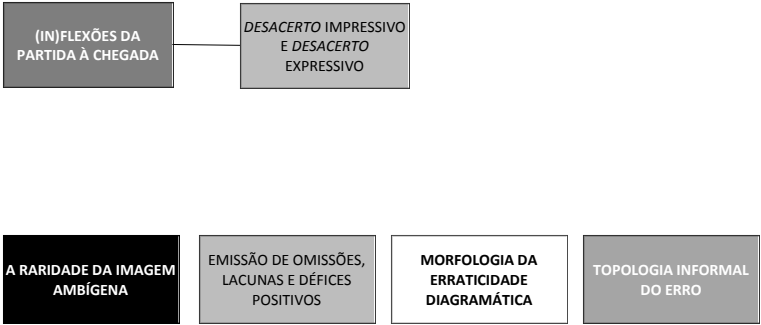


F.        miradouro



## 1. (in)flexões da partida à chegada

*A descoberta, a invenção, é a trajetória que a mente efetuou desde um determinado ponto de partida, largamente arbitrário, até um ponto de chegada. Mede-se pela 'distância' que os separa: distância imaginária mas que se revela bem nos mapas mentais de conceitos (...). O ponto de partida resulta frequentemente duma paisagem mental circunstancial, contingente, de que uma boa parte é fornecida por aquilo que se chama de 'cultura' desse espírito particular ou o seu conhecimento: um fragmento do universo da ciência acabada que ela antecipou e arrastou consigo para a acompanhar na sua errância pelo interior do campo dos possíveis. Vai então parar a um outro lugar: o ponto de chegada, como uma nova forma na paisagem mental, mediante uma caminhada do pensamento, por etapas que constituem uma cadeia, uma sequência. A natureza íntima deste percurso, deste processo sequencial, é da ordem do logos, mas raramente ou nunca da ordem da 'lógica'.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Moles, A., *As Ciências do Impreciso*, op. cit., p. 27.

### 1.1. *desacerto impressivo e desacerto expressivo*

O ponto de partida desta inusitada viagem, assentou na invocação e descrição das feições que encontrámos, na ação ao erro, que nos interessaram esquadrihar, com vista a ventilar alguns aspetos sobre a formação e as funções do desenho de estudo para o processo inventivo. Para isso, tivemos de nos iniciar no tema do erro, específica e isoladamente no plano do pensamento. Nesse contexto, tendo sido suscitadas e discutidas algumas questões que a ‘máquina’ do pensamento divulga e constrói no discurso gráfico, a proposição dada no contexto do erro ‘desenhável’ visou, por outro lado, operar a teoria no campo de tensão entre o desenho tradicional (corretivo) e o desenho que comporta insurgências concetuais do foro da imprevisibilidade (evolutivo), intentando levar, até à prática, a legitimação da necessidade de uma didática voltada para o erro como veículo e interveniente direto e decisivo, no processo da imaginação ‘desenhadora’.

De modo a confirmar uma razão do erro participante nos processos inventivos, tivemos, igualmente, de compreender a pertinência dos mecanismos intuitivos e do carácter imprevisível e impreciso do desenho, como processos irrevogavelmente erráticos e deambulantes no âmbito da prática dos estudos. Nesse sentido, foi identificada numa teoria, ou uma espécie ontológica fundamental do erro que o situa numa origem empírica desconhecida e indecifrável, mas que pode conduzi-lo, sob o suporte da perceção e, nesse envoltório protocolar arbitrário que é o movimento da criação, até à materialidade grafológica própria do desenho que desenvolve resultados descodificados, *quási* adivinhados, mas de produto que pode revelar-se concreto e inteiramente conclusivo.

*O erro é uma forma - o que o diferencia do caos -, uma forma falsa em relação a uma verdade algo baça pois que a mente humana a considera como um fundo universal, como um tecido infinito, um ecrã regular cuja coerência se prolonga até aos limites dos nossos pensamentos.<sup>2</sup>*

Mas foi na tarefa de identificar e explicar a posição em que o erro intencional é invocado ou tratado no pensamento de forma deliberada, que se encontrou o mote conclusivo sobre a hipótese colocada. Com efeito, sujeitas a interpretações, também elas erróneas e imprevisíveis, as ideias e os conceitos podem ser desenvolvidos ou originar-se a partir de erros intencionais ou premeditados, com vista a questionar as convenções e/ou a ultrapassá-las no propósito da invenção. Será essa, pensamos, uma forma alternativa válida de perseguir o pensamento que ‘escolhe’ percorrer caminhos desviantes conscientemente despoletados ou acolhidos por via do erro que é ‘mecanizado’ no intelecto, a fim de reaver efeitos materiais

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 193.

plausíveis, mais tarde, no desenho de estudo de um enunciado ou na resolução de um problema colocado à partida. No entanto, ao longo deste trabalho, discorreremos sobre essa dualidade do erro, apresentando, grosso modo, uma filosofia da casualidade (erro do acaso cuja origem se desconhece) e da intencionalidade (erro consciente sobre o qual se sabe o propósito do seu *continuum*), relacionando-os com os dispositivos exploratórios e as entidades topográficas ao serviço do desenho, e como modos fundamentais perseguidos numa estratégia inventiva através do desenho de estudo que usa o pensamento como instrumento paralelo à mão.

