



# PROJETAR 2003

I SEMINÁRIO NACIONAL SOBRE ENSINO E PESQUISA EM PROJETO DE ARQUITETURA  
NATAL DE 07 A 10 DE OUTUBRO, RN/BRASIL. PPGAU-UFRN

## A PRÁTICA DO CROQUI, A MEMÓRIA E A CRIATIVIDADE

**REGAL, Paulo Horn**

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCRS – Coordenador do Departamento de Expressão Gráfica – e-mail: [regal@pucrs.br](mailto:regal@pucrs.br)  
Pontifícia Universidade Católica do RS – FAUPUCRS – Prédio 09 – Porto Alegre, RS

### RESUMO

O presente trabalho objetiva uma aproximação entre estudos recentes relativos à memória e as possibilidades criativas do croqui como instrumento do pensamento. Evoluindo a partir do conceito de que todo desenho é desenho de memória e, de que a memória de longa duração é predisposta a estereótipos - inibidores da inovação – o trabalho procura aprofundar a reflexão acerca da necessária abertura à prática do croqui como potencializadora da criatividade. Partindo do que vem sendo defendido por Robert McKim (Stanford) em relação ao pensamento visual, associado ao que Iván Izquierdo consagra em seus trabalhos sobre a memória, propomos a discussão sobre a necessidade de se estimular a prática do croqui – que utiliza a chamada “memória de trabalho”- como forma de afastamento dos efeitos estereotipados da memória de longa duração.

### Palavras-chave

Croqui, memória, criatividade

### ABSTRACT

This paper want a bring near recent studies about memory and drafting`s creative possibilitys. Starting from idea that all drawing is memory`s drawing and long time memory is full by stereotypes, make deeper reflexion to opening toward drafting`s practice. Like Robert McKim (Stanford) defends about visual thinking and Iván Izquierdo about memory, we discuss by necessary drafting practice – that use “working memory” - to move away long time memory`s stereotypes effects.

### Key-words

Drafting, sketch, memory, creativity

O desenho, como prerrogativa humana, acompanha a aventura histórica da trajetória da cultura, do pensamento, da criatividade, da ação do homem sobre o real. É possível que não se possa encontrar disciplina cultural que prescindia do desenho. Instrumento dócil, disponível para toda representação, a partir de suas características particulares de mecanismo de expressão, especulação, comunicação, o desenho oferece a maleabilidade da qual se recolhe sua serventia para elucidar, desvendar e aproximar áreas as mais variadas do conhecimento.

No entanto, ao admitir-se, como ocorre às vezes, que o desenho ou a comunicação gráfica resulte apenas de atos de cognição, de aprendizado, restará sufocada aquela que postulamos ser sua valoração mais distintiva: o desenho também é, ele próprio, um instrumento de cognição. Nesse sentido, o croqui, como manifestação gráfica que é foco de nossa abordagem, distingue-se como prática também inventiva, eis que ligado vigorosamente ao pensamento e à memória, e que, em razão de suas características, acaba por nos fornecer chaves interpretativas do que chamamos “realidade”. Além disso, se também concedermos ao croqui o estatuto de instrumento de construção de conhecimento, vamos acabar transferindo ao sujeito, como nos parece adequado, o protagonismo do desenvolvimento de sua capacidade criadora.

Pode-se caracterizar o croqui como o esboço rápido de uma impressão ou idéia, na maioria das vezes a partir de um registro visual. Do francês *croquis*, em inglês *sketch* ou *drafting*, o croqui constitui a forma rápida e às vezes expressiva de materialização mediante breves traços, a lápis, caneta, pincel, de uma possibilidade de sentido, a partir de uma imagem sensorial. Entendido assim, o croqui se reveste de uma qualificada emoção: a manifestação corporal por excelência, reduto e produto da interação significativa entre órgãos sensoriais, motores e cérebro.

