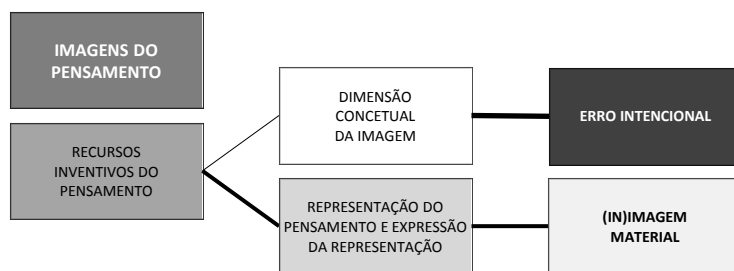


C. viagem ao interior | *imagens do pensamento*



## 1. recursos inventivos do pensamento



Anônimo  
Bicicleta Simétrica, 1969  
Carelman (1992), *Catálogo de Objetos Impossíveis*, Barcelona: Aura Comunicación

Segundo a ciência, ficou assente que, através de operações lógicas, o cérebro governa os dados adquiridos por via sensorial e explora, assim, a realidade externa com o objetivo de interpretar, numa diferente *perspetiva*, os fenómenos percecionados. O pensamento, como ‘ferramenta’ que conscientemente leva a cabo esse ‘ofício’, compreende, grosso modo, o desencadear de inquietações reflexivas sobre a validade das coisas vistas (através das imagens) e sobre as suas estruturas, o que, não raras vezes, despoleta a possibilidade dos contrários<sup>1</sup>.

*Pensamos não haver antagonismo entre espírito e forma, e que o mundo das formas no espírito é idêntico no seu princípio ao mundo das formas no espaço e na matéria: apenas existe entre eles uma diferença de plano, ou, se preferirmos, uma diferença de perspectiva<sup>2</sup>.*

Nessa medida, parece igualmente adequada a noção de uma interferência da expectativa inconsciente no processo, intercedendo na edificação do raciocínio mediante mecanismos que não são claros para explicação, mas que, do ponto de vista da psicologia, têm direito ao voto no sentido da particularização das ideias. Por isso, pretendemos agora explorar, isoladamente, o domínio do pensamento racional que envolve a formação dos conceitos de diferença sobre os estados imagéticos referenciais, cujo pensamento permite desviar o prumo da verossimilhança para avaliar outros ‘lugares’, não necessariamente em convivência com as evidências ou com os seus contextos-padrão, mas que deles se podem originar.

Ora, quando se dá o processo de questionamento que o pensamento carrega, a disparidade estabelecida pela introdução de conceitos que formulamos como princípios para a substituição da imagem examinada, é responsável por acionar mecanismos cerebrais para lá

---

<sup>1</sup> Francastel, P., *A Imagem, a Visão e a Imaginação (...)*, op. cit., p. 30: (...) *pode admitir-se que a forma evoca uma imagem, que é a representação mental de um fragmento de realidade apreendido pelos sentidos, que a reflexão torna reconhecível e que técnicas apropriadas permitem reproduzir projetivamente. Admite-se geralmente, por isso, que o homem pensa simultaneamente por conceitos e por imagens, e que estas surgem na consciência, em resultado do contato com o real, porque os fragmentos substancialmente constituídos do real, as imagens mentais e os signos - sobrepõem-se, necessariamente - devido ao realismo de todo o pensamento operatório.*

<sup>2</sup> Foncillon, H., *A Vida das Formas*, op. cit., p. 72.

dos que envolvem o mero reconhecimento sensorial da realidade ‘verdadeira’, apresentando pistas sobre alternativas ao lugar-comum que, de certa maneira, se apresentam como estímulos para a construção de fabulações, fantasias ou ficções<sup>3</sup>. Esses mecanismos, originados através do ânimo que ativa a atividade pensante e decretados por atividades de origem perceptiva mas de finalidade eminentemente concetual, conduzem à abertura de probabilidades para a formação de novas imagens, levando a que se pense que o pensamento atua, quase sempre, a mando da (ou com vista à) (re)criação ou invenção.

No âmbito do interno, podem residir ou cultivar-se as imagens imponderáveis que, juntamente com as imagens universais e as imagens tradicionais, embustam o domínio mental racional e formalizam a criação distinta. E o que é a recriação, senão o modo diferente ou inovador de situar as existências (por exemplo, fora do seu contexto)? O que está por trás da formulação dessa diferença de fundo?

Que elementos, agentes ou dados é que podem competir com a ‘verdade’ que a realidade concreta fornece, que os sentidos absorvem, e que o pensamento utiliza com vista a inventar cenários alternativos de enquadramento? É uma indagação a que tentaremos responder.

Pois bem, sabendo que a capacidade inventiva do pensamento favorece o isolamento da coisa em si e abdica do seu ‘fundo’ para subverter as suas propriedades, de acordo com novas perceções separadas do mundo, mas ligadas ao corpo e aos modos como cada indivíduo sente as presenças dos objetos, faz sentido referenciar Damásio, no seu ensaio sobre Descartes. Segundo o autor, Descartes *imaginou o pensamento como uma atividade completamente separada do corpo (existimos e depois pensamos, e pensamos apenas de acordo com aquilo que somos, uma vez que o pensamento é na verdade causado pelas estruturas e operações do ser)*. Damásio identifica o equívoco de situar a razão num patamar de superioridade em relação ao ‘resto’ do corpo. O autor avança com a hipótese de que esse é o grande *Erro* cometido por Descartes, atendendo a que separação não é verdadeira dos pontos de vista psicofísico e neurobiológico, conforme explanamos no Capítulo anterior<sup>4</sup>. Nesta recente linha científica de encarar a racionalidade sujeita aos sentimentos, retoma-se a ideia de que as faculdades da abstração parecem depender de um retorno apurado à sensação, mas dessa feita, após a utilização consciente do filtro de erraticidade que subverte ou inverte as coisas vistas ou lembradas num segundo circuito de transformação ou recriação das imagens.

---

<sup>3</sup> Damásio, A., *O Erro de Descartes*, op. cit., p. 144: *O que as representações disposicionais guardam em armazém, nas suas pequenas comunidades de sinapses, não é uma imagem per se, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem.*

<sup>4</sup> Ibidem, p. 137: *Mente = coisa pensante (res cogitans); Corpo = não pensante que tem extensão e partes mecânicas (res extensa).*

Ora o que a neurociência vem acrescentar ao sabido, é que, pese embora aparente tratar-se de um processo que se medeia pela razão, não pode, o cérebro, prescindir da imprevisibilidade da emoção como verdadeiro agente inventivo ao serviço da criatividade.

Analogamente ao que Damásio indica como premissa errada em Descartes, um equívoco comum surge quando se define *invenção* e *criação*, ou quando se tenta distingui-las. A criatividade terá sido *entendida como uma capacidade ou função (...) distribuída, até certo ponto, por todos os seres humanos. Não é um talento raro e excepcional, é uma capacidade comum a todos os indivíduos*<sup>5</sup>.

A inventividade, tratada tardiamente do ponto de vista da psicologia, remetia para a genialidade, incidindo no indivíduo-criativo raro. Kastrup<sup>6</sup> com base em Bergson<sup>7</sup>, situa a criatividade *no interior da inteligência, estando, em última análise, ao seu serviço, compartilhando com ela dos mesmos objectivos*, o que fundamenta uma ‘iluminação’ decorrente de complexas e treinadas preparações prévias, e não exclusivamente dependente da inspiração rara. Vejamos o que diz Paul Valéry<sup>8</sup> sobre o assunto:

*Se pudéssemos conhecer os mecanismos dum idiota e dum homem de espírito, talvez a diferença entre ambos, a qual por vezes nos parece imensa, consistisse apenas em diferenças insignificantes nas estruturas e funcionamentos intrínsecos, em relação às quais as grandes diferenças não passariam de acidentes.*<sup>9</sup>

A distinção entre invenção e criatividade, nos termos expostos e em termo comparativo com as asseverações de Damásio, não parece sensata. Distinguir a faculdade inventiva da criativa, poderia equivaler a cometer o mesmo ‘erro’ que Damásio julga ter cometido Descartes, no que se reporta ao isolamento consciente entre a razão e a emoção, uma vez que, desse modo, separar-se-ia, levemente, no domínio do pensamento globalizante, o ‘génio’ da ‘inteligência’.

Procurámos, ainda, noutros autores contemporâneos, a corroboração para apoiar o desenvolvimento desta tese. Por um lado, encontramos em Moles a ideia de que:

*Entre ignorância e precisão científica (...), situa-se todo um campo assinalável de fenómenos mal determinados em que o esforço para reduzir a indeterminação por não importa que processos tem mais por objecto a abertura de hipóteses e das condições que estabelecem um campo de*

---

<sup>5</sup> Kastrup, V., (1999), *A Invenção de Si Kastrup e do Mundo: Uma Introdução do Tempo e do Colectivo nos Estudos da Cognição*, São Paulo: Papirus, pp. 18-20.

<sup>6</sup> SID.

<sup>7</sup> Henri Bergson (1859-1941).

<sup>8</sup> Paul Valéry (1871-1945).

<sup>9</sup> Valéry, P., op. cit., p. 87.

*possíveis do que o tratamento correcto de resultados de amostras obtidas por processos convencionais segundo hipóteses demasiado limitativas*<sup>10</sup>.