Se, supostamente, conseguimos avançar com certas valências operativas do acidente que vem de ‘fora’ e participa ativamente numa representação diferencial da ideia, constatando que o acaso na origem constitui um erro inadvertido, como concluir agora, do ponto de vista da expressão, sobre a explicação do erro intencional que nasce ‘por dentro’? Quais são as condições lógicas deste e para este tipo de erro? Que diferenças ou contradições foi este paradigma estabelecendo, da partida à chegada deste trabalho?

Ora, a intencionalidade, concetual por natureza, é possível pela aplicação, *a priori*, de certos modos do pensamento. Sintetize-se que o erro intencional não provém do acaso nem se encontra no ‘natural’. Este erro acontece na ideia, na espécie e na imagem mental. Efetivamente, a rotina de meditar por via de conceitos, bem como um *stock* de estímulos imaginativos ‘a uso’, lembram e acolhem a existência deste tipo de erro. Mas o que o finaliza e, de certa maneira o afasta do desenho ‘clássico’ que realiza a reprodução material dos conteúdos mentais afetados, situa-se, algures, entre a inteligência e o desejo, e não na contingência.

Mas se uma legitimação (ou redenção) do erro só parece possível na sua face natural, accidental, como falha imprevista que pode ser sujeita a processos de dádiva inspiradora que vêm insolitamente abrilhantar uma obra, e se o erro de interpretação ou ideático não está, tradicionalmente, apto a singrar porque a ciência ‘pede’ a sua emenda, como podemos, afinal, validar e ultrapassar essa necessidade hermética de corrigir um erro que é ‘maldoso’ na origem - um sofisma que visa ‘estragar’ o processo mental de um estudo sério? Para o efeito, tivemos de hipotetizar que o erro intencional pode estar no - ou ser o próprio - conceito e, portanto, pode consagrar princípios propositados, controlados pelas faculdades da inteligência, e exercidos na demanda consciente do processo lógico para um determinado estudo.

Por conseguinte, o conceito, em si, pode efetivamente traduzir um erro invocado ou acolhido conscientemente nas vezes em que o intelecto atua; pode constituir-se na ‘doença’ provocada por um ‘parasita’ conhecido e, até rotineiro, que deliberadamente penetra a memória para reinventar as suas imagens através dos seus próprios dados; pode conformar a frente ou a

retaguarda da ideia utópica e da fantasia; pode explicar a ficção que difere da realidade e procura outras coisas para dizer relativamente ao que já foi dito; pode ser o que se opõe à reprodução, rasurando-a para abrir um espaço em branco ao serviço do desenho, onde tudo pode (re)começar.

Nessa medida, se o conceito se funda e cresce na fonte da abstração do real e na rede compositiva dos símbolos, então, uma ação de conceção está, intrinsecamente, a 'errar' ou a procurar descobrir um erro que destrone uma visão 'verdadeira'; ou está a 'omitir' dados naturais, no instante em que se ignora uma instrução ou subverte um enunciado; estará quase sempre a falhar e, com isso, a afrontar o visível; estará, decerto, a conquistar o invisível para revelar a sua 'infraestrutura-prima' de sobreposição, e está, particularmente a certificar, em rutura com a natureza das coisas sabidas e conhecidas, a notícia material original.

Ora, se o processo de concetualização parece participar de uma certa lógica assente numa razão que envolve o seguimento de um certo objetivo, a erronia também beneficiará da sua conveniente razão, arreigada nos antigos princípios da lógica da abstração. Parecerá ridículo afirmar que a lógica da abstração implica o mesmo esforço e os mesmos términos que a lógica do erro? Estas duas 'justezas' não serão uma só, no contexto dos processos inventivos? Serão o intelecto e a inteligência, os agentes (racionais) do erro imaterial, provocando-o deliberada e simultaneamente, a par do acerto?

Assumindo que sim, a *inflexão* mais relevante no reflexo dessa assunção, neste trabalho, traduz a crença persistente de que o acaso, como natureza ou agente do erro contingente, é fonte criadora altamente profícua que não controlamos na origem, nem prevemos no processo, mas que pode ser manipulada na face material da imagem - no desenho, sem obedecer, necessariamente, a um propósito. O erro casual está, portanto, mais ligado à materialidade e ao desenho como feito - obra ou como resultado inédito sem proveniência ou finalidade anunciada. Mas também assim, se revela a principal *flexão*: entendemos que o conceito pode ser um erro na génese, assim como, na mesma linha, o acaso traduzirá em pleno, o núcleo gerador da representação do erro casual nas faculdades desenhadoras que não perseguem necessariamente uma objetividade colocada à partida. O erro intencional, no espelho filosófico que se coloca a partir dessa afirmação, estará mais associado ao exercício do conceito, ao programa, ao processo e à regra que determina o modelo a aplicar, através do desenho de estudo. Daí, a necessidade de, no título desta Dissertação, acrescentar a palavra "estudo" à palavra "desenho", tratando, assim, de corroborar o desenho enquanto processo.