Deste nosso ponto de observação, o propósito do estudo nasce de um desejo e de uma preocupação: de um lado, a convicção de que, por nossa experiência de quase trinta anos no campo, especialmente a vinculada ao magistério, o pensamento criativo se vale de suportes vários para se concretizar e que o croqui é naturalmente prodigioso nesse aspecto. Nesse sentido, o desejo se prende a uma possível reconstituição dessa virtude do croqui, entre os sujeitos envolvidos com o fazer criativo, malgrado a avalanche tecnológica que povoa o imaginário na área e que muitas vezes reserva a posições como a nossa uma adjetivação indulgente. Desse modo, como foco principal, queremos destacar que os mecanismos de ideação (*ideim*, do grego = visão) são devedores da visão. Mas também são resultantes de nossas vivências, nossas memórias. O que se cria já se encontra em nossos arquivos mentais, quase sempre de forma desarrumada. Pensar criativamente significa promover arranjos de elementos já conhecidos, de forma original, inusitada, mediante alguns dispositivos facilitadores. O que nossa abordagem vai pretender verificar é a hipótese de que o croqui possa ser um desses mecanismos.

De outro lado, no entanto, à primeira vista, uma ênfase como a que damos aqui ao croqui como manifestação privilegiada do humano, poderia sugerir uma postura de reação ao universo crescente de possibilidades oferecidas pelas tecnologias gráficas. Não é esse nosso horizonte. É preciso sim avaliar o que de melhor as novas tecnologias digitais disponíveis na área nos oferecem e o potencial criativo nelas contido. Devemos afastar os a priori que possam tentar satanizar os novos meios, se não por outros motivos, e os há, porque deles já não mais podemos nos distanciar. Mesmo um certo *donjuanismo* que exercem pode ser proveitosamente encarado.

Nesse estudo a que nos propomos, perseguimos a idéia de que o croqui ou especialmente sua prática fluente, como instrumento do pensamento e possível aliado da criatividade, está ligado

inseparavelmente à memória. Temos essa premissa como instrumentalizadora de toda a análise que o tema possa merecer.

No caminho, poderemos nos confrontar com embaraços da própria natureza do humano. Ao considerarmos que todo desenho é desenho de memória e que a memória mais espessa ou consolidada é predisposta a estereótipos, parecerá recomendável também considerar que a prática fluente, reiterada e espontânea do croqui se constitui na forma mais adequada, do ponto de vista da criatividade, para nos afastarmos dos efeitos estereotipados da memória.

Segundo Adams (2001), estereótipos são, infelizmente, inerentes ao trabalho mental. Embora se apresentem como inibidores de novas possibilidades, para ele os estereótipos resultam de um processo de categorização daquilo que a mente julga relevante de ser evocado mais adiante, por ser mais consistente e passível de armazenamento na memória. “Quando a informação é mais tarde evocada estará em forma mais simplificada e regularizada, ou seja, um estereótipo do original” (Adams, 2001: 17)

Na investigação sobre os processos que originam essa estereotipia, Adams (2001) insiste que apenas uma pequena parte dos perceptos que nos atingem via órgãos sensoriais acabam alojados na memória. Além de nos permitir a sobrevivência, sob pena de, a cada dia, termos que aprender novamente mesmo o mais elementar - como segurar o garfo, dirigir, ler - a memória se obriga também, como mecanismo de registro, a acolher os *inputs* que a todo momento lhe surgem oriundos de nossos sensores. Como se verificará adiante, há abordagens outras que distinguem as memórias segundo suas funções: armazenamento, processamento, gerenciamento do instantâneo.

Elementos estereotipados, no entanto, podem atrapalhar as possíveis novas combinações que são inerentes ao processo criativo, transformando-se em prejuízo à ideação. Para o melhor e para o pior, a mente tende a reforçar o que já existe arquivado na memória quando esta é requerida para comparação com o percebido agora. Assim, os estereótipos respondem a uma espécie de economia mental, marcada por associações facilitadas. E que são sempre contextualizadas. As novas informações que transitam pelas memórias são acompanhadas dos contextos - o contexto do momento da aquisição no passado e o contexto do momento da evocação.

Assim, se a primeira vez que ouvimos música de órgão foi em um funeral, será difícil mais tarde pensar em órgão em situações mais agradáveis. Memória de órgão, desse modo, tornou-se estereotipada. (Adams, 2001: 20)

Como no exemplo de Adams, nossas interações com o mundo se dão pelos sentidos. Entretanto, uma dessas interações, a visão, ganha relevo especial. Lucia Santaella (1993) reconhece que nos últimos tempos os estudos da percepção tem privilegiado os processos da visualidade.