Também nesse contexto, Munari<sup>11</sup> caracteriza as faculdades da *fantasia*, da *invenção*, da *criatividade* e da *imaginação*, afirmando que, entre elas, a *mais livre* é a da fantasia - a *mais absurda, incrível ou impossível*, colocando a invenção sob a mesma técnica de recurso do pensamento usada pela fantasia; mas refere a necessidade da invenção ter, adicionalmente, de observar a *finalidade de um uso prático*, ao passo que a criatividade, concentrando qualidades simultâneas da invenção e da fantasia, *abrange todos os aspectos de um problema, não só a imagem como a fantasia, não só a função como a invenção, mas também os aspectos psicológicos, sociais, económicos e humanos*<sup>12</sup>. A imaginação será, segundo este autor, o ‘instrumento’ ótico que compulsa todas as faculdades referidas, podendo ser complementada ou *substituída* apenas pelo *desenho*.

Por esta linha, a imaginação não será *necessariamente criativa*, em virtude de poder, ao contrário da fantasia e da invenção, pensar no existente (embora essa existência possa não estar acessível, no momento): *Parece que o acto mais elementar da fantasia é o de inverter uma situação, pensar no seu contrário, no seu oposto, ver o mundo às avessas (...)*<sup>13</sup>, e determina algumas constantes nas mais conhecidas manifestações elementares da fantasia<sup>14</sup>, exemplificando-as no plano artístico.

<sup>10</sup> Moles, A., *As Ciências do Impreciso*, op. cit., p. 17.

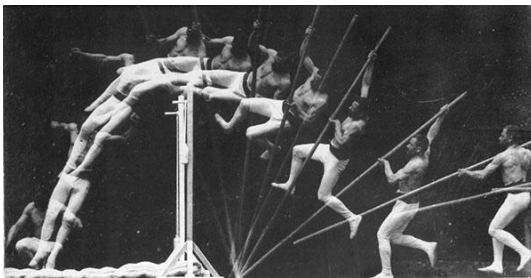
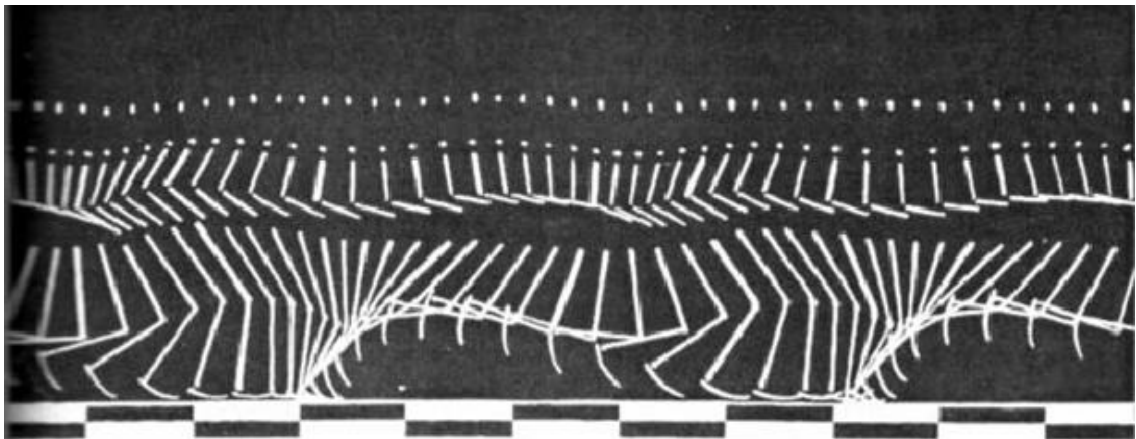
<sup>11</sup> Bruno Munari (1907-1998).

<sup>12</sup> Munari, B., *Fantasia*, Lisboa: Edições 70, p. 23 et seq.: *A imaginação é o meio para visualizar, para tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade.*

<sup>13</sup> Ibidem, pp. 36 - 147: (...) *o problema basilar para o desenvolvimento da fantasia é o aumento do conhecimento, de forma a permitir o maior número de relações possível entre o maior número de dados. - A criatividade, como uso finalizado da fantasia e da invenção, forma-se e transforma-se continuamente. Exige uma inteligência rápida e flexível, uma mente livre de preconceitos de todo o género, pronta a aprender o que lhe serve em cada ocasião e a modificar as suas opiniões quando se lhe apresenta outra mais justa. Um indivíduo criativo está, pois, em contínua evolução e as suas possibilidades criativas nascem da contínua evolução e do alargamento do conhecimento em todos os campos do saber; - As técnicas da experimentação e da investigação sem finalidade definida ajudam ao desenvolvimento da criatividade. Estas duas actividades devem ser desenvolvidas de maneira sistemática, caso contrário obteremos apenas dados parciais e nunca se terá a certeza de haver experimentado todas as possibilidades úteis; - Não é o objecto que deve ser conservado, mas o processo, o método de projectar, a experiência modificável sempre pronta a novas produções, conforme os problemas que se apresentam. A mente deve estar pronta, deve ser livre e flexível, não deve conservar nenhum modelo se não com finalidade cultural e de estudo. A criatividade, e com ela a fantasia e a invenção, devem estar sempre disponíveis e funcionar em perfeita harmonia. Não se deve ter preconceitos, ideias preconcebidas, modelos preferidos, estilos a perpetuar. Todas estas coisas travam a livre manifestação da criatividade. (...) A solução inédita de um problema de comunicação visual (outroza dizia-se de educação artística), deve surgir naturalmente do bom uso da fantasia, da invenção e da criatividade, coordenadas por uma adequada metodologia operativa. (...) Na realidade, pode-se dizer que a actividade fantástica, inventiva e criativa é amiúde simultânea à imaginação. (...) A criatividade, portanto, seria a utilização final das faculdades humanas no sentido mais completo possível.*

<sup>14</sup> i) *Uso dos contrários* - “L’Empire des lumières”, de René Magritte (1898-1967), 1950; “Fountain”, ready-made de Marcel Duchamp, 1971; ii) *Multiplicação das partes de um conjunto* - “Estátua de Asura com três caras e seis braços”, de Mondoshi (SID), 784 d. C.; iii) *Relações por afinidades visuais ou de*

Ora, esta análise permite sistematizar que, se num primeiro circuito de processamento mental os recursos de base que o pensamento utiliza estão impregnados da realidade e são carregados a partir das imagens epidérmicas, serão as imagens penetrantes (da imaginação) que as desnaturam, à segunda ronda, levando ao entendimento de que as camadas da imagem também tocam níveis que estabelecem a finura dos sentimentos<sup>15</sup>, em contraponto com as especificidades despoletadas pela afeição e inclinação com certas formas, numa dupla perspectiva de construção sensorial e cerebral da imagem, respeitante ao real ou ao imaginário, e no sentido de alcançar e diferenciar a representação da imagem nas suas duas principais medidas e funções: como resultado em si mesmo (apresentação ao mundo), e enquanto sistema de/para estudo (processo particular).



Etienne\_Jules Marey (1830-1904)  
Cronofotografia e Fotografia, 1886  
Martin, S. (2003), *Futurismo*, Lisboa: Taschen

Sabe-se, contudo, que a articulação das duas dimensões é possível, senão inevitável, pois a manutenção da imagem penetrante pode ser proficuamente nutrida por conexões, analogias e empatias desencadeadas em equilíbrio, e manejadas tanto por pulsões internas quanto externas, individuais ou de natureza simbólica fundada no coletivo. Porém, um pensamento crítico (errático, relativamente à verdade tida sobre as coisas) tanto obriga a imagem a

outra natureza - “Violon d’Ingres”, de Man Ray (1890-1976), 1924; v) *Mudança de cor* - “Pão pintado de azul”, de Man Ray, 1960; v) *Mudança de matéria* - “Objecto sem título”, de Meret Oppenheim (1913-1985), 1936; “A Persistência da Memória”, de Salvador Dali (1904-1989), 1931; vi) *Mudança de lugar* - “Postais humorísticos de Milão”, década de 30; vii) *Mudança de função*; viii) *Mudança de movimento*; ix) *Mudança de dimensão* - “Trombeta de Paz”, de Bruno Munari, 1959; x) Fusão de elementos diferentes num único corpo - “Invention Collective”, de René Magritte, 1935; xi) *Mudança do peso de um objecto* - “Le Château des Pyrénées”, de René Magritte, 1935.

<sup>15</sup> ‘Sentimentos’, neste contexto, implicam a concretização do processo de ‘sentir’ pessoalizado das sensações.

acolher a confusão interna da sua animação, purificando-a e libertando-a da contaminação do exterior, como se refugia na extensão coletiva de uma cultura imagista de superfície que se nutre dos símbolos e das variantes reinterpretadas sobre eles.

É que o processo de representar (inventivamente) assenta nas relações de conflito entre o real e o imaginado, entre a razão e o caos, entre o controlo e o descontrolo, entre a tecnologia e o acidente<sup>16</sup> entre o rigor e a elasticidade do pensamento e, para avaliar outras formas para a substituição/transformação dos símbolos, sugerimos que a frincha que nos mostra outras possibilidades imagéticas, se dá, revolvendo a verdade, através do erro.

O erro, neste contexto, é elemento que pauta a razão por via da emoção; e o que desvira o 'facto' e medeia as diferenças entre a racionalidade e a erraticidade, é frequentemente algo que sugere padrões contrários, de *inversão* do movimento pendular das mentalidades, dado que assim afronta as crenças. É assim que o erro surge como elemento crítico que se estabelece no pensado, se compreende como escape imaginativo, *pathos* para a utopia, contraversão do espaço do real que fornece o recurso inventivo empregue pelo pensamento mediante certa elasticidade do conceito, com vista à invenção ou à recriação (in)consciente que derruba a técnica e a convenção. Sem o erro, a razão não pode participar inventivamente nas faculdades da imaginação: com cada crítica, nasce nova técnica; a cada falha, ressoa outro modelo; com cada ficção, desvia-se um facto e origina-se a possibilidade para outro. Efetivamente, o erro é feito de/por críticas, falhas e ficções, e é dado arguente com as convenções, através de uma *arte imediata das imagens, com toda a inconsistência da liberdade; arte insidiosa das memórias, que delineia lentamente fugas no tempo*<sup>17</sup>.

