

Fonemas da criação | uma doce investigação semiótica dos começos

Patrícia C. Lima*

Índice

1	Do mito da criação à criação de uma “teoria da mentira”	6
2	A metáfora da criação. “E começo aqui...”	11
3	Referência bibliográfica	16
4	Bibliografia	17

*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design - Curso de Pós-graduação em Design da Informação. Recife, setembro, 2004

Agradecimento

*A Sidney Rocha,
que me apresentou a Bense,
Bachelard, Peirce e Saussure;
pelas longas conversas embriagadas
por Haroldo de Campos;
pela grande ajuda para que
esse trabalho nascesse.*

*Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: "Lata"
Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: "Meta"
Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível Deixe a meta do poeta, não discuta*

*Deixe a sua meta fora da disputa Meta dentro e fora, lata
absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora
(Metáfora, Gilberto Gil)*

Resumo

O presente trabalho aborda o conceito da criação sob dois aspectos, principalmente. Um, na acepção mais mítica, a do engendramento e aparição dos seres, do gênesis; e outro que vê a criação no sentido de volição criativa e capacidade humana de criar. No lastro do discurso optou-se por uma metodologia não muito linear, tentando cerzir com vários pontos a semiologia mais de Peirce, menos de Saussure, o sistema dos objetos de Baudrillard, por exemplo, mas sempre nos ombros de um Max Bense, sob os auspícios de um Merleau-Ponty, entre outros, e em perfeita atenção ao que sempre nos diz o mestre Umberto Eco, a quem devotamos nossa consideração sincera.

Em ambos os caminhos, buscamos investigar as bases dos conceitos de criação sem, no entanto, querermos estabelecer um modelo, mas, antes de tudo, tentar justificar algumas escolhas para o nosso campo profissional dentro de algumas teorias da fenomenologia e da semiótica.

O objetivo é formular um caminho ou traçado lógico que una essas teorias ao desempenho do trabalho profissional no novo/velho mundo do design da informação.

Palavras Chaves: criação, informação, semiologia/semiótica, arte, poética dos começos.

Abstract

This text work intends to focus on the creation idea under two mainly aspects. One on the most mythical idea, meaning the engineering and humanbeings apparition, of the genesis; and the other one which sees the creation as a creative volition and the human capacity to create. Following the dissertation line we have chosen to use a methodology not quite linear, trying to stitch with fine-draw more towards Peirce's semiology, less towards Saussure's, as Baudrillard's objects systems, for instance, but always supported on Max Bense's shoulders, and sponsored by someone like Merleau-Ponty, among many others, but always paying a close attention to the teachings of the master Umberto Eco, to whom we devote our sincere considerations.

Throughout both ways, we tried to investigate the basis of creation conceits without, meanwhile, try to stablish a model, but, before anything else, trying to justify some of ours choices for our professional field settled inside some phenomenology and semi-optics theories.

Our main object is to purpose a way or a logical thought which should gather together these theories to professional work development in the new/old design information world.

Keywords: creation, information, semiology/semioptics, art, poetics of the beginnings.

1 Do mito da criação à criação de uma “teoria da mentira”

Uma das questões que devem concentrar profundamente grande número de teóricos da humanidade, de todas as áreas, em todos os tempos, é basicamente a seguinte: por que o Nada não continuou existindo? Por que todas as coisas, a partir do Nada, engendraram seus próprios intestinos, depois seus grunhidos, suas falas e formas e, paralelo a isso, todo o conjunto e carga informacionais em si mesmas, numa corrida dinâmica, rumo à existência?

É em busca de uma teoria ou arrazoado que venha cumprir o seu papel finalizador em relação à informação¹ primal que certamente se declina o pensamento da humanidade. Não é mesmo à toa que as religiões só encontrem razões em si mesmas, quando estabelecem suas verdades primeiras, quer seja nos upanishads, nos corões ou nas bíblias, reforçadas por toda uma estética e criação artística e cultural bem peculiares no passar dos anos, aqui e ali com mais ou menos resistência do método científico. De uma forma geral, a informação primeira, combustível formidável a todas as filosofias, é o fundamentador para a revelação de novos espíritos científicos nos séculos recentes. Filosofias se opondo às premissas da ciência tradicional, a substituição da lógica aristotélica pelo caráter dialético do pensamento científico, isso só para ficar nos “nãos”² de um Bachelard, por exemplo, são sintomáticos: não concordamos é desde o princípio e o que fazemos no campo da informação geradora de comunicação são somente concessões filosóficas, aportagens de conveniências.

