizontal, segundo Bachelard, trata de um tempo másculo e determinista. Por outro lado, o tempo que acontece durante o encontro entre imagem e espectador seria um tempo andrógino e múltiplo, em que se flutua entre passado, presente, futuro, memória e devaneio. Por meio dessa análise, é possível estender também esse conceito para o ponto de vista de quem projeta as imagens. Para se criar com verdade, é necessário estabelecer uma percepção diferenciada do tempo. A sensação cronológica que traz a sucessão de eventos e a chegada em um ponto definido pouco auxilia o processo criativo. Com a ampliação do conceito de Tempo, é possível compreender essa espécie de atmosfera que se desprende das composições visuais, como blocos de sensação. Em sua obra “A Necessidade da Arte”, Ernst Fischer realiza análises que podem ser também aplicadas ao Design, quando considera que a função da arte não é apenas levar o homem a conhecer e mudar o mundo. Ao contrário, a função da arte relaciona-se, principalmente, ao seu caráter mágico. Portanto, o homem é, por princípio, um mago. Assim, pode-se dizer que em todo criador há uma espécie de nostalgia de uma linguagem mágica.

O encontro com experiências visuais significativas é uma vertente possível para lidar com a carência de tempo e espaço inerente ao ser humano, de acordo com Seel. Ao atestar essa carência, a consciência de nosso presente particular corre o sério perigo de ater-se a uma existência morta, ao invés de expandi-la na direção de uma dimensão

⁶ Bachelard, 1994:185

⁷ Bachelard, 1994:187

mais profunda. São essas experiências, então, responsáveis por ampliar o espaço de quem tem a coragem de assumir que não está no controle, pressuposto que vale tanto para aquele que cria as imagens quanto para quem as experimenta. Aceitando esse novo estado de suspensão no mundo, tem lugar uma ampliação do instante, fundamental ao considerarmos as múltiplas ofertas da contemporaneidade. As pressões de imediatismo e eficácia, aliadas a uma mentalidade que dissemina a satisfação plena, como estudado por Harvey, incutem delírios de onipotência no sujeito, adulterando a experiência vital. Assim, é possível concluir que há uma necessidade de considerar nossa dimensão finita para que seja possível aspirar ao ilimitado.

3. Conceito e sensação no gesto criativo

Para Deleuze,⁸ o conceito deve apenas atravessar a sensação, sem aprisioná-la. Partindo dessa premissa, é importante relativizar o papel da conceitualização presente no projeto da visualidade. Apesar de ser parte importante do processo projetual, o gesto de conceituar não pode ser o único responsável pela parte criativa da elaboração de projetos. Deleuze ressalta também que o papel do compositor visual como curador de conteúdo não está relacionado com repertoriações acerca, necessariamente, de seu universo particular. O recorte, na verdade, viria do enquadramento diferenciado do caos em uma moldura. De forma análoga, os projetos de Arte e Design também são frutos de um desejo do estabelecimento de uma relação particular com a realidade, no sentido de compreendê-la para transformá-la. Para além da necessidade de se considerar a visualidade como renovadora da experiência da vida, o produtor de imagens contemporâneo deve aceitar que o espaço em que precisa habitar relaciona-se com a falta. A falta de controle, a falta de poder, a falta da aceleração, a falta de resolução. Considerando que a sensação é mais forte do que o conceito, o projetista visual pode buscar trabalhar em um espaço em que conceitos pré-estabelecidos na metodologia de projeto servem para realizar um atravessamento de algo maior, constituído pela atmosfera forte e imprecisa de sensações múltiplas. Aprisionar a resolução projetual em conceitos fixos pode limitar o acesso a resultados de maior amplitude criativa.