Em suma, o pensamento procura a essência do ideal, mas o erro implica cruzar a transvia do consensual e equacionar o irreal: *dir-se-ia do erro que ele é uma espécie de falha do bom senso sob a forma de um senso comum que permanece intacto, íntegro*<sup>18</sup>.

Interrogando a semelhança das ideias e o imperativo da imitação, a interferência do erro sobre a figura, ícone ou imagem pode ser respeitosa - mantendo, tanto quanto possível, fortes ligações com a sua identidade simbólica primária - ou, opostamente, a influência do ego revela-se intensa, ao ponto de corromper a imagem até extingui-la, pulverizando-a para oferecer o seu lugar ao substituto - o novo conceito.

É no tratamento desta dualidade do erro:

- i) Como mecanismo e recurso inventivo do pensamento;
- ii) Como conceito interno desviante traduzido pela representação/expressão;

---

<sup>16</sup> Leal, M., *A Imaginação Cega (...)*, op. cit., p. 213.

<sup>17</sup> Foncillon, H., *A Vida das Formas*, op. cit., p. 75.

<sup>18</sup> Deleuze, G. (2000), *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água, p.146.

Que emerge uma das dimensões estruturais da imagem mental que o pensamento usa para decifrar entre o ‘verdadeiro’ e o ‘errado’, através da abstração do real e da concetualização do ideal.

*O pensamento vago não é vago no pensamento.*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Moles, A., *As Ciências do Impreciso*, op. cit., p. 222.

## 2. dimensão concetual da imagem



Wassily Kandinsky (1866-1944)  
Desenho para Capa do  
Almanaque da Exposição, 1911  
<http://www.centrovirtualgoeldi.com>

Kandinsky<sup>20</sup>, num artigo publicado em 1912, no *Almanaque do Cavaleiro Azul* e "Sobre a Questão da Forma", afirmava que *faz parte da lógica da abstracção reduzir o elemento objectivo ao mínimo*<sup>21</sup>, em que o espírito criador (a que podemos chamar o espírito abstracto) *accede então à alma, depois às almas e provoca uma aspiração, um impulso interior*<sup>22</sup>. Aproximadamente quatro séculos antes, Vasari<sup>23</sup> refletia, sobre a representação, que *procedendo do intelecto, retira das coisas um juízo universal, (...) nasce um certo conceito e forma-se na mente aquela tal coisa, que depois de expressa com as mãos se chama desenho (...)*.

Apesar do hiato temporal entre estes dois pensadores da arte e do desenho, tanto Vasari como Kandinsky parecem abordar a relação incontornável que se estabelece entre a capacidade abstratizante da realidade palpável/contextualizada, e a formação (ou revelação) de conceitos/ideias na mente, mantendo no trabalho do "espírito criador", o 'branco' da base pré-configuradora da manualidade do desenho concetual.

Ora, se eu gritar 'para dentro', trata-se um estrondo mudo, mas no domínio da impressão, o sistema referencial dos conceitos pode assumir ênfase imaterial na abstracção, com vista a alcançar a pureza da forma ou a sua essência a partir do retraimento da figura objetiva operada na sua representação, tendo como referência a memória - de modo a desconstruí-la, e a ideia, que lava o território das imagens memoriais a fim de purgá-lo da corporalidade análoga que normalmente recai sobre as coisas vistas ou lembradas. Estamos perante a força expressiva da imagem penetrante, que ocorre quando é esta a gerar e governar a dinâmica do pensamento, no interno.

Pensamos que o pensamento por imagens se rege por normas mentais que processam estimativas de verdade e de falsidade, de realidade e de ilusão, para avaliar qualitativamente a direção lógica do estado das coisas. Logo, a representação material que continua a representação mental deveria, *a priori*, esforçar-se pela eliminação de potenciais erros. Por

<sup>20</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944).

<sup>21</sup> Kandinsky, W. (1998), *Gramática da Criação*, Lisboa: Edições 70, p. 8.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>23</sup> Giorgio Vasari (1511-1574).

exemplo, quando alguém se refere a uma ‘representação equívoca’ (parece-nos melhor em inglês: *misrepresentation*), pressupõe-se a ocorrência de falha de um normativo do pensamento antecedente à concretização material. Mas é certo que a representação equívoca é uma condição essencial da representação, uma vez que a representação de qualquer coisa pode conter apenas um vestígio ou até nada dessa coisa... Neste caso, trata-se da intercedência numa representação parcial da coisa, ou da representação de uma inexistência, ou de um contrário espelhado por um conceito de diferença, isto é, um equívoco na representação, segundo o juízo normativo; contudo, não deixa de ser uma legítima representação, porque tratou de uma intenção de abstração da coisa inicial.

A intencionalidade é, portanto, um fator determinante na questão da representação conduzida pelo pensamento, gerindo a quantidade de informação que a imagem deve conter, e infere-se diretamente na representação errática como essência da representação em geral, em que as faculdades da abstração conformam os conceitos que se ‘esforçam’ por eliminar potenciais erros num processo de *destruição seletiva* e depurativa, tornando os restantes elementos *manipuláveis* do ponto de vista dos *quadros de referência de que a mente se servirá durante um processo criativo*<sup>24</sup>.

Não se cingindo ao reconhecimento visório de similitude, o conceito, como ferramenta crítica para o pensamento, não é discurso, mas distingue-se, neste sentido, como narrador do cerne da forma por configurações; socorre-se dos meios expressivos que absorvem a ambiguidade, a superficialidade e a imprecisão figural, em oposição a atributos alegadamente francos de uma imagem imitativa e clarividente que revela, opostamente, a figuração da coisa.

Percebe-se o paradoxo, no sentido em que, por via do processo purgador dos redores ou dos fundos do objeto (produto da representação precisa em que a ordem se ‘esforça’ por vencer a desordem) - feito justamente pela interferência do caos sobre a ordem -, nasce o primado do conceito que significa, no final e afinal, o apanágio da franqueza do objeto - a sua imagem profunda e essencial, nascida depois do amainar da confusão da criação.

O conceito opera, então, a diferença; por conseguinte, defendemos que a agudeza da imagem parece residir, justamente, na competência que reflete uma ou mais (im)probabilidades alternativas aos valores culturais, ícones estabelecidos e símbolos fixados. Esta faculdade é conferida pelo espírito particular (ou “criador”, segundo Kandinsky) que liberta a forma das circunstâncias e convenções, pela influência do ego nas manifestações sensoriais do sujeito<sup>25</sup> e, ainda, pelo trabalho da liberdade emocional e dos desejos que se implicam na ‘balbúrdia’ imagética, de certo modo impressionista, revolvendo e questionando a ordem e, por fim, ocasionando a derradeira lógica expressiva.

---

<sup>24</sup> Spenser, J., *Aspectos Heurísticos (...)*, op. cit., pp. 121 - 125.

<sup>25</sup> Segundo Abraham Moles, na psicologia o sujeito é apelidado de “objeto humano” (1995).

René Huygue, em “O Poder da Imagem”, refere que:

*Quem quiser ir mais longe, e transmitir aos outros esse saber essencial e inefável em que mergulham as noções abstractas e as palavras que as revestem, terá de ultrapassar o seu poder natural. (...) quem transpuser a fronteira normal e se atrever pelas terras da arte, entrará nos domínios da Poesia*<sup>26</sup>.

Provoca-nos, no sentido de equacionarmos *como analisar o que não é de maneira nenhuma um método, uma técnica?*, referindo-se à “Poesia” como algo que, povoando os processos artísticos da abstração formal, não é, porém, científico ou mensurável, mas da esfera do *insight* e do plano da imprevisibilidade, a saber, na nossa interpretação, do mundo das contingências e de toda a liberdade que pode suscitar o erro, através de estados emotivos. Efetivamente, a imagem penetrante parece assim compreender-se na classe imagética que se compõe por “Poesia”...



Barnett Newman  
(1905-1970)  
*O Deserto*, 1969  
Hess, B. (2003),  
*Expressionismo Abstracto*, Lisboa:  
Taschen

Ora, a imagem mental da forma/figura, impalpável, incorpórea, imaterial, *quasi* espiritual, dissociada da conjectura e da matéria concreta, ocupa o espaço poético de análise interior, dando origem a expressões mínimas em exterioridade e, bem assim, máximas em significância interior, ‘comovendo’ mais do que a representação modelar pelo ícone. A imagem extrapola (subtraindo) os seus dados informativos, absorvendo, da poesia, uma lógica de transformação e transfiguração em direção à essencialização.

O que podemos acrescentar, é que se a razão depende da emoção, a poesia também deve sujeitar-se à razão. Uma dimensão concetual da imagem naturalmente abstrata, carece da ‘máquina’ da racionalidade a funcionar, devidamente apoiada por uma certa poesia inconsciente, mas o inverso também parece válido.

A noção de que a imagem mental acentua a sua potência criadora com os sentimentos particulares e com a inevitabilidade da intervenção dos níveis da inconsciência e da subconsciência que, dessa maneira, atraem mais o paradoxo do que a lógica, é paralela à compreensão de que a imaginação deve, afinal, estar intimamente ligada ao pensamento por conceitos inteligíveis, no sentido da formulação de lógicas racionalizantes. Desta forma, afasta-se a opinião convencional de que a inteligência formula um

<sup>26</sup> Huygue, R., *O Poder da Imagem*, op. cit., p. 88.

espaço e posição absolutos no âmbito do pensamento, reforçando apenas o registo das ideias das massas no campo do conhecimento dos objetos, e acolhe-se a tese de que o trabalho concetual não dispensa, na sua unidade, uma extensão funcional ‘irracionalizante’.