Ambos os tipos de erro não são, afinal, entidades separadas das suas causas; acontecem ou são formulados (processados) - não como reação - (mas) como razão, motivo e, bem assim, como efeito e resultado, e como processo do fazer.

Destarte, estabeleça-se o seguinte:

Se o erro casual pode estar na própria forma circunstancial, ou se a contingência pode, em si, ser formada por erros arbitrários pontuais (o acaso estabelece coincidência com o erro natural, eventual e incontrolável, que é dedutível e acolhido na representação a partir de processos mentais de particularização), o erro intencional pode estar no próprio raciocínio, ou o raciocínio pode, globalmente, ser composto por erros intencionais (o conceito é um erro artificial, controlado, permanente e onisciente, induzido no pensamento através de processos mentais de generalização).

**Mas como, quando, porquê, onde e quanto é que o erro pode trazer o novo ao desenho?**

**Como:** através da mobilidade do traço que materializa o somatório do *concepto* com o *percepto*, que deve igualar a velocidade do pensado, para permitir que se ultrapasse o momento, antecipe o futuro e preveja a ‘verdade’.

**Quando:** no instante do presente em que é necessário ‘escapar’ à finalidade ou ultrapassar o seu contexto convencional, não apenas na ação física de desenhar.

**Porquê:** porque *o erro é uma verdade à espera de vez* (Vergílio Ferreira).

**Onde:** na geometria topológica das forças diagramáticas que carecem do pensamento para se desenvolverem.

**Quanto:** tanto de novidade no efeito, quanto maior for o potencial original errático, por um lado, e experimental, por outro.

Daí que ambas as dimensões da imagem, ajudem à compreensão de que o desenho evolutivo, enquanto compósito de representações ambígenas que hibridizam conceitos e sensações, contingência e lógica, natureza e artificialidade, realidade e virtualidade, permitem:

- Tornar o acaso manipulável, nas situações particularizadas em que o conceito é chamado a integrar, ordenar e ‘artificializar’ o desenho, depois da ocorrência de um traçado errático;
- Naturalizar a abstração, nos casos de generalização em que se buscam ‘outras realidades’ que são transportadas para o desenho, ou estabelecendo analogias e metáforas (alheamentos), para discutir e decidir o desenho da ideia e a expressão do conceito, pelo paradoxo.

*No plano artístico, a verdade é o esplendor do belo, a forma última do universal. Mas é o falso que nos ocupa, bem como o seu processo de perpétua rectificação: conhecer o falso para descobrir o verdadeiro, eis uma heurística da verdade.*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 194.

## 2. a raridade da imagem ambígua: emissão de omissões, lacunas e défices positivos

*O uso do dom contrário conduz a verdadeiras análises.* (Paul Valéry)

Em resultado das virtudes que o desenho evolutivo parece estabelecer, importa agora sintetizar o que é que o ele nos oferece, no âmbito da temática do erro, para lá do desenho criativo convencional: sabemos, então, que é novidade e que é imagem, mas (já) não é a imagem abstrata (conceito), nem é (ainda) a imagem percetual (forma). Trata-se, como referido, da *imagem ambígua* - o híbrido corpóreo *surpreendente* que nasce do visível e tornou ao invisível, ou vice-versa, num circuito enroscado em que lhe cresce visualidade (operatividade) através do dispositivo exploratório (diagrama) que melhor aceitou agremiar (combinar, operar e configurar) as forças erráticas da marca mestiça (a *surpresa* que tem tanto de empírico quanto de inteligível).

É o desejo (ou necessidade) de invenção que constrói a imagem ambígua, e que intercede no trajeto gráfico que o diagrama opera entre a observação e a memória, do conceito até ao desenho, por concertar sínteses mutantes no ambiente visual, provenientes das imagens ‘vistas’ ou ‘conhecidas’ e achadas nas cavidades das imagens ‘imaginadas’ ou ‘invisíveis’.

Ora, se a representação percetual está ocasionalmente sujeita ao erro por via do acaso (acidente que ocorre naturalmente e que é capturado, porque esta representação é o mais fiel possível às presenças), e se a expressão concetual implica (quase sempre) a invocação ou incorporação intencional de elementos ‘errados’ com vista ao questionamento (interpretação) e afronta (substituição) da realidade, o complexo, mas quase imediato processo da construção da imagem ambígua que mescla a visão e a cognição, só consegue sobreviver, por via do erro e das catástrofes que ele suscita (no diagrama).

Com efeito, considerando a catástrofe como *condição de mudança no sistema dinâmico*, e os seus efeitos decorrentes de:

*Alterações do cataclismo que resultam da mudança incrementada nos parâmetros do sistema (...) o evento catastrófico ocorre nos interstícios entre forças - uma dobra qualitativa e topológica na instabilidade entre os*

*planos do equilíbrio. Pequenas mudanças no controle dos parâmetros causam deslocamentos sísmicos nos sistemas.*<sup>4</sup>

Mas se a imagem é, assim, ambígua, como se processa a combinação da experiência física do erro com o sentido concetual do erro?