Dentro do campo projetual da Arte e do Design, podemos tentar avançar na compreensão do gesto criativo utilizando os estudos de Bachelard acerca do pássaro mitológico Fênix. Apesar de toda a força de sua vida flamejante, ele conhece a certeza da morte. Essa heterogeneidade que, por um lado, revela desespero e escuridão e, por outro, iluminação e vitalidade, traz simbolicamente a coragem de reestruturar-se apesar das adversidades inerentes ao processo criativo. O gesto criativo, como a Fênix, também enquadra uma ação dinâmica, incluindo ao mesmo tempo forças de contenção e expansão:

⁸ Deleuze e Guattari, 1997: 229

A Fênix, ser da contradição da vida e da morte, é sensível a todas as belezas contraditórias. Sua imagem nos ajuda a legitimar as contradições da paixão (...). A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É um fogo vivido, pois não sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração humano.⁹

Partindo da Fênix, podemos estabelecer uma ponte com o conceito de Deleuze de que o papel do criador é criar afetos desconhecidos. Que estranho enlace seria, por exemplo, aquele que une Heathcliff e Catherine no Morro dos Ventos Uivantes? Qualquer coisa, menos o amor verdadeiro. Deleuze compara o laço entre os dois personagens a algo como uma “fraternidade entre dois lobos”¹⁰, configurando então o bloco de sensações que se mantém fixo ao se concluir a leitura. No filme *Melancholia* (2011), Lars Von Trier traz o fim da Terra como a conhecemos. Ameaçado pela colisão com o até então desconhecido planeta *Melancholia*, o cineasta cria um desenrolar da trama destruindo toda a esperança que se poderia ter, tanto as emocionais quanto as materiais. Não só com o planeta que desaparecerá levando consigo a materialidade daqueles que acreditam ter algo. A luz incide agora na suposta potência de felicidade que não cessa de se abortar, torturando repetidamente aquele que assiste à delicada auto-destruição de Justine *frame* após *frame*. Enquanto para Claire o fim do mundo reveste-se de pânico, para Justine é alforria: o que há a perder?

Essas análises servem como exemplos para se investigar também a complexidade dos compostos de sensação que se desprendem das composições visuais, tanto da Arte quanto do Design. Para Deleuze, quando o projetista se entrega à coragem de produzir um diálogo consistente (ainda que inesperado), com o caos em que habitamos, ele inventa afetos. Além disso, esses novos afetos nos são presenteados, assim como acontece, por exemplo, quando examinamos o legado de Marcel Duchamp para a visualidade contemporânea. Com a convocação à reflexão presente em suas obras, experimentar esses substratos que se desprendem das composições permite que nos transformemos com eles.

Com a intenção de melhor compreender os compostos de sensação que se libertam de projetos visuais, serão analisados dois trabalhos contemporâneos. O projeto do designer Tiago Lacaz apresentado (figura 1) é um cartaz para a divulgação do trabalho do músico Rômulo Fróes, intitulado “Barulho Feio”. Segundo crítica do jornalista Leonardo Lichote, publicada no jornal *o Globo*¹¹, “os ruídos das ruas que atravessam “*Barulho Feio*” dão a chave para toda sua estranheza bela e beleza estranha (...), seu

⁹ Bachelard, 1990:88

¹⁰ Deleuze e Guattari, 1997: 227

¹¹ publicado em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/critica-barulho-feio-de-romulo-froes-13715899>

anseio comovente de canção popular - do povo, de fazer todo mundo brilhar num cântico. Mas sem abandonar a potência do caos.

Figura 1. Cartaz para o espetáculo Barulho Feio, de Rômulo Fróes, por Thiago Lacaz.



A composição de Lacaz traz sobreposições tipográficas que desafiam a clareza da leitura, além de quebrar intencionalmente a hierarquia da informação. Título do espetáculo e nome do artista recebem o mesmo tratamento tipográfico. No entanto, em consonância com o estilo da musicalidade de Fróes, ritmo e beleza convivem em harmonia com o caos. O convite aqui é a uma anarquia desorganizada, em que a legibilidade fica em segundo plano. Assim, o encontro com o cartaz torna quase visível a percepção dos substratos de sensação que emanam da composição. O arranjo dos caracteres situa-se em uma imprecisão entre caos e perfeição. Além disso, o projeto é dinâmico e agregador, havendo um convite à multiplicação e integração de uma espécie

de população tipográfica, em que muitos brilham juntos nessas canções, embalados pela atmosfera bela e estranha desse Barulho Feio.

