

# *As Estruturas do Imprevisível*

*A partir de um centro de projecção*

Hélder Folgado, 2009

Dissertação orientada por José Ramalheira Vaz,  
Professor Auxiliar na F.B.A.U.P

*“Que termos serão suficientemente simples na sua sublimidade, suficientemente sublimes na sua simplicidade, próprios para a mera enunciação do meu tema?”*

Edgar Allan Poe<sup>1</sup>

## **Prefácio**

Tenho vindo a desenvolver no campo das artes plásticas projectos que se relacionam com a temática da paisagem, do território e da sua sinalética. Neste âmbito, a cartografia, a topografia, ou os registos obtidos por satélite (por exemplo, o Google Earth), têm vindo a ser alvo de uma contínua reflexão e especulação, por apresentarem um campo operativo aberto a contínuas e novas fusões, tanto estilísticas, como comunicativas.

Os primeiros registos realizados neste domínio ocorreram através da prática do desenho e, posteriormente, da prática da serigrafia. Nesta última, interessou-me explorar as potencialidades do múltiplo para compor, decompor e recompor os signos<sup>2</sup> — quando inscritos numa mesma matriz — com o objectivo de expandir os seus atributos formais e semióticos. No que se refere ao desenho, a estratégia foi semelhante mas, aqui, os sinais gráficos, ao adquirirem diversas posições no espaço da representação, e ao estabelecerem diversos níveis de proximidade com outros sinais (semelhantes ou não, em grau de parentesco), fez com que pudessem adquirir diversos significados através de uma mesma composição. Exemplificando: considere-se um segmento de recta horizontal, que se secciona em intervalos regulares, e faça-se passar um segmento de recta vertical, no sentido descendente, por cada um dos pontos

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, *Eureka*.

<sup>2</sup> Segundo Eco, citando Charles Sanders Peirce, —o signo pode ser visto em relação a si mesmo, em relação ao objecto a que se refere e em relação ao interpretante. Citado em Eco, *A Estrutura Ausente*, p. 93.

assim obtidos. Este sinal gráfico, num nível de elevada simplificação<sup>3</sup>, poderá aludir a um animal, como por exemplo uma centopeia. Agora, ao considerar que essas mesmas secções se encontram no sentido ascendente relativamente ao segmento, poderá ser interpretado uma espécie vegetal, uma erva.

Este exemplo leva simplesmente a ponderar uma possível via para amplificar perceptivamente o significado de um mesmo sinal gráfico. Contudo, este não sofrerá uma qualquer dilatação se estiver isolado de um dado sistema de representação (como é o caso dos exemplos acima mencionados), pois é na interacção e no confronto directo entre as diferenças de posição, direcção e proximidade que se poderá incrementar um sentido determinado. Trata-se de um sistema de interdependência, no qual cada sinal envolvido reforça ou enfraquece o seu sentido com a coexistência de outros. A dimensão do signo, neste campo operativo, não deixará de ser ambígua, uma vez que se poderá denotar e conotar várias dimensões significantes numa mesma configuração.

É neste jogo, aparente, entre significantes e significados que a experiência perceptiva vai-se construindo e reconstruindo. Umberto Eco, ao referir-se à ambiguidade da mensagem estética, coloca-a nestes termos:

“Os significantes adquirem significados apropriados só pelo interagir contextual; à luz do contexto, eles continuamente se revivificam através das clarezas e ambiguidades sucessivas; remetem a um determinado significado, mas, tão logo feito isso, surgem ainda mais prenes de outras escolhas possíveis. Se altero um elemento do contexto, também os demais perdem o seu peso.”<sup>4</sup>

A percepção do signo por mim experienciado não está apenas confinada à sua própria dimensão, mas também à posição em que se inscreve, à perspectiva que descreve, à relação que estabelece com os demais signos e ainda na percepção pessoal que cada um poderá retirar do mesmo.

Assim considerando a questão, tanto o desenho como a serigrafia deram-me a oportunidade de lidar com um campo operativo fértil para dilatar os referentes semióticos de um dado signo, facto este que se tornou significativo no meu universo criativo, reflectindo-se numa das principais estratégias de representação a serem também sistematizadas no campo da escultura. O fio condutor que atravessava todas estas dimensões do fazer, tinha na noção de matriz/módulo, de múltiplo, de transformação e, por fim, de (re-)desconstrução um valor expressivo.

---

<sup>3</sup> Segundo Eco, —um signo pode denotar globalmente um perceptum, reduzido a uma convenção gráfica simplificada. Justamente porque entre as condições de percepção escolhemos os traços pertinentes, esse fenómeno de redução (...) verifica [-se] em quase todos os signos icónicos (idem, p. 109).

<sup>4</sup> 4 Idem, p. 56.