Que isso tenha ocorrido não é de se estranhar, visto que pesquisas empíricas revelam que, provavelmente devido a razões de especialização evolutiva, 75% da percepção humana, no estágio atual da evolução, é visual. (Santaella, 1993: 11)

De fato, mesmo a grande maioria de dispositivos de ampliação da interação homem/mundo também levou em conta essa dinâmica - a fotografia, o microscópio, o telescópio, a televisão - o que provoca realimentação de uma certa tendência: a constante reafirmação do visual. (Santaella, 1993). Embora em menor medida, apenas a audição parece ter recebido extensões que lhe permitem ampliar potenciais de interação com o meio.

Edward T. Hall alega que a disparidade acima descrita tem também raízes fisiológicas.

O nervo ótico contém cerca de dezoito vezes mais neurônios do que o nervo coclear [do ouvido] e podemos daí concluir que transmite pelo menos dezoito vezes mais informação. De fato, é provável

que, em indivíduos normais, os olhos sejam informadores mil vezes mais eficazes do que os ouvidos. (Hall, 1986: 57)

Santaella acompanha o diagnóstico de Hall ao se referir à alta especialidade da visão e também na audição, embora bem menor nesta última, como resultante de características próprias de olhos e ouvidos já que “ (...) são órgãos de sentido ligados diretamente ao cérebro (...) em oposição aos outros sentidos (...) que são mais corporais que cerebrais” . (Santaella, 1993: 12)

Parece haver aí razões e justificativas para o domínio do sentido visual no âmbito da percepção. Embora se possa considerar que parte do trabalho da percepção pode ser realizada pelo olho, para ser completada depois pelo cérebro, nosso enfoque, para além do que ocorre no campo da visualidade, é o de privilegiar aqui, por indispensável à nossa concepção do regime *percepção/memória/desenho/criatividade*, o realce dos processos cognitivos e interpretativos que articulam possíveis sentidos que o sujeito venha a alcançar através de suas manifestações gráficas, mediadas por vivências/experiências anteriores gravadas na memória.

Como queria Peirce, não é possível haver separação entre percepção e conhecimento. (Peirce citado por Santaella, 1993: 16). É de se supor, assim, que será sempre preciso trazer ao contexto as linguagens de que nos valem para pensar, sentir, agir, comunicar. Para o desenho, uma dessas linguagens e, nesse nosso enfoque, para o croqui, reivindicamos papel privilegiado.

Hall igualmente recomenda a necessidade de *aprender a ver*, já que não há possibilidade de existir uma realidade exterior estável e uniforme, de modo a poder ser facilmente registrada por receptores passivos. Nada do que é visto é idêntico para todos os homens. As referências homogêneas e universais são uma impossibilidade. (Hall, 1986)

Ainda, de acordo com Robert McKim, “Ver é mais que sentir porque requer a combinação entre sensação e memória visual. O estoque ou repertório com o qual o observador articula ou combina suas sensações visuais pode revelar um observador experimentado. No entanto, pode não ver criativamente.” (McKim, 1980: 49) . O ponto nevrálgico parece estar na flexibilidade ou abertura a novas hipóteses perceptivas. Nem sempre tranqüila, a tentativa de atualização de imagens mentais estereotipadas por outras que lhes substituam pode ser uma experiência sofrida e, naturalmente solitária. Ainda assim, disponível aos que arriscam “valorizar o que vem de fora do casulo cultural e acreditar sem conformismo na alternativa de que uma visão nova da realidade é possível.” (McKim, 1980: 52)

A possibilidade de uma visão criativa ou de um pensamento visual que alimente a criatividade deve estar ligada a uma certa articulação das percepções com a memória de um modo particularmente inovador, inusitado.

Assim, parece inevitável a indagação: se todo desenho é desenho de memória, se a memória carrega estereótipos limitadores em potencial da criatividade e se a criatividade depende de alguma atualização das percepções, articulada com evocações mnemônicas, como equacionar a questão ?