¹ Adotaremos a etimologia registrada por Antonio Houaiss, no seu Dicionário Eletrônico, da Editora Objetiva (2001): lat. *informátio, ónis* 'ação de formar, de fazer, fabricação; esboço, desenho, plano; idéia, concepção; formação, forma', evitando-se outras distinções, querendo estimular o caminho da informação que possa ser transmitida com finalidades comunicativas. Não nos alheamos, no entanto, de que a conceituação do termo sofre, cada vez mais, numa sociedade consumidora de mais e mais informação, como a atual, questionamentos de toda a ordem.

² A Filosofia do Não (1940).

Este *paper* tem a finalidade de levantar questionamentos sobre a informação, tentando arrumá-la num molde artístico, quiçá, buscando um embasamento científico que possa vislumbrar outros horizontes e questionamentos *a posteriori*, tendo como pano de fundo o arcabouço teórico desenvolvido no Programa do curso de Pós-graduação em Design da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, e nossa prática no exercício da profissão de design nos doze anos mais recentes.

É, somente, a demonstração de nossa pesquisa, em tudo elementar, dos fundamentos da semiologia, sempre contando poder contribuir no assentamento de novos conceitos, utilizando uma máxima que aos menos atentos poderia parecer anedótica: nada mais prático que uma boa teoria.

Além disso, e principalmente, o trabalho tenciona evocar novas idéias sobre questões tão antigas, querendo envolver o conceito da Criação, em vários aspectos e sob várias temperaturas e nuances, quer seja desde a interpretação dos mitos³ da criação, nos seus pontos de vista psicológico, antropológico e social até mesmo na acepção do verbete para o ato (humano) criativo em si, mais na esfera artística que propriamente científica, mas sempre tentando revelar os elementos de uma fenomenologia absolutamente própria.⁴

Esta capitularização ou secção tem um destino claro: a forma como o homem organizou a informação sobre si mesmo⁵, no de-

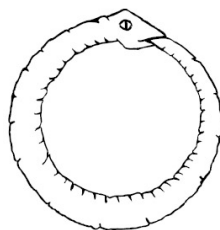
³ Umberto Eco chega mesmo a afirmar que a semiótica é a *disciplina de tudo quanto possa ser usado para mentir*. No caso específico, o que Eco quer dizer é que a semiótica tem uma funcionalidade a partir do que se queira dar o caráter ou condição de signo. Oportunamente, voltaremos à questão dessa “teoria da mentira” apregoada por ele para compor novas análises sobre os signos míticos por excelência, ou pelo menos na narrativa mitológica.

⁴ É comum apropriar-se de uma investigação semiótica às artes utilizando-se o modelo comparativo à linguagem, ou seja, de que a arte, como a comunicação, tem sempre uma mensagem a ser decodificada. Falar de uma linguagem das artes é, ao mesmo tempo, portanto, falar de uma organização da língua, exatamente. Por isso, a maioria das abordagens semióticas das artes se refere à uma metodologia lingüística.

⁵ O *Cogito* cartesiano. O ser-para-si e ser-no-mundo. Maurice Merleau-

correr do tempo (e os mitos nada mais são que tentativas de compreender e aproximar-se mais intuitivamente da informação primitiva, do gênesis, do fantástico mundo desconhecido da origem de todas as outras informações), a “ordem” e estrutura inconsciente escolhida para destinar-se e viabilizar-se na existência é a prova mais cabal de que o que todas as coisas (entes ou seres) existentes buscam mesmo é ganho de ordem, essa entidade só a princípio — detalhe: somente a princípio — diferente do caos. Ordem que é informação, que é ordem, numa referência mitológica a Uróboro, a serpente que morde a própria cauda. Para esse caso, bem adequado ao nosso estudo, essa mesma visão serviu a Nicolau de Cuse⁶ para encerrar a própria idéia de Deus. Ou mesmo à dialética material, de Bachelard que, em suma, postula que a vida sai da morte e a morte, da vida.