Barnett Newman (1905-1970)  
*Primeira Estação*, 1956-58  
 Hess, B. (2003), *Expressionismo Abstracto*,  
 Lisboa: Taschen

Deleuze coloca a tónica da problemática da criação, nas sensações que se originam do conceito, como portadoras de duas dimensões: o “percepto” e o “afecto”. “Perceptos” são, ao fim e ao cabo, sensações (estímulos gerados pela percepção) que desencadeiam respostas - “afectos”<sup>27</sup>. Ao lançar a hipótese de que os conceitos surgem como “novas maneiras de pensar”, Deleuze particulariza o processo inventivo, mas critica o sujeito, colocando a arte “para lá das obras individualizadas”, ficando em aberto o seu *target*, mas esclarecida a proveniência artística que é própria da obra e está intensamente ligada ao gesto manual e à expressão, e imensamente afastada da cognição e da representação, acontecendo nos interstícios dos “perceptos” e dos “afectos”.

Então, o pensamento por conceitos será - como Descartes defendia - mera mentira? Ou completamente virtual? A representação será sempre um processo que vem do sensorial?

Queremos acreditar que sim, se nos debruçarmos sobre a pintura, por exemplo. Mas não inteiramente, quando pensamos em arquitetura ou em *design*, pois trata-se de áreas disciplinares que vivem intensamente do pensamento abstrato. Contudo, e como explanámos, a imaginação não conjectura apenas um soslaio da inteligência, mas exprime respostas a perguntas de alicerce para o conhecimento do mundo na sua profundidade. Refuta-se, assim, a separação pragmática do *cérebro* e do *corpo* nos fenómenos da imagem inventiva, e assume-se a relevância dos princípios geradores de erro que se manifestam através da desunificação, fragmentação, desfocagem e pulverização (gerando-se a partir da duplicidade), como válidos, afirmando-se como veículos transitórios para a tradução clara e

<sup>27</sup> Deleuze, G., *Diferença e Repetição*, op. cit., pp. 15 - 17: *Os perceptos não são percepções, são aglomerados de sensações e de relações que sobrevivem a quem as experimenta. Os afectos não são sentimentos, são devires que extravasam aquele que passa por eles (...). Ou: Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (...) são as paisagens não humanas da natureza.*

essencial da aparência do profundo: o caos que proporciona a ordem dos traçados reguladores.

Consideramos, então, que as coisas e os objetos são como são, porque são resultado do fluxo interno que alimenta a imaginação e, por consequência, a própria produção imagética por via da articulação favorável entre o pensamento formal por imagens sonhadas e por conceitos inventivos, sem que a interferência do real (contexto) seja evidente, embora esteja inconscientemente presente.

A eloquência de Deleuze sobre a obra artística da pintura obriga-nos, contudo, a equacionar o papel crucial das sensações no processo concetual de abstração na criatividade. O que terá mais força: aquilo que se forma através da percepção sensível (por intermédio direto das faculdades visivas com o apoio da mão) ou o que se imagina (e forma) mediante a “percepção inteligível” (que transforma conceitos visuais em novos conceitos e ideias através da abstração)? Esta questão desemboca, forçosamente, numa discussão sobre o realismo e o virtualismo que agora não interessa desencadear, mas confirma, desde já, que ambos os tipos de percepção têm, de algum modo, na visão, o motor para a expressão da fabricação das ideias.

Por outro lado, parece haver um certo comedimento na influência do ‘irracional’ na atuação da imagem concetual. Se no caso da dimensão percetual da imagem, o tipo de erro a que se recorre (ou aproveita) é, afinal de contas, casual e acidental, a dimensão concetual da imagem apela ao erro induzido, que é causal e intencional, isto é, que sofre a interferência do intelecto, *a priori*, antes da imagem brotar no papel, *a posteriori*.

Ao fim e ao cabo, o conhecimento está sujeito ao erro porque, além da tradução reprodutiva que o cérebro faz de todas as percepções, há também o sentido consciente de interpretar os dados apreendidos; e todas as interpretações, porque são subjetivas e particularizadas, sujeitam-se inevitavelmente ao erro de conceção das ideias; este é um erro que se gera intelectualmente. Resta perceber se este *erro intelectual* é de natureza *acidental* ou *intencional* - “paralogismo” ou “sofisma”.

## 2.1. erro intencional

*Não basta deixar brotar o acaso, é preciso provocá-lo, e mesmo  
dirigi-lo. É preciso criar variações orientadas para ver no que dá.*  
(José Gil)

Como vimos, por força da intromissão do desejo do novo, suscita-se um debate entre a informação icónica (factual) e os dados formulados (inventados), a partir da sua inspeção no pensado. Essa gestão interna é provida do trabalho da abstração sobre a percepção, do qual resulta, em princípio, uma recusa parcial à imitação e uma intencionalidade de inovação. A referida informação icónica está refletida, no pensamento, por elementos de acerto; e os conceitos abstratos são formulados a partir dos elementos do erro que não se limitam ao reconhecimento da similitude e vão além dos ‘cristais’ reais.

A imagem mental da ‘forma’, ainda incorpórea, ocupa o espaço das expressões parcas em aparência e intensas em abstração; e todo o processo é cognitivo, na medida em que se dá num ambiente de raciocínio e de depuração formal, e inscreve-se na memória através de procedimentos inteligentes. Mas digamos que o próprio conhecimento sujeita-se ao erro, porque além do reconhecimento de certas verdades indeslocáveis, há também o sentido de especializar os dados apreendidos através de erros na leitura que favorecem interpretações com ‘rebeldia’ inteligível suficiente para combaterem essas verdades, conforme afirmámos anteriormente.

Ora, se a lógica interna subjacente aos códigos ideáticos é tão permeável ao erro, é natural que tente proteger-se dele na mesma medida, atendendo a que a razão que ampara certas ‘verdades’ e ‘realidades’ opõe-se às imagens opositoras das ideias tidas ‘certas’, recusando ou abdicando dos estímulos internos e ‘irracionais’.

Vejamos: a necessidade da verdade relaciona-se com a *essencialidade* do acerto, mas a *possibilidade* só liga com *acidentalidade*: se o acerto é *essencial*, o erro material é *acidental*. Mas para que o acerto seja uma necessidade, tem de haver um padrão, uma norma, um sistema a seguir, a fim de se confirmar a certeza própria da lógica. Na ausência desse programa, o acerto deixa de ser *verdade* e *necessidade*, e o erro passa a ser *viabilidade* e *eventualidade*. Por outra, se o acerto constitui *necessidade*, o erro deveria, contrariamente, instituir *evitabilidade*, mas é, sobretudo, *possibilidade*.

O acerto deve existir na coisa para a coisa seja uma *presença*<sup>28</sup>; e o erro pode existir na coisa, levando a que esta se torne num *acontecimento*<sup>29</sup>. Ora, a *presença* confirma uma existência no momento do fenómeno, ao passo que o *acontecimento* pressupõe uma preexistência, ou a não existência (virtualidade, ideia, sonho, devaneio, utopia) que antecede ou ultrapassa o momento do fenómeno, dado que consiste em adivinhar ou *inventar* algo por aproximações e hipóteses; isto é o que, justamente, sugere a *singularidade* do *acontecimento* relativamente à propriedade clichê da *presença*.

Resumindo: a representação da *presença* faz-se melhor através da construção da imagem mimética, enquanto que a expressão do *acontecimento* deverá dar-se num contexto de total abstração que, todavia, não prescinde da emoção. Mas para (re)criar a *presença* recorre-se à razão do *acerto*, ao passo que inventar o *acontecimento*, consiste numa concetualização que, *necessariamente*, carece (da imaginação) do erro.

Isto confere certa segurança para dizer que o recurso ao erro intencional joga com a diferença (subtração) em relação à convenção, através de variações operadas nas camadas da abstração, para revelar representações intencionalmente ‘insuficientes’ ou ‘deficientes’ (por dessemelhança), que abrem o tempo e o espaço às (de)formações e aos corpos irreproduzíveis. Em paralelo com o que referimos anteriormente, uma ‘representação equívoca’ constitui, assim, o paradigma da representação operada por via dos erros intencionais. Mas tal como se torna tarefa inviável nomear e controlar as fontes do acaso e as circunstâncias de contingência que o geram, também não é viável prever os efeitos das causas do erro intencional.



Marcel Duchamp (1887-1968)  
Chafariz, 1917  
<http://www.marcel Duchamp.net/>

Outra diferença particularmente importante, está no caráter de diálogo objetivo que o erro intencional favorece com o sujeito, enquanto que no erro aleatório ou espontâneo não há intervenção subjetiva primária, a não ser a partir do momento da identificação e materialização do erro natural para fins de processamento. Podemos afirmar que o erro impresso por intencionalidade invade o mundo ‘natural’ segundo certa lógica preestabelecida, ao passo que no caso do erro que provém do acaso, é o mundo ‘natural’ que o dá à luz, conferindo-lhe visibilidade e possibilidade de

<sup>28</sup> “Presença” como existência objetiva, real.

<sup>29</sup> “Acontecimento” *apresenta mudança* fugaz, que tem de ser ‘caçada’ e cristalizada.

manipulação.