Os estudos da memória como dispositivo entrelaçado com as possibilidades criativas tem sido frequentes. Do ponto de vista da neuro-química e da fisiologia do cérebro o professor Iván Izquierdo tem afirmado que os elementos criativos são extraídos da memória e que esta se permite gravar só aquilo que aprendemos ou vivenciamos. “Podemos afirmar que somos aquilo que recordamos, literalmente. O passado contém o acervo de dados que nos permite viver o presente.”(Izquierdo, 2002: 10). Além disso, aqueles atributos que nos distinguem como indivíduos e que nos tornam únicos, são notavelmente devedores da memória. “Cada

indivíduo é o que é em função da coleção pessoal de lembranças, daquele conjunto de dados que pode ou consegue evocar” (Izquierdo, 2002: 10)

Em sua obra mais recente sobre o tema, “Memória” (2002), apoiado em dados sobre a natureza fisiológica do cérebro e nas formas de articulação química e elétrica das suas atividades, o professor Izquierdo classifica as memórias segundo a função a que se destinam, segundo o tempo de duração e segundo o seu conteúdo. No primeiro caso, concede especial atenção ao que chama Memória de Trabalho, que é breve, fugidia e cujo papel é o de gerenciamento da realidade, mantendo a informação por breve tempo, alguns segundos ou poucos minutos. Difere de outras memórias por não deixar traços.

Segundo Izquierdo, a neuro-química reconhece que o brevíssimo processamento da Memória de Trabalho depende de intensa atividade elétrica dos neurônios do córtex pré-frontal e que este - dado que para nós, neste estudo, é altamente relevante - vincula-se diretamente a regiões cerebrais ligadas à regulação dos estados de ânimo, dos níveis de consciência e das emoções.

Isto explica o fato tão conhecido de que um estado de ânimo tão negativo, por exemplo, causado por falta de sono, por depressão ou por simples tristeza ou desânimo, perturba nossa memória de trabalho. Todos nós, alguma vez, tivemos a experiência de quanto custa ler ou ouvir e entender algo ou simplesmente recordar um número telefônico por tempo suficiente para discá-lo quando estamos distraídos, cansados ou sem vontade. (Izquierdo, 2002: 20)

Verificamos como fundamental a idéia de que a memória de trabalho se caracterize também pelo acesso rápido às memórias pré-existentes, as que Izquierdo chama de Memórias de Curta Duração e de Longa Duração. É dessa plenitude funcional, o que inclusive lhe justifica a denominação, que acaba por tornar a memória de trabalho o dispositivo capaz de dar conta da classificação, por similitudes, por comparação, dos dados apreendidos e a validade de se tomar cada informação como nova e, por extensão, como útil.

As possibilidades de que, perante uma situação nova qualquer, ocorra ou não um aprendizado estão determinadas pela memória de trabalho e suas conexões com os demais sistemas mnemônicos. (Izquierdo, 2002 : 22)

Para Izquierdo, uma segunda memória, a memória de curta duração, é responsável por alojar temporariamente as informações e manter em atividade os dados apreendidos enquanto se forma a memória de longa duração. Não se pode fixar o tempo em que se mantém ativa; estende-se na maioria dos casos por algumas horas, ou seja, o tempo necessário para que a memória de longa duração se consolide. No entanto, não se extingue e pode ser evocada a qualquer instante. “...as bases da memória de curta duração são essencialmente bioquímicas e diferentes das da memória de longa duração” (Izquierdo, 2002: 51)

Temos como dado, ainda que provisório, que a criatividade consiste na feliz associação entre memórias. Algo novo só surge a partir de componentes que já estão em nosso poder ou, como alude Izquierdo, em nossas memórias. O ato criativo poderia consistir na exacerbação das combinações possíveis de emoções, impressões, experiências, enfim. Do repertório de nossas vivências será extraída a possibilidade da produção do novo, do surgimento do que ainda não é do mundo.

Essa posição é reforçada por McKim (1980) ao observar que as chances de sermos mais criativos estão ligadas a um estoque mais rico de memórias visuais que possamos ter.