Figura 1: Em relação à imagem da cobra comendo o próprio rabo, queremos citar que ela está presente na periferia de todas as primeiras imagens do mundo, com o disco de Benin (Froc, 147-148) e é, como afirmam vários autores, a mais antiga *imago mundi* que se conhece (ilustração da autora).



Ponty, em seu *Fenomenologia da percepção*, aquece ainda mais o diálogo nesse campo, com bases estritamente fenomenológicas, em tudo condizentes com esse nosso capítulo, que busca uma semiologia própria: “*Como o espírito poderia conhecer o sentido de um signo que ele mesmo não constituiu como signo?*”

⁶ Cardeal, matemático, cientista e filósofo alemão, autor de *la docter ignorance* (1401-1464).

Ainda sob a verve da fenomenologia, da percepção de si mesmo, e da semiótica, compreendemos que, visando uma ordenação, ou *design* da informação, faz-se necessário uma incursão nos conceitos de função sígnica. O mergulho nos possibilitará fazer a necessária distinção entre significação e comunicação. Enquanto aquela se desenvolve a partir da teoria dos códigos, aquela outra se consolida somente a partir de uma outra teoria: a da produção sígnica. Sobre o assunto, sugerimos o trecho de Eco, *in Tratado geral de semiótica*:

Fique claro que a distinção entre teoria dos códigos e teoria da produção sígnica não corresponde exatamente à que existe entre *langue* e *parole* nem entre *competence* e *performance* (assim como não corresponde à que existe entre sintática e semântica, de um lado, e pragmática, de outro).

Sendo assim, depomos a favor de uma teoria da informação que leve em conta principalmente essas razões, onde pese a percepção do *Eu* requerendo a percepção do *Outro*. Da distinção mesmo do *Eu* e do *não-Eu*.

Figura 2: Esse diagrama apresenta uma disposição simétrica do *yin* sombrio e do *yang* claro; a simetria, contudo, não é estática. É uma simetria rotacional que sugere, de forma eloqüente, um contínuo movimento cíclico: o *yang* retorna ciclicamente ao seu início, o *yin* atinge seu apogeu e cede lugar ao *yang* (ilustração da autora sobre imagem de domínio público).



Nessa compreensão, poderíamos dizer que a toda a informação (signo, objeto e interpretante⁷) que compõe um determinado elemento traz toda uma carga informacional, noutra direção, de tudo aquilo que esse elemento *não é*, volume de informação que chamaremos de não-elemento.

Bom, e a partir disso, seria proveitoso migrar, já agora, para uma nova condição que essa visão pontyana nos dá: a condição de, como criaturas, também sermos criadores. Sim, porque é sobre esse gerenciamento de informação que queremos nos deter e é o universo onde, amíúde, o nosso exercício profissional de *designer* tem nos levado.

Antes, porém, não será acrescentado voltar à questão original, em tudo emblemática, sobre o início, o primitivo, a origem de tudo — com toda carga informacional do *não-tudo*, com todo o código e produção de signo a ela complementar (o Nada, certamente).

Pois é dessa não-informação que compreende o Nada. Do que não pode ser determinado ou fixado, logo sugerido ou, de alguma forma, desejado, que se compõe a poética do começo. A informação é filha do acaso, certamente concordaria Paul Mongré, in *O caos em escolha cósmica* [*Das Chaos in kosmischer Auslese*], datada de 1898, e certamente lido por Max Bense para a construção de sua *Ordem e determinação*. E, como diz Bense, aquilo que é indeterminado tem que ser elevado ao padrão de determinação para ser identificável. É o que ele chama de “estética cosmológica”⁸, que daria vez a uma outra estética: a informacional.