Voltemos, contudo, a esta ideia: por regra, o intelecto opõe-se às imagens que são hostis às nossas ideias, num circuito que recusa ou abdica dos estímulos externos que não consegue ou não ‘quer’ assimilar. Desse modo, qualquer erro que se gere ou penetre nos meandros do trabalho cerebral, é intelectualizado (processado) intencionalmente, sendo negado ou acolhido e, portanto, corrigido ou operacionalizado. Nessa medida, também é, por certo, a faculdade da racionalidade que, por regra da lógica ideática, corrige o erro. Mas é a emoção, o desejo ou o afeto do sonho e do imaginário que, em contrabalanço, vão permitir ao erro evoluir. Aqui, podemos sintetizar que, quando o erro intelectual é intencional, o que julgamos suceder na grande maioria das vezes<sup>30</sup>, significa que foi composto tanto por propriedades afetas à razão, como à emoção criadora - já vimos que sim; que a racionalidade é a melhor ‘arma’ que o intelecto possui para combater o erro, porque obedece a uma lógica ideática prévia; que é possível entender que a emoção (sem a qual a razão perde potencial, e vice-versa) é a verdadeira padroeira do erro. Sabemos, por isso, que a razão não opera sem a emoção; sobre isso já referimos haver estudos recentes das neurociências, que atestam uma cada vez maior acoplagem operativa do sentimento à razão, nomeadamente os que António Damásio levou a cabo. Mas outro autor, Edgar Morin<sup>31</sup>, procede a uma caracterização mais ‘fina’, e distingue a *razão* da *racionalidade construtiva*, da *racionalidade crítica* e da *racionalização*, aferindo que a *racionalidade, aberta por natureza*, não deve ignorar a subjetividade e a afetividade geradoras dos erros, sob pena de se retroceder para uma *irracionalidade*<sup>32</sup>. Morin situa, claramente, o agente errátil ‘acima’ da lei racional, ou seja,

---

<sup>30</sup> Excluindo as situações em que se denotam os erros de interpretação relativamente às coisas ‘vistas’.

<sup>31</sup> Edgar Morin (Edgar Nahoum) (1921-).

<sup>32</sup> Sobre a “razão”, Morin, no texto “Três Cegueiras do Conhecimento: O Erro e a Ilusão” (In *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Brasília: DF: Unesco, 2000), refere que: *Por um lado, existe a racionalidade construtiva que elabora teorias coerentes, verificando o caráter lógico da organização teórica, a compatibilidade entre as ideias que compõem a teoria, a concordância entre suas asserções e os dados empíricos aos quais se aplica: tal racionalidade deve permanecer aberta ao que a contesta para evitar que se feche em doutrina e se converta em racionalização; por outro lado, há a racionalidade crítica exercida particularmente sobre os erros e ilusões das crenças, doutrinas e teorias. Mas a racionalidade traz também no seu seio, uma possibilidade de erro e de ilusão quando se perverte, como acabamos de indicar, em racionalização. A racionalização crê-se racional porque constitui um sistema lógico perfeito, fundamentado na dedução ou na indução, mas fundamenta-se em bases mutiladas ou falsas e nega-se à contestação de argumentos e à verificação empírica. A racionalização é fechada, a racionalidade é aberta. A racionalização nutre-se nas mesmas fontes que a racionalidade, mas constitui uma das fontes mais poderosas de erros e ilusões. Dessa maneira, uma doutrina que obedece a um modelo mecanicista e determinista para considerar que o mundo não é racional, mas racionalizador.*

Morin defende que *a verdadeira racionalidade, aberta por natureza, dialoga com o real que lhe resiste. Opera o ir e vir incessante entre a instância lógica e a instância empírica; é o fruto do debate argumentado das ideias, e não a propriedade de um sistema de ideias. O racionalismo que ignora os seres, a subjetividade, a afetividade e a vida, é irracional. A racionalidade deve reconhecer a parte de afeto, de amor e de arrependimento. A verdadeira racionalidade conhece os limites da lógica, do determinismo e do mecanicismo; sabe que a mente humana não poderia ser onisciente, que a realidade comporta mistério. Negocia com a irracionalidade, o obscuro, o irracionalizável. E não só crítica, mas autocrítica. Reconhece-se a verdadeira racionalidade pela capacidade de identificar suas insuficiências.*

define o erro fora do espectro de uma *irracionalidade* (estamos habituados a que a razão esteja afeta ao acerto e não ao erro!). E distingue a *abertura* contingente da racionalidade, em oposição ao retraimento matemático de uma racionalização pura, o que nos leva a crer que, para ele, o erro é inerente à razão do ponto de vista do pensamento inventivo, e que as várias 'racionalidades' não o dispensam, ao passo que o processo de racionalização, fechado por natureza, traduz limitações que não aceitam o *amor*, o *arrependimento*, e a *insuficiência* - imagens e agentes do erro - como condições humanas permanentes.

Para melhor compreensão deste ponto de vista, façamos o seguinte exercício: o momento imagético em que o erro intencional é resgatado ou 'chamado' a informar o processo representativo interno, assemelha-se ao processamento de uma fotografia desfocada na mente, resultante da aparição da imagem no domínio da necessidade de contradizer o clichê.

Lembre-mos do caso de uma pirâmide egípcia e imaginemos que essa fotografia se reporta, por exemplo, às pirâmides de Gizé, no Egito. A pirâmide, à semelhança de todas as outras, comporta uma imagem que nunca se desvanece ou desfoca, e os seus símbolos beneficiam de uma inalteridade no paradigma do volume que encerra, em si, a função (túmulo), o conteúdo (espaço) e a figura/forma (triângulo prismático). Esta trilogia, tão sólida do ponto de vista simbólico, permite um registo icónico inquestionável na memória, atuante nos sistemas do imaginário; o seu arquétipo funciona como uma fotografia imobilizada na mente e é, em si, um conceito que se torna icónico.

Porquê esta analogia do erro intencional com a fotografia? No século passado, a fotografia institucionalizou-se como a forma de síntese mais diligente para a representação e promoção global da imagem. Trata-se de uma espécie de força operativa que, ao desvendar a necessidade de fotogenia, pode provocar a subversão do valor do presencial pelo valor da visão, potenciada pela ajuda dos meios tecnológicos de representação ao dispor (simulacros hiper-reais, vídeo, instalação e digitalização, multimédia, etc.).

Com a fotografia, os objetivos primordiais tácteis das coisas e dos objetos já não são óbvios, mas passam a sujeitar-se a ambientes ficcionados com vista à perfeição, camuflando, convenientemente, a heterogenia da realidade e atenuando os respetivos defeitos. 'Vendendo' produtos exemplares acabados, não é imperioso recorrer ao esforço do trabalho mental e da complexa construção de arquétipos.

*Outro mundo! O outro mundo! É um dos velhos sonhos dos artistas procurar-lhe o acesso. Alguns encontraram-no na fenda de um respiradouro que lhes mostrou a cripta onde viram agitar-se as criaturas confusas que habitam as trevas; outros abateram o muro que os cercava e, do outro lado, encontraram o fantástico, as alucinações a que preside o anjo do estranho. Alguns não quiseram*

*nem esta evasão por baixo, nem esta fuga colateral, e decidiram que esta transmutação do conhecido não seria somente uma evasão ou uma fuga, um desvio, mas, pelo contrário, uma realização, a realização que existe na própria natureza do homem, na sua aspiração para algo que pressente no ponto máximo de si próprio e do seu possível.*<sup>33</sup>

Invocamos Kandinsky<sup>34</sup>, desta feita numa das suas dicotomias prediletas, que contrapõe o “Raio Branco” à “Mão Negra”<sup>35</sup>, para estabelecermos uma analogia com a vertente positiva do erro (neste caso, o erro representa o branco que *conduz à evolução, à elevação*), e a conotação negativa que o erro pode, simultaneamente, impor (significando, por oposição, o Preto *que semeia a morte*). Ora o erro, na aceção que verificamos ser a mais genérica, é vulgarmente “preto”, traduzido, moralmente, como lapso a ignorar ou a corrigir, e adota conotação definitivamente negativa quando *procura por todos os meios travar a evolução*, através da ação de uma “Mão Negra”<sup>36</sup>.

Por mais peso que o ícone piramidal comporte, se o pensamento despoletar um erro (intencional) que o afronte ou uma gama concetual inusitada que o modifique através da invocação de metáforas desviantes, a pirâmide permanecerá ou não uma pirâmide?

O ícone da pirâmide é tão sólido quanto o pudor de desmontá-lo. Obviamente não pretendemos destruir a simbólica das pirâmides egípcias... Mas serve-nos bem como exemplo: o recurso ao erro com a operação “extremista” da “Mão Negra” sobre uma pirâmide é quase sacrílega, mas a ação do erro-“Branco” reveste-se de liberdade operativa e candura, vindas de um mundo interno validado. Com a análise deste caso, deparamo-nos com um erro que pode ser induzido, provocado por incitações de forças conscientes que discretamente contaminam o interno, o profundo, o indizível e que, no final, facultam o antídoto contra o clichê, fazendo nascer a forma em si mesma: este é o erro deliberadamente procurado e absorvido - *o trabalho do acaso como manipulação próxima de um modelo piramidal*.

Queremos aproveitar, de Kandinsky, a face “branca” do erro, para que a sua incorporação aconteça quando há, claramente, a sua procura como pretexto para a invenção, isto é, o recurso voluntário a imagens provenientes de ‘vocábulos’ ou ‘palavras’ eventualmente descontextualizadas ou a-contextuais, a fim de estimular a imaginação sobre o que, por qualquer motivo, ficou cristalizado e inibido de evoluir num determinado momento. De certa

---

<sup>33</sup> Huygue, R., *O Poder da Imagem*, op. cit., p. 180.