Note-se que toda percepção envolve algum grau de imaginação, mas que nem sempre vemos criativamente. “A memória de longa duração é plena de estereótipos.” (McKim, 1980: 94). Do ponto de vista do grafismo, que aqui nos interessa particularmente, McKim reclama por uma tripla interação necessária entre visão, imaginação e desenho. A relação natural entre essas três possibilidades é levada ao extremo quando interagem de modo ativo e simultâneo.

Os indivíduos que McKim denomina *pensadores visuais* se valem da visão, da imaginação e do desenho de um modo fluente e dinâmico, saltitando de um tipo a outro de imagem gráfica, todas produzidas com avidez. O croqui, desenho rápido, não apenas permite reforçar imagens vagas no pensamento como igualmente acaba por autorizar o registro, passo a passo, do fluxo criativo. E vai nos permitir usufruir de uma função para a qual a memória não está apta: mesmo o indivíduo dotado de extrema imaginação não consegue comparar imagens lado a lado na memória como alguém compara uma série de croquis. (McKim, 1980)

Um ponto de encontro entre as posições de Izquierdo e McKim é o que pode nos indicar uma virtude adicional da prática do croqui: a de que sua fluência, com acionamento explícito e constante da memória de trabalho, pode ampliar nossos mecanismos de ideação, de criação.

...o modelo para o croqui-idéia é um acontecimento interno exclusivo dos “olhos da mente”; raramente se forma por inteiro e é facilmente perdido na consciência. O pensador visual que se vale do desenho para explorar e desenvolver idéias faz muitos croquis: a busca da idéia não é estática, não é um procedimento único. Além disso, ele desenha rapidamente: as idéias raramente surgem e permanecem; elas facilmente alteram sua forma e somem. (McKim, 1980: 122)

Este é o ponto. Aqui encontramos boa dose da fundamentação que abraçamos. As novas idéias se volatilizam com facilidade e sua captura pelo croqui especulativo é nervosa, tensa. Ao desenhar rapidamente, o indivíduo criativo, que manipula e seleciona novas idéias, está exercendo desesperadamente uma caçada em que a presa é fugaz e arredia. Ao que tudo indica, consideradas as posições de McKim e Izquierdo, as novas idéias transitam pela memória de trabalho, aquela que gerencia a realidade e o fazer imediato, e que nos permite associações e escolhas quase que instantâneas. As novas idéias habitam essa esfera mesmo que dela ainda não tenham sido extraídas. Mas é possível que o sejam, em um momento dado, segundo estimulações de alguma ordem. É dessas possibilidades que estamos tratando. Nossa perspectiva é a de que a prática do croqui, espontânea, leve, fluente, pode ser uma delas.

Acionamos a memória de trabalho a cada instante em todos os momentos do estado de consciência. Ela processa informações recolhidas pela visão, quando é o caso, associando-as ao que é evocado das memórias de curta e longa duração.

Este é um outro ponto. Como parece razoável, as imagens do passado contém estereótipos conflitantes com as possibilidades de inovação e, muito embora deles recolhamos funções vitais para a sobrevivência, não o são para a criatividade. Levando em conta a advertência de Izquierdo “Não se cria a partir do nada: cria-se a partir do que se sabe e o que se sabe está em nossas memórias” (2002: 91), devemos considerar alguma possibilidade de, no momento criativo, a evocação do que já dispomos arquivado ocorra de algum modo seletivo, com a superação da estereotipia.

Essa é a nossa disposição nesse estudo ao invocarmos para o croqui o papel de estimulador do ato criativo. E o fazemos também em face de outras de suas características distintivas como maleabilidade, espontaneidade, agilidade e, paralelamente às demais, a contingência da alegria ou “prática do riso”, como veremos adiante, nas palavras de Julia Kristeva (1984).

Deveríamos tentar nos afastar do senso comum que tenta vincular o ato criativo exclusivamente à imaginação. Acreditar na existência de momentos mágicos responsáveis pela gênese de alguma nova idéia é desconhecer que a criação é fruto de um trabalho. Tanto ou pouco facilitado a partir do estoque ou repertório de experiências, sensações, impressões que o sujeito criativo acumulou. Um banco de dados mais rico evidentemente permite um grau de associações, re-arrumações, significações, mais elevado.