Este limite nos servirá para, no segundo capítulo, poder esta-

⁷ Aqui, nos referimos à conceituação de semiótica, por Peirce. Para ele, estes são os três sujeitos que motivam qualquer ação. Peirce define a sua semiótica como “a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais de cada semiose possível” (1931). Estas três entidades semióticas (expressão usada por Umberto Eco) não são necessariamente, seres. Para Peirce, ainda, um signo é qualquer coisa *que está para alguém no lugar de algo sob determinados aspectos ou capacidades*. A nosso ver, estes três elementos da semiológica peirciana, são, em graus diferentes, igualmente signos.

⁸ Max Bense, “Kosmologische Aesthetik”, *Aesthetica*, cit., pp. 284-290.

belecer um modelo de criação tencional, de inspiração principalmente nas Artes. Ou seja: do padrão simples de criatura às possibilidades de tornamo-nos seres “criadores”. Uma nova miragem da serpente.

2 A metáfora da criação. “E começo aqui...”

A questão da iconicidade

O gramático John Wallis (*Grammatica Linguae Anglicae*, 1653), na busca de uma iconicidade na linguagem, resumiu assim a fórmula: “os sons são os índices das coisas”⁹. Para aquele estudioso, seria como se a ordem das palavras refletisse a ordem do mundo, teoria que, embora alguns como Nöth considerem já no passado da semiótica, parece-nos simpática para uma abordagem do que tencionamos ser esse pórtico que denominamos de poética dos começos¹⁰.

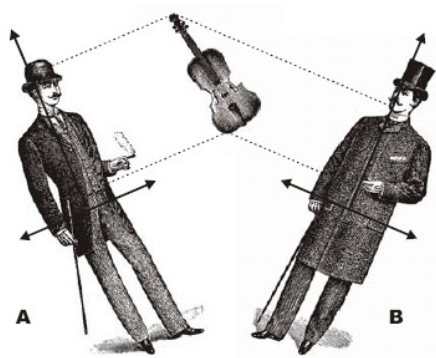
Nesse sentido, acreditamos que os sons legitimam as coisas, dão-lhes existência propriamente.¹¹

Figura 3: Dois observadores, A e B, diante de um violino. A relatividade é um dos elementos importantes na representação dos signos. A realidade “violino” de A é diferente da realidade “violino” de B (composição da autora).

⁹ *Soni rerum indices*. (op. cit. Winfried Nöth, in *Panorama da semiótica – de Platão a Peirce*).

¹⁰ A nossa expressão enseja o estudo nosso mais profundo, *a posteriori*.

¹¹ Há um exercício de lógica formal e de Física, há muito conhecido, que indaga: uma árvore caiu na floresta. Não havia ninguém lá. Ao cair, ela fez barulho ou não?



Mesmo que correntes mais recentes considerem o signo lingüístico como arbitrário¹² (ou seja, o fato de existirem várias línguas no mundo para expressão de idéias elementares, conforme explica Nöth:

A idéia de “planta arbórea, por exemplo, se exprime em português por árvore, em inglês por tree e em alemão por Baum. Não há nada na forma desses vocábulos que esteja ligado à natureza da planta à qual eles se referem (cf. Saussure, 1986:81).

preferimos ainda o embate da arbitrariedade *versus* iconicidade, apoiados nas exceções, as palavras onomatopéicas, por exemplo, que por muito tempo foram consideradas casos marginais¹³ para a lingüística.

Estudos mais recentes, como é o caso da lingüística cognitiva, vem em nosso socorro, ainda sob o veio de Peirce, porque alargam

¹² Essa foi uma das teses principais de Saussure (1857-1913).

¹³ Jean Baudrillard, in *O sistema dos objetos*, registra a questão do objeto marginal, dentro de um sistema não-funcional ou do discurso subjetivo. Para Baudrillard, alguns objetos (barrocos, antigos, folclóricos) têm um valor de ambiência e um valor simbólico. Nesse caso, ele se refere ao mito de origem. São dessa linhagem as onomatopéias. O autor se refere, ainda, nesse caso, a um tempo mitológico para o signo: “*O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si, 'autêntico'*”.

o campo da estrutura da linguagem e o mundo da cognição não-verbal, dando uma motivação cada vez menos arbitrária e cada vez mais de iconicidade ao signo.