José Gil refere que *conforme o grau de presença de um ou outro elemento (o empírico e o inteligível), o humor será mais grosseiro ou mais fino, provocará o riso ou o sorriso mental*<sup>5</sup>. Pensamos que é possível a analogia, aqui, com a vertente humorística a que Gil se refere, sobre a produção artística de Duchamp, uma vez que a dedução parece-nos idêntica para o plano do erro. Nesse contexto, quando diz que *ao apor a um desenho que por si só tem apenas um sentido trivial, não humorístico, um título que o precipita na esfera do humor, a linguagem transforma notavelmente o sentido original*.

Neste caso, o conceito - analogamente -, seria o elemento que, no espírito de construção híbrida da imagem ambígua, injetaria no desenho, o sentido da diferença, marcando outro sentido (interno) ausente (que não estava lá), ou invisível (que não se dava a ver), e que, de outro modo, não vingaria. Assim, na imagem ambígua que, no desenho trata do erro casual como facto, mas que invoca o conceito como erro intencional combinatório para atuar sobre o acidente do traço, passa a alojar, como característica intrínseca, o sentido da diferença.

Novamente, conforme em Gil, *o desenho comporta um espaço interno vazio, uma diferença de si a si. Mas diferença muito particular, pois traça, na neutralidade do desenho, um mundo de possíveis*, o que, adaptando ao contexto do erro (porque o humor também pode ser uma máscara do erro), significa que o acaso ou o erro espontâneo, empírico que não se adequa ao clichê, carece do sentido inteligível que tem aparição nessa *imagem-nua*, isto é, pelas lacunas, défices ou omissões que o desenho comporta, intrinsecamente, e que nesse sentido aprovam o espaço para a combinação, *a posteriori*, do conceito para ‘completar’ e refinar a positividade do erro casual e, assim, apresentar a raridade ou o invento próprio (*de si a si*, na terminologia do autor).

Deste modo, o que vem permitir e imprimir essa raridade (ou diferença original) à imagem ambígua que é trabalhada no desenho, parece ser, precisamente, algo de ‘nada’ ou de ‘branco’, uma certa cegueira ou falta de ‘preenchimento’, o vazio que sobra do nada, e a lacuna de sentido; trata-se do outro tipo de desenho que não aparece desenhado e que equivale às omissões pictóricas que comporta ou de que o traçado carece, à partida, pois são esses, os *vazios*, as palavras não desenhadas e os ‘silêncios’ que oferecem a oportunidade de

---

<sup>4</sup> Doruff, S. (2006), *The Translocal Event and the Polyrythmic Diagram*. PhD Thesis, University of the Arts, London, p. 108; 219. (tradução livre) Sher Doruff (SID).

<sup>5</sup> Gil, J. & Godinho, A., *O Humor e a Lógica (...)*, op. cit., pp. 9 - 10.

favorecer o (re)aparecimento da inteligibilidade para ‘falar’ sobre o acaso ou aprimorar o acidente que já lá estava.

O desenho, ao omitir parte ou todo o seu conteúdo mental, está a ‘precar-se’ de ocupar a globalidade do lugar do gosto do grande público, e a aguardar, por ciclos de experimentação sucessiva, pela projeção por via da imagem ambígua, do ‘sítio’ que anseia pelo produto raro. Ora, se (ao contrário da ideia) o desenho se destaca pela sua função empírica, gráfica e pictórica, e a ideia (ao contrário do desenho) se refugia na necessidade de um certo silêncio (grito interno que é mudo no exterior), verifica-se que a imagem ambígua marca um forte paradoxo, na medida em que, necessitando dos vazios do discurso gráfico, por um lado, parece só vingar no espaço ‘falante’ (expressivo) que é o desenho, por outro. E se o conceito se origina pela constituição ideática de um ou mais erros na raiz, toda a ‘especulação’ ocorrida no espaço entre a imagem mental e a imagem material é errática, e todas as forças e energias concretizadas no traço são catástrofes ativas e reverberativas da imagem penetrante.

Mais: o desenho diagramático dessa imagem, ou seja, a concretização física das etapas transitórias das pré-formas na topologia, tem necessariamente, de conter e ‘enaltecer’ a substância errática, e o palco operativo para o efeito sujeita-se a essa progressão desviante que volta a invocar o conceito para ordenar o acaso do traçado, a fim de ser possível cristalizar as pranchas das forças turbulentas híbridas da imagem inventiva que é infrequente, caso contrário, a imagem ‘sucumbe’ exclusivamente:

- i) Ao real, copiando-o num esboço;
- ii) Ou ao ideal, simulando-o num esquisso.

Importa esclarecer que a imagem ambígua, ‘cega’ por natureza, mas capaz de ‘ver’ a memória e ‘atacá-la’ mediante os conteúdos dos conceitos desviantes, vive num tempo em que ainda não é viável pressagiar ou compreender a resposta gráfica ao problema, nem se constitui como ideia da forma pictórica de uma solução para ele. Mas, por hipótese, é neste intervalo que possibilita a ‘libertinagem’ imaterialmente desenhada da imagem (ou materialmente não desenhável da imagem), que o erro melhor exerce a sua influência em direção ao objetivo, devendo no final, ser assumido como responsável e coautor da edificação da identidade original das formas ‘verdadeiras’ e agente basilar no processo de invenção da coisa inédita.