A memória de trabalho parece ser o dispositivo de que dispomos para rapidamente, no campo de sua atuação – o manejo da realidade – comparar, referir, associar dados presentes no momento, com aqueles evocados das memórias de curta e longa duração.

No campo específico do desenho, Clive Ashwin (1989) assegura que a feitura de um croqui se destina à fixação de similitudes, como se, pelas associações possíveis, por semelhança com o já experimentado no passado pudéssemos, seletivamente, construir imagens gráficas inovadoras.

Esse é um processo que surge como resultante da tentativa de uma “re-presentation”, a gravação de um fenômeno já existente no sentido ou na “presentation”; um processo de tornar material algo imaterial que, em forma de idéia, existe apenas na mente [na memória, diríamos] do sujeito. (Ashwin, 1989: 202)

Izquierdo tem lamentado que a ciência ainda conhece pouco da fisiologia da criatividade. Embora considere consensual a idéia de que a criatividade é resultante de associações felizes entre a memória de trabalho e as demais, constata que indivíduos com transtornos na memória de trabalho, como os esquizofrênicos, apresentam, em geral, excepcional capacidade criativa. Reconhece que até mesmo os indivíduos vítimas de distúrbios depressivos, que têm falhas no desempenho da memória de trabalho, costumam ser muito criativos. Diferem dos esquizofrênicos dado que, em suas crises, os depressivos parecem reunir material – lembranças, emoções, impressões – que não lhes são úteis naquele momento, mas que ressurgem quando saem da crise, e cujo resultado é uma explosão criativa, uma regurgitação de elementos antes aprisionados. (Izquierdo, 2002)

Podemos ainda considerar os chamados *delírios*, que guardam alguma semelhança com os sonhos: são misturas extravagantes de memórias que, no caso dos delírios misturam-se ao que está sendo percebido. Izquierdo alega que os delirantes são esquizofrênicos com falhas grosseiras na memória de trabalho. (Izquierdo, 2002: 91)

Entretanto, neste ponto, é recomendável prudência aos mais afoitos para que se afastem da crença bastante comum de que para ser criativo o indivíduo deva apresentar algum grau de insanidade. Não vamos aprisionar a criatividade à esfera dos depressivos ou dos esquizofrênicos. Izquierdo sugere ser possível admitir que haja uma base comum: criativos e depressivos pertencem a uma categoria de pessoas muito sensíveis, que experimentam o mundo com intensidade maior. Suas atitudes perante a homogeneidade média dos indivíduos é desviante.

Sempre houve, nos criadores, a necessidade visceral de combater a massificação, de *épater le bourgeois* (assustar o burguês) para ver se deste choque resultava algo melhor (...) Geralmente é um ser que se irrita com a homogeneidade e a massificação cultural ou estética da sociedade que o rodeia. Mistura suas memórias e cria suas obras para se refugiar ou para se afastar de uma realidade com a qual não compactua. (Izquierdo, 2002: 92)

Os sujeitos criativos parecem não transitar com desenvoltura nos meios onde se cultivam o conformismo, a adoção de soluções prontas, as regras em excesso. Pelo contrário, sentem-se à vontade onde a fluência de idéias é corrente, a originalidade e, em última análise, a flexibilidade reclamada por McKim (1980) é estimulada. Independência do pensamento, ousadia e curiosidade, inconformismo, são todas características marcantes nesses indivíduos.

Lowenfeld e Brittain apontam para o passado de cada um de nós para arriscar um diagnóstico:

As crianças que possuem imaginação criadora garatujam independentemente das influências exteriores. Mesmo estando em grupo, quando rabiscam, raramente fazem perguntas ou olham para o trabalho de seus colegas. Para elas, sua própria criatividade lhes proporciona toda a estimulação necessária. (Lowenfeld & Brittain, 1970: 132)

Ressaltando que é muito mais importante desenvolver a criatividade que a competência, os autores asseguram que, como as garatujas infantis são o princípio de nossas representações gráficas, é fundamental conferir independência e autonomia às crianças nesse aspecto. (1970: 65)