Figura 2. *Blah, Blah Blah* (2010) e *Oh Well* (2013), de Mel Bochner



As composições tipográficas do artista Mel Bochner (figura 2) trazem um projeto que, apesar de induzir a uma leitura fragmentada, tem seu conteúdo semântico pulverizado em sensações táteis, ao serem violentamente recobertos de grossas camadas de tinta. É importante também assinalar que a própria tipografia escolhida pelo artista está a serviço de uma profanação de seu pretense significado. É uma atmosfera carregada que se desprende da obra, porque, apesar de os caracteres estarem vestidos com uma tipografia suave e bem-humorada, a tinta aplicada sobre seus contornos extrapola os limites das letras, imprimindo uma carga de potência que contrasta com sua delicadeza. A paleta escolhida também situa as construções de palavras de forma imprecisa, pois, apesar de o conteúdo semântico parecer carregado e sombrio, as cores fazem com que o texto se agite sob a pressão de assumir uma condição semântica particular. Mel Bochner constrói textos que não se submetem a seu próprio conteúdo – apesar de tudo, sua vontade própria atesta que também estão vivos.

Para Lazzaratto, “o processo criativo passa a ser um ato estético sim, mas na medida em que passa a se constituir em um dispositivo de fabricação de uma nova sensibilidade e de uma nova massa cinzenta”¹². É importante destacar que a busca está mais em um despertar que pode ampliar a consciência do que em produzir algo que seja necessariamente diferente daquilo que já existe no projeto da visualidade.

¹² Lazzaratto, 2014:22

“Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos”¹³. Nesta citação de Deleuze, é possível perceber uma reflexão bastante ampla, especialmente dentro do terreno da produção de Arte e Design. Pesquisar os caminhos da criatividade considerando, ao mesmo tempo, aspectos de intuição e estrutura é um desafio complexo. É preciso amplificar os conceitos do projeto em questão, em suas sutilezas e intercambialções com outros grupos conceituais. Longe de buscar enclausurar o bloco de sensações junto àquele que entra em contato com as imagens, melhor seria para o projetista aspirar a uma espécie de entrelaçamento sensível com aquele que as experimenta.

Conforme estudado por Deleuze, composição é a uma definição importante para o estudo da visualidade, mas não aquela que se relaciona exclusivamente com o domínio da técnica, e sim com o trabalho da sensação que emerge quando são realizadas as experiências. O instante em que o encontro com a imagem ilumina aquele que a experimenta em nada se relaciona com resgates de memórias ou desejos. O impulso do tempo opera em outra ordem, não a cronológica. Dessa forma, por meio do monumento de sensação que emerge quando do encontro entre projeto e espectador, é possível perceber a fertilidade deste espaço, em que o tempo brota com força inconstante. Bachelard então pergunta se ainda é possível referir-se a esse pluralismo como “tempo”. Se considerarmos o conceito de “tempo” como impregnado por um segundo conceito de “ordem”, então a resposta é positiva. Tomando como base o pensamento de Deleuze e Guattari sobre a essência do conceito, todos são ao menos duplos ou triplos, sempre remetendo a outros conceitos. Para os autores:

(...) dizemos de qualquer conceito que ele sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas (...). Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos.¹⁴

Convém aqui trazer a discussão para o terreno da estética, com o suporte de Eagleton. Na obra “A ideologia da estética”, o autor dialoga com diversos pensadores, de Freud a Heidegger, sempre buscando compreender o ideal estético dentro de cada universo particular. No capítulo “Em nome do Pai”, Eagleton escreve que “o ideal estético tradicional é o da unidade do espírito e dos sentidos, da razão e da espontaneidade”¹⁵. Assim, ressalta que Freud, por exemplo, considera a “atitude estética” a única saída possível para compensar o ser-humano dos sofrimentos da existência, reconhecendo que jamais será possível proteger-nos deles. Já para Bachelard, a estética pode se

¹³ Deleuze & Guattari, 1997:13

¹⁴ Deleuze & Guattari, 1997: 29 e 30

¹⁵ Eagleton, 1990:194

relacionar com seu conceito de imagens-criança. Não se trata do sentido infantil do termo, mas de uma busca por encontros surpreendentes entre público e projetista, em que a princípio não seria necessário um conhecimento prévio por parte de quem vê. São imagens que seriam capazes de despertar uma atitude entusiasmada, como a de uma criança que vê algo pela primeira vez. Este valor do olhar de surpresa infantil frente a cada uma das descobertas do mundo é um norte importante para se refletir sobre a produção contemporânea de Arte e Design e sobre as possibilidades de se dar forma ao imprevisível.