Assim, com o exposto e a título pré-conclusivo, podemos avançar com a demonstração argumentativa e ambivalente da hipótese teórica basilar lançada com este trabalho, que é, no fundo, um paradoxo (em paralelo do próprio paradoxo que é trabalhar o erro e o acerto, num plano de simultaneidade):

- ∞ O erro é recurso inventivo, porque nasce nos processos representativos pelo desenho, sendo mais efetivo nas fases preliminares do sistema, isto é, o erro é invocado no pensamento e desenvolve-se, logicamente, pelo pensamento, *a priori*, evocado em relação à experiência da matéria, e através da formulação do conceito intencional que, contudo, não vinga se não tiver na sua base de formulação, a própria experiência material. Contudo, para que a imagem ambígua se mostre, é necessário particularizar a ideia e reinvocar a sensação que a vai isolar, no sentido de deixar que o acaso e o impreciso atuem no traçado, de modo a ser possível manipulá-los, novamente e em circuito de ‘rosca’, com o conceito ideático, ‘humorizando’ as abstrações registadas;
- ∞ O erro é recurso inventivo na etapa de registo gráfico, em que o seu esplendor dá-se, em pleno, na génese do traço, no estágio do ‘estudo prévio’ da ideia material da imagem ambígua que é casual e espontânea do ponto de vista do traçado, mas posterior à ideia e, não raras vezes, independente dela. Porém, a fim de fixar a imagem ambígua, há que generalizar e chamar o conceito como ordenador das contingências, invocando e combinando metáforas e analogias alheias, por forma a manipular graficamente o acidente (poderá ser necessário que a matéria sensível volte a ser convocada, quando o processo de abstração foi tão intenso, que anulou a circunstância expressiva).

Assim, quanto menor for o grau de evolução figural ou mimético da representação e a procura de uma solução para um problema específico, maior é o potencial errático empírico, ao passo que, conforme o exercício do desenho (o estudo) avança para território formalizante que visa resolver um enunciado que ‘pede’ o objeto ou a sua mimésis, vai perdendo a errância e buscando a certidão que apenas se decide fundamentada, porque partiu do ‘elogio’ mental e empírico ao erro.

O que esta última constatação soma ao que conhecemos do desenho e subtrai à lógica da representação, é que:

- ∞ A legitimação ontológica do erro dificilmente vai além da abstração de uma elaboração diagramática, e depende de uma lógica de expressão topológica que, mediante certos ciclos sistemáticos de catástrofe configurativa, mistura e congrega a sensação e o conceito, a perceção e a abstração, preparando e estabilizando a imagem ambígua que, no final desse processo, se mostra apta a integrar outros modelos e dispositivos gráficos usados pelo pensamento visual, como sendo o esquisso e o esboço, com vista a um objetivo concreto de processo de estudo ou de finalidade.

*O erro pertence à essência da verdade.*<sup>6</sup>

Porém, o erro parece ser fator que imprime raridade à forma e se encadeia no diagrama, permitindo a mistura das funções imaterializadas com as funções da matéria, justamente porque parte de contradições (que se exercem primeiro no conceito, e depois na topologia da abstração do erro), mais não seja, para superar a realidade comum e apresentar proposições de diferença que, a cada tentativa diagramática, vão carecendo de défice figural (ou de anulação do preexistente), para garantir a eficácia da inventividade: quanto mais inventiva se desejar a coisa, tantas mais lacunas e omissões, erros e contradições deverão suceder<sup>7</sup>, *a priori*, no diagrama.

---

<sup>6</sup> Heidegger, M., *El Origen de La Obra de Arte* (...), op. cit., p. 39.

<sup>7</sup> Deleuze questiona, em “Foucault” (1986, p. 14): *Quais serão as consequências desta transcrição da lógica no elemento de raridade ou de dispersão, que nada tem a ver com o negativo e que forma, pelo contrário, a ‘positividade’ própria dos enunciados?* Na página 58, podemos ainda ler, sobre o diagrama: *É precisamente por a causa imanente ignorar as formas, tanto nas suas matérias como nas suas funções, que ela se actualiza segundo uma diferenciação central que, por um lado, formará matérias visíveis e, por outro, formalizará funções enunciáveis. Entre o visível e o enunciável há uma fenda, uma disjunção, mas esta disjunção das formas é o lugar, o ‘não-lugar’, diz Foucault, onde se precipita o diagrama informal, para se encarnar nas duas direcções necessariamente divergentes, diferenciadas, reciprocamente irreduzíveis. As disposições concretas são, portanto, fendidas pelo interstício segundo o qual se efectua a máquina abstracta.*

### 3. morfologia da erraticidade diagramática

*Cada forma é tão instável como uma nuvem de fumo.* (Wassily Kandinsky)

Ora, o diagrama é o dispositivo exploratório da ‘grafia’ que constrói as vicissitudes do engendramento das forças das formas, porque o desenho evolutivo não vai equipar as ideias com imagens, como acontece tradicionalmente no esquisso, mas vai, primeiramente, aprovisionar os acidentes funcionais (erros casuais) de conceitos operativos (erros intencionais).