Ao contrário do que acontecia no desenho e na serigrafia, onde a transformação era aparente, na escultura esta tornava-se real, ao lidar com as propriedades físico-químicas do material. A partir desta plataforma, criei ambientes plásticos, onde a forma descreveria “autonomamente” configurações no espaço da sua condição.



Fig.1-*Natureza Semi-Morta*, 2007; água em estado sólido, pigmento branco, vitrina. 60x150x50cm.

No entanto, ao admitir uma certa autonomia da forma para se reconfigurar, estava a introduzir, deliberadamente, um certo grau de indeterminismo no processo de representação. Este facto não me satisfazia para alcançar a supracitada amplificação dos significados, na medida em que se tratava simplesmente de uma dissolução, que me levava ao princípio do *all-over* (composição sem dominância de uma forma). Então, surgiram-me as seguintes questões, que vieram a tornar-se parte desta investigação teórico-prática: seria possível abrir o campo da significação não por uma via de contínuas imprevisibilidades, mas sim por uma outra, onde fosse possível introduzir na estrutura da obra um certo grau de imprevisibilidade? E se assim fosse, de que forma poderia prever a imprevisibilidade? Faria sentido, no fim de contas, prever a imprevisibilidade?

Para alcançar em termos de uma prática, respostas a esta proposição, foi necessário encontrar o material adequado que permitisse realizar tal verificação. E, aqui, terei de apoiar Henri Focillon, quando nos diz que as — matérias comportam um determinado destino, ou, se quisermos, uma determinada vocação formal<sup>5</sup>. O fazer escultórico está em grande medida relacionado com essa vocação formal, que os materiais tendem a promover, e é mediante essas possibilidades latentes que se torna possível alcançar determinados efeitos, assim como explorar determinados processos. Dá-se assim, nesta linha de raciocínio, o início de uma investigação teórico-prática que este estudo visa desenvolver.

## **Introdução**

Considerando os diversos aspectos através dos quais a minha prática tem vindo a delinear-se, materializou-se a ambição de verificar a partir desta investigação teórico-prática, quais as possibilidades de prever, no corpo estrutural de uma obra, um certo grau de imprevisibilidade.

Se considerarmos esta minha proposição a um nível lógico, não encontramos uma resposta clara pois tudo nos indica que a imprevisibilidade não pode ser prevista. É uma situação contraditória.

A questão centra-se, então, em tentar determinar o que se entende por um certo grau de imprevisibilidade, para saber, também, qual será o seu nível de previsão na estrutura de uma obra; ou seja, será necessário esclarecer o que poderá ser entendido por efeito imprevisível no processo artístico, para vir a estabelecer posteriormente, se poderá ocorrer uma antevisão desses efeitos, aquando da produção de uma obra. Por esta via, quando falar da estrutura de

---

<sup>5</sup> 5 Citado em Focillon, *A vida das formas; seguido de elogio da mão*, p. 56.

uma obra, estarei a referir-me não só aos objectos fisicamente estabelecidos, mas também aos procedimentos que estão por detrás desses objectos, assim como alguns comentários de autor, que poderão, em certos casos, vir a ajudar a compreensão dos princípios conceptuais envolvidos nas suas operações.

Assim, no primeiro capítulo, haverá um envolvimento, no contexto da ciência, para tentar perceber o que poderá ser entendido por previsão e imprevisibilidade e na sua sequência por caos, acaso ou aleatório. Paralelamente, irá verificar-se, através de autores como Rudolf Arnheim e Umberto Eco, a aplicabilidade dada a estes termos no contexto da arte, a fim de estabelecer com maior clarividência o meio pelo qual estes fenómenos poderão ser interpretados. A partir desta abordagem, passarei então a ocupar-me de alguns casos, que vão do Dadaísmo até à arte Povera. Aqui, tentarei averiguar as condições em que tais procedimentos ocorreram, a fim de reflectir na hipótese de existir mais do que um grau de imprevisibilidade. É importante salvaguardar que o facto de serem admitidos diversos graus tem que ver com a necessidade de poder-se estabelecer diferentes significados ao termo, para que se possa vir a determinar com uma maior nitidez o que poderá ser entendido por previsão de uma imprevisibilidade no corpo estrutural de uma obra.

No segundo capítulo, trarei para análise a minha prática escultórica, onde, para além de descrever o objecto resultante desta investigação, tentarei delinear, também, quais os procedimentos em que me concentrei para antever um certo grau de imprevisibilidade na obra. No decurso disto, irei criar algumas correspondências com os procedimentos mencionados no capítulo anterior, tentando confrontar com a minha prática os diversos graus aí estabelecidos. Por último, irei debruçar-me sobre as várias possibilidades plásticas que surgiram desta prática experimental, e que me permitiu alcançar a tão ambicionada amplificação dos referentes semióticos.

Correio electrónico: [Helderfolgado@gmail.com](mailto:Helderfolgado@gmail.com)

Site: <http://helderfolgado.prosite.com>