As artes criadoras são extremamente importantes em nosso sistema educacional, ainda que seja somente pelo fato de [que possam] realçar o pensamento divergente, no qual não existem respostas corretas ou definitivas e em que se aceitam como válidas quaisquer hipóteses possíveis ou uma quantidade indefinida de resultados na pintura ou no desenho. (Lowenfeld & Brittain, 1970: 65)

Ou seja, do ponto de vista do grafismo, a criatividade e a estereotipia acomodadora encontram-se em margens opostas de um abismo. São inconciliáveis. Como nos sugere Giedion, num outro contexto, “(...) somente o espírito criativo pode ir além dos limites da tradição, para explorar o que até então ninguém tinha conhecimento, ninguém tinha visto ou sentido. Através da intuição, da imaginação, é capaz de abrir novas esferas do inconsciente. (...) Elas [esferas] somente se desenvolvem em liberdade pois nenhum comando pode abrir o caminho do inexplorado”. (Giedion, 1997: 876)

Ainda nas pegadas das possibilidades criativas do croqui inscreve-se o que Cauduro (2001) preconiza, apoiado na prática significativa defendida por Julia Kristeva: a criatividade é sempre devedora de transgressões, desvios de certas regras e de convenções sociais e simbólicas.

De acordo com a semiótica materialista defendida por Kristeva

(...) o sentido nunca é apenas resultado de operações da razão e da consciência, mas também consequência de uma procura dialética constante, onde se fazem presentes também motivações e desejos inconscientes. Desse processo resultarão sempre intervenções do sujeito nas suas próprias representações, que por sua vez acabam por afetar suas condições materiais. (Kristeva, 1984: 178)

Kristeva, cujas teses envolvem o estudo das práticas poéticas radicais das vanguardas, situa o momento do ato criativo naquele instante em que, após a tempestade das tensões, rupturas e ambigüidades - provocadas pela negação sistemática de qualquer síntese duradoura - que pulverizam a unidade do sujeito e sua estabilidade, ele é re-convocado pela razão, superando as *estranhezas* do real, mas agora ciente de outras possibilidades de significação, de atribuição de um novo sentido, de criar algo inovador. (Kristeva, 1984)

Cauduro entende possível estender as análises de Kristeva a outros campos e assegura que

O senso comum reprime o novo sentido, a tradição inibe a experimentação, a repetição paralisa a inovação, *definições* previnem *trans-formações*, a continuidade desestimula a ruptura (...) O objetivo final de uma prática significativa realmente criativa deve ser (...) transformar situações opressivas, repressivas, repetitivas, em oportunidades para experimentar, intervir, mudar, inovar, provocar. (Cauduro, 2001: 106)

A prática gráfica, do desenho, do croqui, como aqui sobremaneira temos destacado, também pode se submeter a esse regime. Ao se colocar em abertura a modos de significação absolutamente novos, o sujeito afasta-se de posições mais tradicionais de sentido - talvez também dos estereótipos - e aproxima-se da tentativa que viemos sugerindo até aqui: a prática reiterada, espontânea e alegre do croqui minimiza a prevalência dos estereótipos e abre possibilidades de novas formas de significação. O adjetivo *alegre* que usamos mais atrás tem sentido preciso: “O prazer obtido pela superação de inibições é imediatamente investido na produção do novo. Práticas que produzem algo novo são práticas do riso.” (Kristeva, 1974: 225). As vantagens do riso são estimuladoras da criatividade pois uma novidade, uma inovação, é indicadora da alegria investida e sua qualidade é equivalente à carga de riso que carrega.



Adams (2001) ao analisar os bloqueios emocionais à percepção refere o que chama *no appetite for chaos*, que define como inabilidade em tolerar ambigüidades ou desejo insuperável pela ordem. Assegura que soluções gráficas criativas para problemas quaisquer, resultam de processos desarrumados, onde a ordem não é fator presente e na maioria das vezes a aglutinação de imagens, pensamentos e idéias disparatadas não é nada simples.