Atualizando: o diagrama é o modelo de desenho que melhor possibilita a expressão da imagem ambígua, dado que parece ser um dispositivo gráfico exploratório apto a resumir e articular dois potenciais visuais, alegadamente opostos, da imagem:

- i) Os dados ‘apáticos’ incorruptíveis, provenientes da representação perceptual que reproduz as evidências do real;
- ii) E a seleção dinâmica de dados independentes da realidade, ajuizados e codificados através da expressão abstrata.

Com efeito, o diagrama prescinde da ‘obrigação’ de formalizar objetos, de figurar o real, de responder ao natural *per se*, ou de retorquir face ao enunciado projetual, pelo menos até certo ponto (ponto esse, em que consideramos que abandona a categoria de diagrama, para eventualmente, evoluir para outro modelo de desenho gráfico que requererá maior grau de informação visória, de mimésis e de conhecimento icónico).

Mas como a imagem ambígua, porque é errática, não se fica por um só registo ou pela univocidade da representação, mas experimenta-se nas hipóteses, nas possibilidades e nos segmentos ensaiados de catástrofe que conduzem, posteriormente, à serenidade dos traços gerais das formas, o diagrama que a abriga gera outros diagramas e os desenhos das energias traçadas que o comportam, fazem parte de um processo de desenho (sequencial) evolutivo gradual, que só confirma trechos de finalidade (mas não de fim) quando se identificam indícios de figuração concreta, pronta a estabilizar-se morfologicamente.

Finalmente, o que isso derradeiramente nos revela sobre a morfologia da erraticidade diagramática, é que:

∞ O diagrama, naturalmente, não pode ser consistentemente fiel à questão colocada na partida num enunciado, nem consegue seguir linearmente um programa. O diagrama omite-o ou ‘cala-o’, em certos momentos. Ou seja: o espaço material do erro como recurso inventivo, pode conter trechos em que se ignora a instrução prévia, contudo, não abdica do pensamento dialogante sobre ela, porque:

∞ O traçado diagramático das forças mutantes da imagem ambígua só encontra ‘toque’ com o programa, quando o erro se liberta do estado intuitivo de catástrofe operativa e consente o reencontro e o estabelecimento de afinidades formais com o conceito (erro intencional) por via do programa intelectual.

E quando o diagrama ‘fez bem o seu ofício’, pulveriza-se, para fazer brotar o esquisso.

#### 4. topologia informal do erro

*Há erros evidentes de desenhos e das mãos que o executam, cruzam-se as mútuas indecisões; e cada erro gera poesia ao ensinar a transformar.*  
(Álvaro Siza)

Como vimos, o erro brota de desajustes, inadequações, discordâncias e inconformidades múltiplas em encadeamento, proporcionando variados sentidos e desfasamentos operacionais, inúmeras faltas de nexos, numa cadência de versão e inversão, de oscilação de metáforas e de acasos. Também é possível o inverso: serem os desajustes, as inadequações, as discordâncias, etc., a fazer brotar o erro... Mas é essa ‘esquizofrenia’ reversível e controversa (e contra-versa) da imagem ambígua entendida como desviante, que abre caminho à invenção, pois é esta imagem que dá a palavra ao inconsciente (imperceptível) sobre o consciente (perceptível); que vai romper as regras e as técnicas e atrair a diferença. O seu potencial experimental possibilita, assim, arrastar ou cortar os limites das coisas conhecidas e das literalidades, para que novas combinações ou conjuntos improváveis e relações ‘estranhas’ entre os dados e os meios, se tornem operacionais e articuláveis: é disso, efetivamente, que trata o curso da invenção.

Sem fórmula preestabelecida e com uma significativa recetividade ao acidente, a (in)coerência do erro é topológica, porque sorve:

*Das matérias compostas, feitas de elementos novos, moleculares, fosforescentes. (...) São estas as matérias que se transferem e se tornam uma ‘outra matéria composta’. Nasce um objecto na ‘passagem’, na transferência destas matérias. A singularidade dos objectos começa no material ‘nativo’ e culmina nessa passagem, com as suas sensações a-sensoriais, para a 4.ª dimensão.<sup>8</sup>*

E a quarta dimensão é, efetivamente, a dimensão da topologia, a de um campo topológico do conhecimento, campo topológico que corresponderia (...) a uma espécie de labirinto onde a mente do sujeito deambula como uma ratazana e se mete por corredores sucessivos explorando - e assim construindo - a sua topografia<sup>9</sup>.

Ora, vimos que a (i)lógica da imagem ambígua (ou da erronia da imagem) existe, tanto no mundo imaterial, como no mundo material dos erros, mas não encontramos garantia

<sup>8</sup> Godinho, A. & Gil, J., *O Humor e a Lógica (...)*, op. cit., p. 70 - 72.