O que interessa ao nosso estudo, porém, é algo mais simples: o caminho ou a motivação humana que, uma vez apropriando-se de uma consciência sua e do mundo aventure-se nesse universo dos signos, dando significado às coisas em volta, nomeando-as, empreendendo uma semântica e estabelecendo ícones verbais, porque acreditamos que é aí que se inicia o primeiro momento criativo humano, que é quando o homem mais se aproxima do ato primeiro do seu Criador – o *fiat* –, onde nominar as coisas, para os homens, é somente uma metáfora talvez traduzível em “No princípio era o Verbo”, do gênesis bíblico.

A língua falada, no entanto, por suas características lineares e acústicas não são suficientes para a representação de um mundo multidimensional, se entendermos a iconicidade da língua para representar um mundo só por meio de imagens¹⁴. É na linguagem escrita [no que consideramos o segundo movimento metafórico de criação humana, que é quando o homem, não satisfeito com a sua condição de testemunha do mundo, quer-se na condição criadora de legitimar, através de signos em qualquer suporte, tudo o que vê e sente], que aparece o potencial dos ícones para representar as estruturas visuais.

É, no entanto, no território do design gráfico que se encontram o maior potencial para a criação de imagens ligadas à palavra escrita, quando elegemos diferentes corpos e famílias, cores e disposições, formando novos universos de relações e significados com os objetos do mundo. Winfried Nöth, ainda em *Panorama da semiótica*, refere-se, para isso, à corrente literária (não seria lítero-gráfica, Nöth?) da poesia concreta, antecipando a nossa intuição

¹⁴ As palavras onomatopéicas, sussurros, murmúrios, chiados, rangeres são exemplos dos quais nos usamos aqui e um pouco antes, nas exceções, por serem ícones que participam das qualidades acústicas dos objetos.

na escolha da parte integrante do nosso *paper* com o poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos¹⁵.

Da aplicabilidade da semiótica no processo de criação em design

Como a semiótica é a ferramenta que nos permite a compreensão de sons, palavras, imagens em todas as dimensões, ela fundamenta a linguagem, por sua vez toda baseada em esquemas perceptivos. Conclui-se que os processos de percepção são objetos dos estudos semióticos. Sendo a semiótica, também, o estudo dos processos de comunicação – não há mensagem sem signos nem comunicação sem mensagem (Lucia Santaella, 2004) –, a aplicação destes conceitos, que vão desde os níveis emocionais, sensoriais até os níveis mais elevados de elaboração metafórica e simbólica, nos processos de criação do design e da informação são inexoráveis para o sucesso na obtenção de um signo qualquer: um logotipo/marca, a identidade visual de uma instituição, o conceito para uma campanha publicitária, etc.

À falta de espaço para a demonstração de um estudo de caso de nossa autoria, registramos um esquema, adotado, na maioria das vezes, como metodologia de criação, numa abordagem semiótica, em nossos escritórios:

O processo de comunicação apresenta três etapas: 1. a significação, 2. a referência e 3. a interpretação da mensagem.

Na fase 1, também conhecida como representação, o signo é analisado em três outras etapas:

1. tudo o que diga respeito à qualidade e sensorialidade de suas características mais intrínsecas: a as cores, formas, luz, movimento, volume, etc.

¹⁵ Haroldo de Campos (1929-2003) foi um dos escritores de maior atuação no cenário literário nacional e internacional no século XX.

2. tudo que se refira à mensagem em si, a função em si da criação, a sua contextualidade.
3. toda referência à questão cultural, mais geral, da mensagem.

Na fase 2, de referência, a análise semiótica nos permite compreender o que as mensagens indicam, levando-se em conta alguns elementos: o valor sugestivo ou metafórico da mensagem; o poder denotativo, ou a capacidade da mensagem indicar algo para além dela. E, finalmente, a potencialidade da mensagem representar idéias abstratas e convencionais.