<sup>34</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944).

<sup>35</sup> Kandinsky, W. *Gramática da Criação*, op. cit., pp. 9 - 11. Muito importa a Wassily Kandinsky a oposição simbólica e concetual do branco e do preto, aparecendo referências a esta dicotomia em várias das suas obras, em que o branco significa *o silêncio que se situa antes de toda a nascença, pleno de promessas e esperança*, e o preto *tem sempre uma ressonância trágica, quase maléfica. É o silêncio sem esperança*.

<sup>36</sup> Idem: *Os meios que ela utiliza são o medo da via livre, o medo da liberdade (trivialidade) e a surdez relativamente ao espírito (...)*.

maneira, conforta-nos saber que Leonardo da Vinci já recomendava esta estratégia no sentido de desbloquear um projeto, ou obra, cuja concepção havia, entretanto, estagnado...

*Para a crítica, para o público e muitas vezes para os próprios artistas, a utilização de uma forma “estranha” constitui um crime, um engano. Mas isso só se verifica, na realidade, quando o “artista” recorre a essa forma “estranha” sem que a ela tenha sido levado por uma necessidade interior (...).*<sup>37</sup>

Nesta tipologia, ao contrário de um erro espontâneo, o 'acidente' acontece por 'dentro' e não consiste numa falha inadvertida; faz parte dum processo consciente, de ação premeditada, uma vez que a atenção é procurada e resgatada no interno, no mundo indizível (imaginário), por via da observação indireta e inteligível ao ícone, e através do trabalho da razão sobre a imaginação (imaginação que é primeiramente conflituosa para depois ser depurante - abstrativa).



Raoul Hausmann (1886-1971)  
Cabeça Mecânica (O Espírito da  
Nossa Era), 1920  
Elger, D. (2003), Dadaísmo, Lisboa:  
Taschen

Este tipo de erro acontece mais próximo do termo do pensado do que um erro espontâneo (que pode ser acolhido nos preliminares da representação física), mas nunca no final, uma vez que decorre de uma espécie de recurso intermédio e intermediário da imaginação, no momento em que a representação figural ou formal 'pura', por processos de algum modo ligados ao real, fracassou. O modo como o erro induzido se liberta do contexto formal anterior com vista a alcançar um elevado grau de pureza, explica-se por uma recorrência ao trabalho do cérebro, e segue em direção da abstração essencial.

O recurso ao erro intencional joga com a diferença (subtração) em relação ao que está pensado, para - das duas, uma -: rejeitar o erro e afirmar definitivamente o pré-pensado ou o clichê como válido, ou assumir o desvio do pensado de modo identitário, reabrindo o tempo e o espaço na representação para outras formulações (formalizações), como quando as crianças executam desenhos de figuras que não correm bem<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>38</sup> Não demora muito até que percebam que desenhar o que é lhes é conhecido, facilita o processo da configuração, ao passo que desenhando aquilo que veem, mas não distinguem ou reconhecem, fá-las

Com efeito, há um distanciamento entre o real e a ideia do real (e do irreal), que pode traduzir uma ficção ou uma sugestão para a alteração da realidade, dada no campo das probabilidades e das pulsões: *a maior diferença exterior transforma-se na maior semelhança interior*<sup>39</sup>.

Se remontarmos ao cubismo, ao expressionismo abstrato, ao movimento De Stijl, e a outras correntes artísticas do início do séc. XX, identificamos princípios criativos a partir da irreverência no recurso ao indeterminismo, à ‘mentira’ e à incerteza, para depois serem aplicados às formas, mecanismos de reordenação, através da abstração:

*Todos sabemos que a arte não contém verdades. A arte é uma mentira, forma-se por conjeturas que nos ajudam a ver a verdade, pelo menos a verdade que nos é dada compreender. O artista tem de saber como convencer os outros da veracidade das suas mentiras.*<sup>40</sup>

Afastando-se, formalmente, das evidências da natureza, a obra de pintura cubista, por exemplo, repelia o cunho realista perseguido durante tantos séculos, ao subverter os elementos que inicialmente remontavam à natureza e às coisas reais, desobedecendo ao mimetismo e rebelando-se em favor da transformação: *A secção de um tronco de árvore abatida evoca de imediato a ideia de irregularidade e não satisfaz tanto como o círculo abstrato pelo qual temos logo tendência para substituí-la*<sup>41</sup>. Todavia, este processo de enleio subtrativo da representação não podia voltar costas à realidade, senão, porque era dela que absorvia as referências e a base geométrica como potências transformadoras da realidade...

*Os olhos gostam de percorrer a natureza para se encantarem com a sua invenção perpétua. Que importa que a ciência possa reduzir tudo a combinações diversas de moléculas, constituídas por átomos idênticos, se a pedra preciosa tem brilho e profundidade próprios, se a casca da árvore, o líquen, o musgo atraem o devaneio do olhar, se a dança do fogo, o salto da água, a efervescência da espuma improvisam uma renovação inesgotável! A pintura pode mimar a beleza das outras matérias, imitá-la, mas também pode produzir um reino novo que não pertence nem ao mineral nem ao vegetal,*

---

sentir-se incapazes de isolar a figura da representação do conhecido (que se enquadra nas existências do seu mundo) relativamente à configuração mental abstrata - transformada e depurada - nova.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>40</sup> Pablo Picasso (SID).

<sup>41</sup> Huygue, R., *O Poder da Imagem*, op. cit., Capítulo III - A Arte e a Beleza: As formas que a natureza apresenta parecem-se quase sempre com esboços e casualidades, ao passo que as formas que o espírito concebe na geometria permitem aquela satisfação plena e absoluta que Platão procurava na abordagem das Ideias, dos protótipos perfeitos, e que a realidade apenas consegue imitar grosseiramente e degradar.

*trazendo ao mundo concreto, através das façanhas do homem,  
qualquer coisa que ele ainda não possuía.*<sup>42</sup>

Com exceção do expressionismo abstrato, que substituiu a geometria e a régua pelo borrão e pela mão livre, a plasticidade perseguida pelos movimentos acima enunciados procurava atingir, de certo modo, o erro premeditado em direção à metamorfose formal, através de construções mentais, em que a assunção da ordem depois do tumulto, traria à luz a verdadeira novidade material. Mas se uma proposição dá sempre origem, pelo menos, a dois pontos de vista (geralmente opostos), de modo a que a gama cromática que vai de um polo ao outro reflita percursos cognitivos em que as dúvidas se vão dissipando para dar lugar a uma conciliação ou divergência estruturante, o contraste revelado pelo antagonismo parece-nos, por isso, um bom ponto de prévio remate sobre a discussão da invenção.

Assim, o desencadeamento dos contrários que o erro intencional promove, permite viajar até outras geografias mentais que o mapa da matéria regista e desenvolve através da representação. E a pirâmide pode passar a enaltecer outros ângulos...

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 60.

### 3. representação do pensamento e expressão da representação

Ao longo deste Capítulo, temos visto, no que toca ao pensamento e à formação das imagens mentais, que a razão e a imaginação constituem as forças complementares, entre si, da representação imaterial. Enquanto categoria do pensamento, a razão será a faculdade proponente das lógicas em direção ao conceito que se formula na potencialidade de uma ideia, ao passo que a imaginação, integrando as particularidades do Eu na experiência, possibilita um desenho emocional peculiar, referente a uma espécie de ‘não estrutura’ de que a estrutura (razão) carece, para se ‘humanizar’ e intensificar-se nas ‘lógicas inventivas’, com suficiente suporte representativo, capaz de subsistir na ‘batalha’ entre o real e o imaginário.

*A representação não se define directamente pela imitação: ainda que nos desembaraçássemos das noções de ‘real’, de ‘verossímil’, de ‘cópia’, ficará sempre a de ‘representação’, enquanto um sujeito (autor, leitor, espectador ou observador) lançar o seu olhar para um horizonte e aí recortar a base de um triângulo cujo vértice será o seu olho (ou o seu espírito)<sup>43</sup>.*

Vejamos, quando Freud<sup>44</sup> afirma que *a mutação percepção-representação constitui um dos grandes modos de atividade do processus primário*, dá a ideia que existem dois modos para a imagem germinar implicitamente: o que empola o registo da realidade no apanágio do desenho mental assente no cumprimento do modelo, ou o do desenho mental “à vista”, que mostra os afazeres da imaginação. O autor indicia a existência de uma hierarquia nas camadas imagéticas, situando a percepção como fonte onde a representação bebe para formalizar a ideia. Mas segundo Vieira<sup>45</sup>, dando-se a *representação*, dá-se necessariamente uma *abstração*<sup>46</sup>, como atesta a dimensão concetual da imagem, pois a *representação* consiste no dispositivo e na figura cerebral que pressupõe uma abstração do manancial perceptual.

As faculdades visórias atuam diferentemente nos dois tipos de formação da imagem acima indicados: no primeiro, o olho é a porta de entrada da imagem exterior que, através da retina, processa mimeticamente os sinais visíveis habilitando-os à materialização física e

---

<sup>43</sup> Barthes, R., *O Óbvio e o Obtuso*, op. cit., p. 91.

<sup>44</sup> Sigmund Freud (1856-1939).

<sup>45</sup> Joaquim Vieira (1951-).

<sup>46</sup> Vieira, J. (1995), *O Desenho e o Projecto são o mesmo?* Porto: FAUP Publicações.

Entenda-se o significado de abstração, aqui, não no sentido de uma dimensão concetual da imagem, mas no contexto dos sinais gráficos que se distinguem da apresentação/ilustração do objeto concreto - representação.

factual através do pensamento visual (visibilidade); no segundo tipo, a visão é também interveniente, mas numa perspetiva estrita de aferição crítica do corpo material da imagem; no sentido de o mediar até ao produto registado no suporte, com a fidedignidade da ‘imagem imaginada’, dinamizando o processo de criação ou desenvolvimento da ideia.