<sup>9</sup> Moles, A., *As Ciências do Impreciso*, op. cit., p. 195.

pragmática, leitura ou método decifrável para discernir e explicar concretamente esta ‘passagem’, porque não existe condição geométrica, descodificação linguística ou conversão métrica para a concretização desenhada da imagem mental que nasceu do erro, ou para a conversão abstrata e concetualização dos acasos nos traçados. Apenas subsiste, julgamos, o recurso variável às entidades (topo)gráficas mesmas dos ‘outros’ desenhos, e a técnicas mais ou menos espontâneas e mais ou menos aleatórias que podem ser usadas informalmente, em acordo e adaptação, relativamente à velocidade da constituição dos sucedâneos gráficos das forças híbridas do pensado, mas que abdicam, inevitavelmente e à partida, dos traçados convencionais que assentam numa representação exclusivamente projetiva.

Percebemos que se um conceito errático for conservado na estaticidade, ou se um traçado errático for imediatamente corrigido, sem que se possa equacioná-lo, perde-se a oportunidade de se pensar sobre o erro como recurso inventivo, e anulam-se os modos de exposição aos abalos incessantes provocados pelos impulsos criativos.

Qualquer pensamento ou narrativa gráfica sobre o erro, implica cortes, ruturas e (re)nascimentos, ou duplicidades dialéticas que, através do diagrama, insinuem a marcação de lugares abstratos permanentemente destinados a serem transgredidos e reinterpretados segundo as leis do movimento e da variação. É por isso que o erro se marca (topo)graficamente nos sítios da topologia, e se sujeita à incerteza de estabelecer o dentro e o fora das fronteiras, incitando o motim nas geografias e corrompendo os fluxos de legalidade da ordem. Essa parece ser a ‘maneira’ (o não método, a não técnica, a não lógica, o não formal), isto é, a estratégia para se alcançar a própria ordem a partir do erro, a partir do espaço da não imagem, do não lugar e do não tempo; tão-somente, da topologia.

Não há como antever e sistematizar, teoricamente, os procedimentos em que o conceito se torna matéria, e em que a matéria se abstraciona, neste particularizado regime de catástrofe gráfica controlada...

Apenas nos é possível referenciar e reforçar, com o suporte da leitura de fundo que foi levada a cabo, a ideia de que a (i)lógica da erronia se concretiza no traço mediante *uma geometria elementar, que é a condição base das imagens conceptuais, designada por topologia*<sup>10</sup>. Com

---

<sup>10</sup> Freire de Almeida, P., *Imagem Conceptual (...)*, op. cit., pp. 29 - 58: *A topologia é o estudo das relações elementares no espaço, tais como vizinhança, proximidade, inclusão/exclusão, obstáculo, contiguidade, superior, inferior, etc. Termos que designam relações entre objectos numa concepção espacial elástica e sem medidas. Numa sequência evolutiva, a topologia apresenta-se como a condição mais genérica e fundamental da percepção espacial, envolvendo conteúdos psicológicos e existenciais, que tornam permeável a relação entre a caracterização do meio físico e padrões de comportamento. Atributos espaciais e comportamentais circulam livremente, permitindo uma abordagem espacial a temas sociais e psicológicos, bem como uma qualificação subjectiva do espaço físico. (...) Na generalidade, a ausência de um critério projectivo e de um sistema de observação remete essas imagens para uma concepção topológica do espaço - um espaço organizado qualitativamente, onde as expectativas do sujeito se sobrepõem às propriedades métricas, reflectindo-se num arranjo dos*

efeito, se conseguirmos afiançar que o erro é elemento chave de uma lógica racional (mas informal) da abstração (porque participa do conceito ou, o conceito, em si, é um erro construído deliberadamente), apenas a ‘geometria’ topológica pode prescindir do recurso aos sistemas de medição dimensional e da linguagem, para narrar e cristalizar arrolamentos rudimentares e embrionários de forças (infraestruturas das formas), estabelecendo (des)ordem e relações (inclusões) ou dissociações (exclusões) plausíveis entre informação e respetivos elementos gráficos, por hierarquia de interesses e afinidades formais, e sem mais.

Mas a multiplicidade que atravessa esses níveis e cruza esses domínios estruturais e as respetivas unidades estruturadas é, até certo ponto, oculta, omissa e deficitária, no sentido em que a ideia das pré-formalizações poderia, já, pressupor as inscrições prévias das marcas gráficas, dado que foram previamente moldadas no intelecto através do conceito.

Então, será a abstração, a mera faculdade de tornar visível o invisível preexistente no pensado? Será necessário redescobrir ou levantar o véu da memória para concretizar a imagem concetual? Terá a dimensão percetual da imagem, papel mais preponderante na formação dos conceitos, do que imaginávamos?

Consideremos, por hipótese, que sim; aliás, é essa particularidade paradoxal que está na base da definição da imagem ambígua e que a distingue e superioriza em relação à imagem puramente concetual. Será, portanto, a influência da imagem percetual (a que ‘copia’ a realidade e seria tida como ‘menor’ no seio do processo inventivo), que vem ‘humanizar’ e ‘humorizar’ o conceito através da abstração, e se revelará assim, como condição prévia da visibilidade na própria ‘cegueira’, porque a percepção, nesta fase, faz ver, não a luz difusa que conforma as coisas, mas o clarão que estende e transpõe os limiares e as linhas tortas, antes obscuras, das dimensões imagéticas do desenho manual (e por isso, corpóreo) livre, chamejante e surpreendente, de um ‘*olhar absoluto*’, uma ‘*visibilidade mortal*’, uma ‘*visibilidade fora do olhar*’<sup>11</sup>, típica de uma lógica topológica. E é o conceito que torna à sensação, para controlá-la quando o caos se estende infinitamente sobre o desejo de objetividade...