Na fase 3, a semiótica nos permitirá analisar os efeitos obtidos com a mensagem e o que ela desperta no receptor. Aqui se levam em conta os efeitos emocionais, os efeitos reativos (aqueles que levam o receptor a agir em função da mensagem), e os efeitos mentais, que façam o receptor pensar sobre a mensagem recebida.

Tal perspectiva não dista muito daquela apresentada por António Fidalgo, quando se refere à semiótica aplicada às artes, à qual nos reportamos, para concluir o nosso intento:

A abordagem semiótica da arte pode então ser feita de uma perspectiva semântica, interrogando as formas de significação e os tipos de significado presentes numa determinada obra de arte. A questão aqui é acerca de uma mensagem que a obra de arte veicula (que mensagem? como a veicula? com que adequação?). Pode também ser uma abordagem tipicamente sintática, preocupada sobretudo com a organização das partes, simultâneas ou sucessivas, do objeto artístico. É neste sentido que usualmente se fala de gramáticas do cinema ou do teatro. Neste campo uma das tarefas primordiais da semiótica é investigar as partes do todo, isolá-las (segmentar o mais possível o todo da obra), estudar as relações existentes entre as partes e as relações entre o todo e as partes.

Por fim, a abordagem pragmática visa o estudo das relações da obra de arte ao seu contexto, ou melhor, aos seus contextos, e também as relações que produtores e receptores (consumidores) estabelecem com ela.

Portanto, concluímos que é na elaboração do mais alto nível metafórico empreendendo os começos, nessa “dança” quase, de sinais, que podemos estabelecer uma compreensão dos processos semióticos e que poderemos ter uma prática em tudo mais próxima à realidade. À informação geradora de comunicação. O giro completo, portanto. O *moto continuum* de tudo que começa/acaba.

3 Referência bibliográfica

Bachelard, Gaston.

A filosofia do não. Editor Victor Civita 2^a edição. 1979.

Baudrillard, Jean.

O sistema de objetos. Editora Perspectiva. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4^a edição. 1968.

Campos, Haroldo de.

Galáxias. Editora 34. 2004.

Capra, Fritjof.

O tao da física. Editora Cultrix. 1983.

Eco, Umberto.

Tratado geral de semiótica. Editora Perspectiva. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 1976.

Fidalgo, António.

Semiótica geral. Biblioteca *on line* de Ciências da Comunicação. s/d.

Merleau-Ponty, Maurice.

Fenomenologia da percepção. Martins Fontes. São Paulo. 1999.

Nöth, Winfried.

A semiótica no século XX. Editora Anna Blume. 1999.

Santaella, Lucia.

Semiótica aplicada. Editora Thomsom. 2004.

4 Bibliografia

Bachelard, Gaston.

A poética do Espaço. Editor Victor Civita 2^a edição. 1979.

Bense, Max.

Pequena Estética. Editora Perspectiva. 3^a edição. 2003.

Brandão, Junito.

Dicionário Mítico-Etimológico. Vol I e II. Editora Vozes. 1991.

Bruna, Jaime.

Aristóteles, Horácio, Longino. A poética clássica. Editora Cultrix. 1981.

Chevalier, Jean & Gheerbrant.

Dicionário de símbolos. José Olympio Editora. 1988.

Chouraqui, André.

A Bíblia. No princípio. Editora Imago/Bereshit. 1995.

Lambriex, Lucy

Ornamentos gráficos. Agile Rabbit Editions. 2001.

Jung, Carl Gustav.

O homem e seus símbolos. Editora Vozes. 1996.

Moles, Abraham.

Rumos de uma Cultura tecnológica, Editora Perspectiva. Trad. Pérola Carvalho. 1973.

Richard, Michel.

A psicologia e seus domínios. De Freud a Lacan. 2º volume. Moraes editora. 1ª edição. 1978.

Steiner, George.

Gramáticas da criação. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. Editora Globo. 2003.