Igualmente, parece lógica a associação de um tipo de registo de observação da realidade com um dispositivo mais apolíneo de *representação*, ao passo que a ‘figura’ proveniente da imaginação será melhor acolhida, no âmbito de uma representação de nuance *expressiva* (plástica, expressionista?) dionisíaca da ideia/conceito.

Contudo, é do caráter, da função e da evolução da representação da imagem, apoiar-se num corpo e projetar-se para o universo externo<sup>47</sup>; Carneiro<sup>48</sup> assim o afirma. Quando isso acontece, ou seja, quando a imagem ‘sobrevive’ à ‘violência’ varial da abstração e se encontra apta à materialização, por verosimilhança, é possível que se dê, novamente, um processo de abstração. Nessa segunda ronda, trata-se de uma abstração material sobre a abstração imaterial, em que a percepção e a imaginação se fazem acompanhar do terceiro elemento ao serviço da representação: o corpo.

O que esta cadeia abstratizante aparenta provocar na imagem, revela certas contendidas entre o que são as estruturas do “pensamento através de imagens” e da “execução através de imagens”, dado que a representação da imagem finta, de certo modo, a imagem pensada, no sentido em que a reprodução (ou a produção) pressupõe uma externalização do conceito que pode pulverizar-se quando sofre a influência das energias corpóreas.

Será isto, equivalente a afirmar que a *representação* inclui uma subcategoria materializante designada por *expressão*? E que a expressão é, ao fim e ao cabo, a representação dessa segunda abstração? Ou será, a *expressão*, independente da *representação* como dispositivo singular revelador da imagem?

Pensamos que as duas aceções são válidas, porquanto a *representação* e a *expressão* são as formas de exterioridade da imagem (autonomamente, ou por complementaridade) que sofre processos de abstração material imprimindo diferença relativamente à sua génese pensante.

---

<sup>47</sup> Carneiro, A. (1995), *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto: FAUP Publicações, p. 30: *A representação compreendida enquanto acção de apresentar diante dos olhos e da inteligência o que se observa no real e se figura na mente, o que toma o conteúdo de um pensamento, de uma consciência sobre a realidade exterior, como imagem activa de uma percepção interior, significação e simbolização de relações com o mundo, busca de identidade entre o que se pensa ser e o que se faz para ser.*

<sup>48</sup> Alberto Carneiro (1937-).

Mas a disputa material/imaterial aguça-se com a nuance egóica que enguiça o tempo da viagem ao anterior (passado), para evidenciar o tempo da jornada ao posterior (futuro) num exaltante e absoluto corpo final que consolida ou antagoniza a ideação (projeto) visual.

Poeiras desenvolveu, neste âmbito, que *a não coincidência entre a ideia e a imagem* faculta as *irresoluções necessárias ao movimento de compreender e imaginar*, refletindo-se também no espaço *entre-formulações* da dinâmica do desenho, *a um nível distinto de cada uma das formulações*<sup>49</sup>; formulações que localizamos, justamente, nos dispositivos representacionais e expressivos.

Considere-se, pois, que as irresoluções (operativas) a que Poeiras se refere, tomam corpo e desenvolvem-se (obscurantizam-se para depois se clarificarem, ou seja, abstracionam-se duas vezes) com e na introdução do suporte da imagem, que funciona, em última análise, como um instrumento representacional a par do pensamento e da sensibilidade, podendo, até, anulá-los. Anulando-os, descobrimos outro modo de representação da imagem, mediante a ação/produto de uma manualidade espontânea, de um *lapsus manu* instintivo que parece relacionar-se melhor com a *expressão* do que com a *representação*, porque trata diretamente do corpo da imagem.

Assim, a necessidade de proeminência da exteriorização da imagem no suporte, como fruto expressivo revelador da vontade particular que a diferencia, localiza a *representação* num lugar que evidencia imaterialidade na imagem mental, ao passo que a *expressão* parece estar

mais ligada às nuances corpóreas do movimento muscular que providencia através do corpo do desenho, o corpo do homem e o corpo da diferença material.



Departamento para a Pesquisa Surrealista  
Panfleto Surrealista (Papillon), 1924  
<http://opsis-warnholtz.blogspot.pt>

Ainda assim, a materialização da imagem (por exemplo, através do seu desenho) sustida pelas categorias da *representação* e *expressão*, carece de um suporte que também faz parte do todo corporativo que singulariza, inaugura e lhe ministra reconhecimento. Nas situações

mencionadas que recorrem ao mecanismo representacional de exteriorização, ligadas, por um lado, à formalização aditiva da parecença (*mimesis*, numa analogia à ótica aristotélica), por

<sup>49</sup> Poeiras, F., *Pragmáticas do Desenho em Design II (...)*, op. cit., pp. 35 - 47.

outro, à dessemelhança subtrativa pela diferença (sugerida por uma espécie de *diegesis* platónica), e ainda pelo automatismo da mão que procura o resultado criativo da espontaneidade, não nos parece possível apartar o desenho do pensamento - ou não seria a *representação* uma das partes funcionais, mas, sobretudo, de emergência da imagem do desenho que depende direta ou indiretamente do pensamento e do conhecimento gerados por esse pensamento (visual)<sup>50</sup>.

Do mesmo modo que existe um atrelamento operativo entre o desenho e a componente sujeita à execução física do desenho - pelo 'motor' da mão particular -, no desenho que funciona como estudo do pensado, a própria mão também depende do pensamento, numa relação de diferença (e nunca de indiferença), através da *expressão*, porque é um 'órgão' que pertence ao sujeito e às nuances de subjetividade.

Mas a operatividade do suporte ou, por outra, os dados novos que o momento de registo do desenho no 'papel' abonam à dinâmica informativa (ou comunicativa) do desenho relativamente ao pensamento da imagem, coloca um problema concreto: é que se o 'suporte' (dispositivo de materialização da imagem) pareceria, inicialmente, poder anular ou substituir a ideia inteligível, para que serve, afinal, o pensamento e a atuação do intelecto, se pode subsistir uma certa autonomia do corpo sobre o cérebro? Poeiras elucida-nos: *se aceitarmos que o pensamento não é apenas um esclarecimento representativo, se aceitarmos que o pensar nasce da relação com um 'exterior' a si próprio, e de um não pensado (irresolução), então temos de aceitar a natureza expressiva do pensamento*<sup>51</sup>.

Ademais, se a *representação se compreende pela relação entre conceito e objeto*<sup>52</sup>, e se o produto do exercício do desenho se singulariza na prevalência da *expressão* da coisa sobre a *representação* - presença do irreal ou do derradeiro e puro real sobre a *representação* (origem no real, cópia impura da realidade) -, também será verdade que a ação do erro sobre a razão, é indizível, inexplicável, irracional, "externa" e "exterior", tanto ao sujeito como ao objeto, mas existe, efetivamente, como modo expressivo no pensamento.

O pensamento comporta, portanto, essas duas vertentes essenciais: a inteligível e a sensível. Como tal, o pensamento é operado também na sensibilidade, mas não se pense, porém, que a manualidade que providencia a cristalização expressiva da imagem no suporte seja sempre o reflexo do tipo de "irresolução" aleatória de que falávamos... *As formas que coexistam 'não importa como' têm, todavia, e em última análise, relações rigorosas e precisas. Elas deixam-*

---

<sup>50</sup> Foncillon, H., *A Vida das Formas*, op. cit., p. 73: *A forma é sempre, não o desejo de acção, mas a acção.*

<sup>51</sup> Poeiras, F., *Pragmáticas do Desenho em Design II (...)*, op. cit., pp. 35 - 47.

<sup>52</sup> Deleuze, G., *Diferença e Repetição*, op. cit., p. 20.

*se igualmente exprimir sob uma forma matemática, embora neste caso operem mais com números irregulares do que com números regulares*<sup>53</sup>.

Constatando que, se houve tempo em que a cultura visual refletia a necessidade exclusiva de reproduzir a natureza de modo realista, tendo o impressionismo traduzido, na pintura, o término desse apanágio, o modernismo veio substituir o mote da realidade exterior com o que investe na revelação da realidade interior, e os fenómenos da *reprodução* e *repetição* assentes nas leis da semelhança e da representação que visavam gerar o *clone* deram, assim, o lugar ao poder da diferenciação pela abstração, conduta que prevaleceu durante muito tempo.

Mas no presente, a imagem adota posições não tão extremistas, conquistando ‘lugares’ além desses polos, podendo ser operada expressivamente, revelando a diferença pela singularidade do movimento e do gesto que têm, afinal, tanto de subjetivo - do sujeito -, como de objetivo - do objeto -, assumindo-se como *aparição diferencial* ou, como Poeiras refere (no seguimento das citações anteriores), *vale por si num processo que excede o sujeito (...) e excede o objeto*.

Em qualquer dos casos, para que a imagem penetrante possa exercer a sua função inventora, tem de revelar-se diferencialmente, novamente à ‘superfície’ mas, desta feita, numa ‘linha de terra’ que permite eclodir o conceito pela frincha aberta pela imaginação e num recurso mais purista à sensação.