Por conseguinte, o que a topologia dos embriões do erro faculta, é a possibilidade diagramática de deformação insistente, flutuante, instável, mas altamente dinâmica,

---

*elementos para descrever uma visão exemplar do mundo, em que o espaço mental é a alternativa ao espaço físico. (...) A topologia como modelo de representação tem as suas raízes na experiência intuitiva do espaço, amplamente registada pela tradição ingénua, mas procura uma aplicação de princípios lógicos. Nesse sentido, a imagem topológica desvaloriza as referências métricas, diluindo o espaço físico e material numa sucessão de relações. (...) A Topologia Como Forma Simbólica opõe-se ao princípio do observador, da circunstância e da aparência. É a imagem do pensamento ou o pensamento dotado de qualidades espaciais. (...) A topologia enquanto sistema de organização gráfica de elementos visuais (pontos, linhas, áreas fechadas ou abertas) permite a representação de conteúdos imateriais (sistemas de conceitos, relações, acontecimentos), tornando-se uma forma intuitiva de partilhar uma realidade inaparente, sob a forma de imagens visíveis.*

<sup>11</sup> Deleuze, G., Foucault, op. cit., p. 83.

provocada pelos ciclos de catástrofe material, rodopios e resistências, permitindo, simultaneamente e através dessas forças (reviravoltas) do informe, controlar, sintetizar e associar qualidades e propriedades de pré-formas, normalmente díspares entre elas que, por análise de constância ou variabilidade, se sustentam no espaço, pela manipulação de estruturas concetuais, percetuais e temporais.

Porque o erro não gera tipologias, mas topologias e, pese embora (in)felizmente não consigamos determinar invariáveis para circunscrever o método e descrever a sistemática do processo, estamos convencidos, por exclusão de partes na dialética das tipologias do desenho livre (esboço e esquisso)<sup>12</sup>, que é no espaço topológico do diagrama que a materialização de uma ‘regulamentação’ da abstração pode singrar pelo erro (portanto, informalmente), e em que as ‘regiões’ e as ‘rotas’ se implantam, por propagação elástica, plasmática, e mais tarde se estabilizam, por rutura, corte ou dobra flexível, até ao *acontecimento* prévio da criação, anterior à forma que leva aos objetos ou aos propósitos.

Como tal, o diagrama que acolhe esta lógica paradoxal que mescla o *concepto* e o *percepto*, constitui mais uma estratégia do que um decreto, é mais uma emissão do que uma proposição, melhor traduz um exercício do que um enunciado; é *a mão de ferro da necessidade que agita o copo de dados do acaso* (Nietzsche), mas também o ponto zero ou em branco do desenho - o do desenho em que não só se desenha, em que se fala ou que se pensa quando não se mancha o papel.

Ora, se o desenho que opera a topologia do erro não trabalha diretamente com formas, mas com forças, quer dizer que *opera noutra dimensão (...) Um fora mais distante do que todo o mundo exterior e até do que toda a forma de exterioridade*<sup>13</sup>, o diagrama compreende, elementarmente, a força oca da espessura da forma, numa dimensão abstrata do “fora” que só a topologia pode abranger.

Então, o que o erro faculta nesta *quarta dimensão*, é a *função primitiva*, ou o primeiro sentido das coisas inventadas, no momento em que se aplicam lógicas de abstração num espaço topológico materializador que não remete para lugares únicos e cósmicos, mas para posições variáveis, cenários dos sentidos, em que uma ‘região’ implantada pode deslocar-se mediante ‘rotas’, e/ou flexibilizar-se e gerar outras ‘regiões’, com ou sem ‘espessura’ objetiva, contendo ou não desejos de realidade (no espaço topológico do erro, o real equivale a um sonho, e o sonho é a realidade).

---

<sup>12</sup> Daí que tenha sido necessário percorrer as suas valências, no Capítulo D.

<sup>13</sup> Deleuze, G., *Foucault*, op. cit., pp. 130 - 146: *O fora não é um limite fixo, mas uma matéria movediça animada por movimentos peristálticos, dobras e dobramentos que constituem um dentro: não uma coisa diferente do fora, mas exactamente o dentro do fora. (...) Ora é a dobra do infinito, ora as redobras da finitude que conferem uma curvatura ao fora e constituem o dentro. (Foucault pensou o fora como uma espacialidade última, mais profunda que o tempo).*

O acidente torna-se regra, a falha transforma-se em acerto, o absurdo desfoca o horizonte formal, as infraestruturas formais díspares ganham isomorfismo, e a ínfima diferença vira sólida igualdade, gerando aí, uma ‘estranha’ semelhança com a “realidade” que, mais uma vez, na topologia, corresponde ao sonho - neste caso, ao conceito que é, de si e por si, um ERRO.