4. Papéis da tecnologia: entre potência e ausência

É importante analisar também a suposta potência-máquina dos dispositivos de tecnologia que se entrelaçam ao processo criativo. Existe um aspecto do aparelho que pode exercer um fascínio traiçoeiro sobre aquele que o opera, considerando que ele ocupa o papel conceitual da posição essencialmente masculina¹⁶, aquela que age e realiza. Mas, inicialmente, o criador precisa reconhecer-se energeticamente feminino, a despeito dos aparatos que concretizarão a obra. Ao recolher-se à posição de mistério e intuição, o projetista visual passa então a ser receptáculo das sensações invisíveis que povoam o mundo. O uso desenfreado da tecnologia esbarra justamente nesse fascínio da contemporaneidade pela energia masculina: ativa, realizadora e poderosa. A dificuldade em desacelerar os múltiplos movimentos decorrentes do mal-estar da contemporaneidade, inclusive a desmedida utilização dos recursos técnicos dos aparelhos, pode obstruir um canal importante para a condição humana, que nos é dado pela via de encontros em que se renovam as experiências visuais. Dessa forma, a produção do imprevisível pouco se relaciona com a tecnologia disponível. Para se envolver com o projeto de composições visuais e artísticas imprevisíveis, independe-se de aparatos, sejam eles pincéis, palavras, vídeos, bronze, tintas, aparelhos ou *softwares*. É a capacidade de reflexão profunda sobre o caos que deve assumir o comando. Para Deleuze, há uma diferença fundamental entre composição técnica e composição estética:

¹⁶ Segundo o taoísmo, compreensão filosófica e religiosa chinesa do mundo, a Terra é composta por duas forças: yang – ser masculino - e yin – o ser feminino. De acordo com a Escola dos Naturalistas, tudo é desmembrável no universo. Assim, qualquer elemento é parte essencial de cada uma das duas partes de um todo. Desta forma, tudo necessita ser complementado por uma outra coisa, tal como o espírito complementa a matéria, o subjetivo completa o objetivo, o interior complementa o exterior, o movimento, o repouso, o consciente, o inconsciente, o corpo completa o espírito, a imaginação o fato, etc. Simbolicamente, as energias feminina e masculina compreendem forças complementares em sua constituição: recolhida e ativa, úmida e seca, intuição e ação.

Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material (...), e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só esse último merece plenamente o nome de composição.¹⁷

Na discussão acerca da tecnologia como suporte à criação, há que se ter atenção à probabilidade da sensação trazida pela ilusão de operá-la como um maestro. Essa relação pode transformar o ser-humano em um misto de homem e máquina, dupla que parece ampliar seu corpo e mente e, por conseguinte, seu espaço no mundo. No entanto, essa satisfação ilusória pode representar um perigo. Como as sensações de estar no controle e de utilizar a criatividade são potencialmente envolventes, utilizar a tecnologia para produzir a visualidade é uma ação que requer responsabilidade e consciência. Compartilhar com os dispositivos tecnológicos essa ilusão do controle descortina uma faceta do ser humano que precisa estar submetida a leis e a certezas para que possa exercer o tão sonhado controle da vida. O Real da psicanálise auxilia na composição desta ideia. Para Freud, tudo aquilo frente ao qual o sujeito é improdutivo, ou seja, os eventos incontroláveis pelo homem, como o Acaso e a Morte, sobressaltam o ser-humano, sôfrego para estar permanentemente no comando de sua vida. Considerando que o aparelho ocuparia um espaço masculino, no sentido de ação e suposto controle, quem o opera lhe fornece as informações. No sentido tradicional do termo, o operador do aparelho não realiza propriamente uma ação. Pelo contrário, através do aparelho, produz, manipula e armazena símbolos. Nesta relação, homem e máquina estão intimamente conectados pois, ao procurar esgotar as potencialidades do aparelho, o próprio operador pode se perder. Este sistema, que não pode nunca ser penetrado totalmente, devido à sua complexidade, é denominado por Flusser de “caixa-preta”. Sua escuridão é seu desafio porque, embora seja um sistema vasto, o aparelho pode ser domado, passando a funcionar de acordo com o operador que não sabe exatamente o que se passa no interior da caixa.