*É assim que os minérios, desprezíveis nos seus jazigos e filões,  
ganham a devida importância à luz do sol e quando trabalhados à  
superfície.*<sup>54</sup>

No contexto do que efetivamente importa para a presente investigação e em que a hipótese colocada pode ser testada, é essencial sistematizar a dualidade refletida numa primeira ou, se quisermos - primária - categorização circunscrita da representação:

- i) Por imagens de origem visual ligadas à lógica do sensível e ao figurativismo, que enfocam e agenciam a repetição ou a cristalização mimética do que vemos (crítica?);
- ii) Operada pela imaginação concetual (contando igualmente com o trabalho combinatório do imaginário e da memória), por via duma espécie de centro de (re)produção, (re)invenção e (re)configuração da imagética construída e/ou já transformada por conceitos interformulados, com vista ao alcance da forma isolada do contexto (certamente crítica).

---

<sup>53</sup> Kandinsky, W. (2010), *Do Espiritual da Arte*, Lisboa: D. Quixote, p. 110.

<sup>54</sup> Valéry, P., *Introdução ao Método (...)*, op. cit., p. 71.

Ora, na última, a revelação da imagem implica sempre uma manifestação e uma expressão e, *se revelar, etimologicamente, significa mostrar, dar a ver, também é re/velar, isto é, tornar a esconder*<sup>55</sup>. Nessa medida, o processo de revelação é, também, o da estruturação de uma ‘irrepresentação’, isto é, de uma expressão que nega a representação imaterial pura, no sentido da especialização expressiva da representação, sugerindo um ímpeto de evasão da coincidência de identidades e encobrindo-as da interioridade. Mas a imagem *talvez seja, afinal, apenas a expressão da coincidência (da simultaneidade) da ideia com a sensação...*

A sugestão de Barthes, quando refere que *o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez (ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente)*, coloca em discussão estes juízos algo paradoxais de infinitude expressiva e cristalização representativa de que temos vindo a falar: a fotografia, como mecanismo da representação imobilizadora, deduz, da expressão ilimitada, o momento irrepitível. A repetibilidade como categoria da probabilidade está, assim, no caso da imagem fotográfica, vinculada à representação e ao tempo, ao passo que a unicidade (igualmente da gama da probabilidade), se agrega à irrepitibilidade e ao espaço. O momento é, portanto, cativo do tempo, ao passo que o espaço gera finitude de instante.



Meret Oppenheim (1913-1985)  
*Chávema, Pires e Colher cobertos de pêlo*, 1936  
 Klingsöhr-Leroy, C. (2003), *Surrealismo*, Lisboa:  
 Taschen

Ora, o erro como episódio, quer num ou no outro caso, desconta, do registo gráfico, a deformação que provoca, criando outra verdade, e funciona como paradoxo da representação enquanto é corpo da expressão singular, da diferenciação através de cada mão, de cada autor, dando por inscrita uma expressão irreproduzível. A inscrição da revelação é, por isso mesmo, a denúncia de visibilidade sobre o desconhecido (futuro) que, se não for particularmente cristalizado no suporte, pode o tempo apagá-lo como uma borracha...

Em jeito de síntese, temos, como oposto da representação (universalização da repetição), a afirmação de originalidade (invenção) a apontar para novas direções expressivas, mas lançando maior subjetividade e contradição na discussão. O que pode constituir um paradoxo representacional - a *irrepresentação* (representação por dessemelhança ou essência irreproduzível ou, ainda, a *misrepresentation* de que falamos anteriormente) -, decorre,

<sup>55</sup> Almeida, B. P., *Imagem da Fotografia*, op. cit., p. 77.

efetivamente, de camadas de variações operadas nos mecanismos da abstração através da introdução de conceitos novos (campo de ação do erro intencional), criando o espaço do facto imprevisto e do prazer inesperado que, no final das contas, é o da configuração do singular - do invento.

### 3.1. (in)imagem material

*Le Même, em vérité, est à la fois penser et être. (Parménide)*

Pode-se dizer que a representação do invento oferece-nos algo inédito, como sendo a não-imagem ou a anti-imagem (no timbre anterior explanado relativamente ao assunto da não-representação), não no sentido da impossibilidade de a reconhecer, mas porque trata da combinação entre a figuração mimética e a abstração concetual - a *configuração* que se traduz na eloquente afirmação de Valéry: o *arbitrário criando o necessário*<sup>56</sup>.

Pois bem, independentemente da realidade exterior (ou desvio sobre ela) como ponto de origem para a criação, e da realidade interior (mente abstratizante do sujeito) como fonte das construções do intelecto que levam ao pensamento das imagens mentais unificadas com vista à concretização material, como vimos, a obra final compreenderá, sempre, uma ‘entidade’ unívoca, original e inédita, que nasce da combinação motriz e sinérgica entre a força de *ser* e de *pensar* das duas mencionadas realidades: a invenção, em que o resultado se traduz, no termo, por um desvio da ‘verdade’ que a evanesceu com maior ou menor intensidade, mas que dela dependeu para singrar, ou seja, para se configurar.

Valéry ajuda-nos novamente: *nove vezes em dez, qualquer grande novidade numa certa ordem obtém-se graças a meios e noções que não estavam previstos*<sup>57</sup>. Arriscamos terminar esta frase com: (...) *não estavam previstos* [num padrão de certeza].

Com efeito, o trajeto inverso efetuado pela imagem mental até ao mundo da visibilidade, traduz um sem número de transformações ideáticas que a afasta cada vez mais da realidade primária à medida que, paradoxalmente, se aproxima dela no sentido substitutivo da finalidade para exposição. O que esse processo revela é, em grande medida, o combinado de uma conduta de verdade na necessidade de reflexo das coisas reais, e uma postura cerebral em que a razão procura intencionalmente o erro para, no final, obter o resultado distinto (e imprevisível) - o único que conseguiria afrontar o símbolo de uma *pirâmide*, por “efeito surpresa”...

*Poïesis*<sup>58</sup> é o termo que ajuda a reforçar o esclarecimento dos procedimentos e condutas que levam o assunto da imagem desde a invenção da coisa até à sua produção e que, portanto,

<sup>56</sup> Valéry, P. (1930), *Introdução ao Método* (...), op. cit., p. 41.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>58</sup> Piedade e Lirio, R. (2007), *O desenho instalado - o Lugar como origem e fim de um processo gráfico*. Dissertação de Mestrado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, p. 36: “*Poiética*”,

contemplam os sistemas de concepção e fabricação da imagem. Neste caso, parece apropriado usar o termo e o respetivo significado para descrever a deslocação ou inflexão sensível que marca o necessário distanciamento do olhar sobre o real, iluminando o pensamento da ideia até à formalização ou à configuração do ideal, pela originalidade: a busca incessante da linha de rutura - a fissura<sup>59</sup> por onde se desenvolve a não-mimésis ou o equívoco representativo capturado do processo mimético. Essa abertura por onde espregueia a possibilidade, a incerteza e o erro, no contexto de confronto da invisibilidade (imaginação) com a visibilidade (realidade), deturpando-a positivamente e trazendo-a até ao suporte (desenho) para ser vista pelo outro, dá-se por via de um fluxo de singularidade que, nesse momento, é partilhada com o mundo. Supõe-se, pois, que o compartilhamento da imagem interfira, igualmente, com os fatores e graus inventivos e de singularidade do desenho, uma vez que é com o olhar do Outro, que a imagem vive ou renasce para além da sua natureza pensante simbólica, e se configura como (in)imagem material: *a figura deste mundo faz parte duma família de figuras, grupos cujos elementos nós possuímos inteiramente sem o sabermos. É o segredo dos inventores*<sup>60</sup>.

Com efeito, os recursos expressivos que usam conteúdos com o sentido de outros, mas que mantêm uma relação de semelhança com os iniciais, desenvolvem interpretações mentais mais ligadas à simbólica do que a representação sensível e, assim, recolocam a figura na 'ceara' do coletivo e do exterior, embora com outra 'cara'. A invariante nos dois tipos de comunicação acima enunciados, situa, elementarmente, a representação, no espaço e no tempo de atuação do olho: um olho que, contudo, pode ver para fora e ver para dentro, como já vimos. Porém, a (in)imagem material nasce de um outro 'olho' que vê além - na formulação duma 'terceira visão' que se socorre do gesto, ou do "gosto" da mão", ou da surpresa, ou do inesperado, ou do inconsciente, ou do inconsequente, ou do irracional (etc.), mas é sempre conduzida pelo cérebro até ao papel no universo de uma expressão da representação ou de um desenho mental produtor de não-imagens, no sentido de que são imagens que já superaram a imagem sujeita à primeira ronda de abstração, mas conservaram o conceito que nasceu do erro intencional.

A representação inventiva (expressão) que persegue a unicidade alimenta-se do pensamento combinatório assente na matéria e na forma, desenvolvido pela transformação dinâmica que a imaginação opera intelectualmente, tendo, na visão, o elo mental com o virtual, e, na mão do fazedor, a relação física com o mundo exterior (visão do Outro) que, no final, é o espelho da mente (cérebro) e do labor da inteligência (pós-cerebral) cultural, em que o erro é recurso do pensamento criativo e é, decerto, etapa processual do pensamento sobre as

---

*termo que invocamos no sentido da análise dos fenómenos inventivos incidentes no decurso do desenho (não antes - percepção, nem depois - obra): da "obra em trânsito de se fazer.*

<sup>59</sup> Valéry, P., *Introdução ao Método* (...), op. cit., p. 34: *Em qualquer fissura da compreensão se introduz a produção do seu espírito.*

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 85.

transformações, por via simulacral do episódio inventivo e, de certo modo, do trabalho do intelecto, deformando o que é sensível ao real, desafiando o insondável e o inimaginável, senão, por via dos desenhos - também eles erráticos - da (in)imagem.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Maqueta para Guitarra, 1912*  
Ganteführer-Trier, A (2003), *Cubismo*, Lisboa: Taschen