Deve-se usualmente chafurdar em equívocos e em dados que não se encaixam, conceitos confusos, opiniões, valores e outras variáveis desalinhadas. De certa maneira, solucionar problemas é trazer ordem ao caos. Desejar a ordem é necessário. Entretanto, a habilidade em tolerar o caos deve ser muito maior. (Adams, 2001: 48)

Ao desenhar livremente, ao fazer croquis visando a resolver criativamente problemas dados, o sujeito se encontra sempre inundado por possibilidades muitas vezes caóticas de arranjos. Dar conta da solução de problemas graficamente é também submeter dados quase sempre disparatados a um regime de ordem. Ou, se quisermos nos afastar do estigma que o termo *ordem* carrega, poderíamos pensar, de outra forma, na hipótese bastante razoável de que o sujeito criativo se vale do croqui para negociar, para fazer um comércio com as discrepâncias e ambigüidades presentes, para delas tirar algum proveito e a elas oferecer sentido, como conjunto significativo. Mas sempre se encontrará sob o efeito inafastável e indefectível de suas memórias. No entanto, ainda que se considere a impossibilidade de afastamento do já experienciado, já que nossas memórias de alguma forma fazem marcas indeléveis, seria boa política adotar posições como as que Cauduro recomenda, no contexto das práticas significantes inovadoras: "...diversificar nossos hábitos, imaginar outras possibilidades de afeto, ação e pensamento, disposição à tolerância, flexibilidade e variedade". (Cauduro, 1999: 73).

Das vivências adquiridas sob esse regime se constituirão novas memórias, mais ricas em variedade, mais afastadas da estereotipia negativa, mais estimuladoras da criatividade. Dessa possível e desejável nova configuração mnemônica e suas conjugações com a prática reiterada, fluente, alegre e descontraída do croqui são esperadas novas formas de significação. Pensando lá adiante, é razoável postular-se que dessa nova circunstância criativa poderá o sujeito, agora protagonista de uma práxis inovadora, promover modificações na base de suas representações – também as gráficas, via croqui – encaminhando prováveis alterações nas suas condições materiais e, no geral, combater práticas tidas como verdades imutáveis, preconceitos mistificadores e relações de poder quase sempre assimétricas.

Ao se ingressar no labirinto onde todas as possíveis abordagens do tema da criatividade se entrelaçam, vai-se verificar sempre que o caminho comum que atravessa toda e qualquer conceituação – da semiótica, da psicanálise, da psicologia cognitiva, do pensamento visual, da memória – é o que mostra que de nossos hábitos nascem nossas visões de mundo. Seja pelo que se apresenta à consciência ou pelo que está alojado no inconsciente, as representações do sujeito criativo são a epifania de seu próprio passado quando esse se articula com o presente. Devemos almejar, portanto, que nossas interações com o mundo se façam sob a inspiração da tolerância, da abertura ao pensamento do outro, da flexibilidade, do respeito a posições que divergem das nossas, da aceitação das diferenças.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, James L. **Conceptual Blockbusting, a guide to better ideas**. Cambridge : Perseus Publishing, 2001
- ASHWIN, Clive. **Drawing, design and semiotics** in Design, Discourse: History, Theory, Criticism. Editado por Victor Margolin. The University of Chicago Press, 1989 : 199-209
- CAUDURO, Flávio V. **Diferance e comunicação** in Revista Famecos 10 . Porto Alegre .1999
- CAUDURO, Flávio V. **Design e transgressão** in Revista Famecos 16, 2001
- HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. Lisboa : Relógio D' Água, 1986
- GIEDION, Siegfried. **Space, Time and Architecture**. Cambridge : Harvard University Press, 1997
- IZQUIERDO, Iván. **Memória** .Porto Alegre : Artmed, 2002
- KRISTEVA, Julia. **Revolution in Poetic Language** . New York : Columbia University Press, 1984
- LOWENFELD, Viktor, BRITTAIN, W. Lambert. **Desenvolvimento da Capacidade Criadora**. São Paulo : Mestre Jou, 1970
- McKIM, Robert H.. **Experiences in visual thinking**. Boston : PWS, 1980
- SANTAELLA, Lúcia. **A percepção : uma teoria semiótica**. São Paulo : Experimento, 1993