Entretanto, mais interessante seria considerar os aparelhos produtores de imagens como transformadores da virtualidade em situações pouco prováveis. A imagem fruto desse relacionamento com a tecnologia seria então, de certa forma, definida por seu potencial de não apenas tornar visíveis as possibilidades dos dispositivos, mas também de amplificar as experiências em direção ao inesperado. Existe uma tendência do homem a empreender uma luta contra a natural tendência do universo a desinformar-se¹⁸ ou, visto de outra forma, debater-se contra a desintegração trazida pela morte. Todo gesto produtor de imagens deveria lutar contra a previsibilidade do ponto de vista da “caixa-preta” dos aparelhos. A situação é que, apesar de eles haverem sido programados para informar, o resultado de suas ações deve buscar produzir imagens

¹⁷ Deleuze & Guattari, 1997:247

¹⁸ Flusser 2008:24

pouco prováveis. Este é o grande centro da questão: ir contra a tendência automatizadora do aparelho e de seus programas na direção da busca pelo novo, ou seja, o imprevisível.

5. Considerações Finais

Esta análise encontra variáveis importantes nos estudos de Deleuze sobre o que ele denomina “cérebro”¹⁹. Para o filósofo, a arte, a ciência e a filosofia, quando juntas, configuram o cérebro. A partir das três, o cérebro torna-se então sujeito – pensamento, para então prosseguir no enfrentamento do caos que configura a existência. Flusser partilha da condição caótica em que habita o ser no mundo e, a partir daí, examina a necessidade humana de debater-se contra o absurdo procurando obstinadamente ater-se a algo. Neste trabalho, verifica-se que o pensamento deriva muito mais das relações do homem com o mundo do que de conexões meramente orgânicas do cérebro. Assim, cabe concluir com a visão que Deleuze faz da relação do conceito com o pensamento, reconhecendo que o trabalho de conceituação possui um conjunto de variações inseparáveis, porém não tem a capacidade de nos tirar do caos - apenas torna-o consciente, transformando-o em pensamento. Reconhecer os limites desta tarefa de elaboração conceitual é fundamental para a produção da visualidade contemporânea. Apesar de trabalhar com a investigação de conceitos e sua relação com a imagem, não é possível para o criador abandonar este território caótico, mas sim habitar na situação de “rasgar o guarda-sol que nos protege do caos”²⁰, enquadrando sob uma luz diferenciada o que pode transpassá-lo por uma fenda, representada pelo nascimento da composição visual ou obra artística. Para Deleuze, é possível configurar essa ação mágica, ao contrário da massa de imitadores que

(...) remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver.²¹

É possível perceber que o caos em que habitamos é, de fato, a matéria-prima para a criação. Como estudado por Bachelard, a imaginação não cessa de imaginar, sendo assim sempre possível fabricar a incomunicável novidade de Deleuze. Assim, composição visual não deixa de ser uma composição feita do caos, a partir dele e com ele. Desta forma, é importante manter operantes os canais que estudam a imaginação

¹⁹ Deleuze & Guattari 1997:259

²⁰ Deleuze & Guattari 1997:262

²¹ Deleuze & Guattari 1997:262

criadora, com o fluxo entre intuição e estrutura como proposta de renovação necessária para o futuro.

Referências

- BACHELARD, Gaston (2009). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes
- _____, (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes
- _____, (1994). *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand
- _____, (1990). *Fragments de uma poética do fogo*. Rio de Janeiro: Brasiliense
- De DUVE, Thierry (1998). *Kant after Duchamp*. Massachusetts: M.I.T Press
- DE DUVE, Thierry (1993). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press
- DELEUZE, Gilles (2007). *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar
- DELEUZE e GUATTARI (1997) *O que é Filosofia?* São Paulo: 34
- FISCHER, Ernst (2007). *A necessidade da arte*. São Paulo: LTC
- FLUSSER, Vilém (2008). *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume
- _____, (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif
- _____, (1985). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucite
- EAGLETON, Terry (1990). *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- FREUD, Sigmund (1987). "Achados, Ideias, Problemas", in *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud [ESB]*, v.XXIII, Rio de Janeiro: Imago
- HARVEY, David (2003). "Condição Pós-Moderna". São Paulo: Loyola
- LAZARATTO, Mauricio (2014). *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris: Les Prairies Ordinaires
- SEEL, Martin (2011). *Estética del Aparecer*. Madri: Katz
- TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho