

Afinidade do desenho com a tectónica

O saber fazer que o desenho reclama como prática operativa e conceptual denota relações etimológicas em distintos vocábulos – *teknè*¹, *tehton*² e *poiêsis*³ – idênticos aqueles que se relacionam com o termo de arquitecto – *architekton*; por conseguinte, complementares à inter-relação com o espaço e o plano horizontal para a concretização das ideias. É neste percurso que delineamos uma aproximação do desenho como discurso gráfico com a aptidão de revelar características tectónicas e estereotómicas.

É ao articular a porção de elementos plásticos (linha, mancha, forma, textura, etc.), sensíveis por natureza, e pela sua acção, que se determina uma linguagem como possibilidade ou impossibilidade de construção de um discurso gráfico. Porque a percepção do mundo, real ou imaginário, não se traduz numa organização apenas racional mas, notadamente, sensível. Antes de mais, desenhar «é um processo de observação e de expressão, de receber e dar ao mesmo tempo. É sempre o resultado de, inclusive, outro tipo de perspectiva dupla; um desenho olha simultaneamente para fora e para dentro, para o mundo observado e imaginado, e para o próprio desenhador e o mundo mental»⁴. Impõe-se, portanto, uma dialéctica entre fenómenos de distinta natureza, o que é imediatamente dado a ver e o que potencialmente pode ser visto.

É de salientar que os elementos plásticos constituintes deste discurso, são aqueles que confluem para o desenvolvimento de uma representação projetual, tanto artística como arquitectónica. São, como lembra Jorge Sainz, fundamentais «para o arquitecto, não só no seu trabalho como criador e realizador de objectos arquitectónicos, mas, também, para a sua formação inicial e contínuo processo de aprendizagem, assim como, para a assimilação das ideias arquitectónicas dos outros, não só através da experiência directa mas, pela sua representação gráfica»⁵. Isto é, o domínio gráfico que se constitui como discurso gráfico, como uma linguagem plástica, é inerente à representação das ideias. Por isso mesmo, ele impõe-se como disciplina, como processo de aprendizagem e, conseqüente, como discurso e acção prática no exercício da profissão.

Este é um discurso que se manifesta através de um processo complexo, envolvendo o conhecimento de várias práticas artesanais — no sentido da *práxis* e *teknè*, e de práticas científicas —, o qual, através do desenho, se faz visível e inteligível, ao mesmo tempo que, denota e corrobora com a *poiêsis*. Trata-se, claramente, de um discurso gráfico que concorre para a produção criativa.

Os vocábulos tectónico e estereotómico estão directamente relacionados com a arquitectura e, embora sejam presentes na história da arquitectura, é, sobretudo, através da proposta de Gottfried Semper⁶ que Kenneth Frampton⁷, nos finais do século XX e inícios do séc. XXI, se reapropria dos mesmos para se referir à estrutura, à construção mas, também, à criação e à articulação do espaço.

Neste contexto, pretendemos estabelecer uma associação destes conceitos com o desenho de arquitectura e, em especial, com o desenho realizado à mão livre que, na maioria das vezes, é

¹ *Teknè* ou *Technè* – «Técnica ou arte (em grego). Como assinala o manual de etimologia grega de F.E.Peters, a *teknè* ou *technè* é algo que emerge da experiência (*empeiria*), dos casos individuais e passa da experiência à *teknè* quando as experiências individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentado sabe como, mas não porquê. Assim, é um tipo de conhecimento e pode ser ensinado. (...). A *teknè*, com efeito, dirige-se mais à produção, à *poietike* do que à acção, à *pratiké*» <<http://maltez.info/aaanetnovabiografia/Conceitos/tekne.htm>> do Prof. Catedrático da Universidade Técnica de Lisboa, José Adelino Maltez.

² *Tekton* – significa carpinteiro ou construtor. in FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa, 1998, p. 23.

³ *Poiêsis* (ποίησις) - Termo grego para a criação ou produção, que visa a algum fim (télos - τέλος), ao contrário da mera acção (praxis - πράξις) ou fazer. Excelência em *poiêsis* é conseguido através da habilidade *technè* - τεχνή. <www.philosophypages.com>.

⁴ PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, 2012, p. 100.

⁵ SAINZ, Jorge, *El dibujo de arquitectura – teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Barcelona, 2005, p. 213.

⁶ Gottfried Semper – 1803-1879, arquitecto alemán <www.britannica.com>

⁷ FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa, 1998.

esquecido mas que é, sem dúvida, de enorme importância para a concepção, planificação e comunicação das ideias do projecto de arquitectura.

O valor instrumental e técnico do desenho para a arquitectura é importante mas a sua primordial manifestação é funcionar como uma linguagem, com a qual a maioria dos arquitectos pode prefigurar as suas hipóteses e ideias. O desenho é o lugar onde o discurso gráfico arquitectónico se exprime imediatamente, enraizado no testemunho e no conhecimento da tradição, na memória colectiva e na transmissão de saberes técnicos, construtivos, estruturais, ou ainda, existenciais, como esclarece Juhani Pallasmaa⁸.

Consideremos, pois, a relação etimológica das palavras *teknè*, *tekton* e *poiêsis* para fazer uma aproximação aos conceitos observados comumente como categorias da arquitectura – o estereotómico e o tectónico – e tentar perceber quais os pontos de correspondência entre a arquitectura propriamente dita – a real, material, física – e, a arquitectura, também ela *real* mas, que se forma a partir das representações do desenho, ou seja, da imaginação gráfica.

Coloquemos a hipótese inicial de que os termos estereotómico e tectónico, eminentemente arquitectónicos, se podem articular com os desenhos oriundos do projecto. Isto é: será que se pode falar de desenho estereotómico e tectónico?

Assim, apesar da sua longa história, compreendamos estes conceitos do ponto de vista de Frampton⁹, assim como, de Campo Baeza que aborda o assunto em *Pensar com as mãos*¹⁰ e a sua relação etimológica com os termos *teknè*, *tekton* e *poiêsis*.

O desenho, sendo oriundo de uma cultura com muitos séculos de existência, implica um *saber fazer* que não é alheio à *teknè* e ao *tekton*; ao longo dos tempos ele manifesta, em essência, um processo prático fundamentalmente corpóreo e holístico. Corpóreo, no sentido da relação inteligível e háptica que mantém com o corpo, os sentidos e a consciência; holístico, porque a «consciência humana é uma consciência corporal; o mundo está estruturado à volta de um centro sensorial e corpóreo»¹¹ permitindo um conhecimento existencial aparentemente oculto.

Teknè e *tekton* têm a conotação do conhecimento que implica o *saber fazer*, o saber construir; no sentido poético do fazer criativo, *poiêsis*, o *fazer* denota expressão, relação com o já vivido e experimentado.

O arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa faz uma abordagem da arquitectura onde põe em relevo aspectos dos termos *teknè* e *tekton*: por um lado, articulando construção e racionalização mas, por outro, inferindo um conhecimento de memórias vividas. «As ideias arquitectónicas surgem de “um modo biológico” a partir do conhecimento existencial não conceptualizado mas vivido, em vez de partir das meras análises do intelecto. Os problemas arquitectónicos são demasiado complexos e profundamente existenciais para serem tratados de um modo exclusivamente conceptualizado e racional. (...); encontram-se alojadas na realidade vivida dos costumes e nas antiquíssimas tradições do ofício»¹². O aparente confronto que possa existir entre a intuição e a racionalização dilui-se no momento em que ambos entram no *jogo* articulado das ideias, e onde o conhecimento háptico se revela de enorme valia. Como refere Frampton, *a poética da construção*, que compromete a resolução técnica e a expressão artística com um determinado fim, conjuga dois mundos em vez de os separar ou dividir.

O *saber fazer* do desenho encontra a sua mais directa relação com estes termos porque se formaliza sob os seus dois aspectos, que, por vezes, também eles, se tornam difíceis de discernir: o racional e o intuitivo. A característica artesanal que se verifica no desenho, implica a sabedoria do fazer com elevados níveis de constructo e, por muito paradoxal que pareça, de modo invariavelmente intuitivo.

⁸ PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, 2012.

⁹ FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*

¹⁰ BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra, 2013.

¹¹ PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 12.

Aqui, reside a aproximação etimológica à tectónica e ao estereotómico do desenho, motivo que, possivelmente, terá levado Frampton a assumir que o desenho é já arquitectura.

A etimologia dos termos reporta-nos à época da formação da cultura ocidental, ou seja, a uma tradição da Grécia Antiga, onde o termo estereotómico, *stereos* = sólido e *tomia* = cortar, está vinculado aos materiais como o tijolo, o adobe, a pedra ou, mais tarde, o betão armado; enquanto, tectónico, que deriva de *tekton* e significa carpinteiro ou artesão, também entendido como a arte da construção, surge associado ao ofício de uma profissão, estando mais relacionado a materiais como a madeira, o bambu e o trabalho de cestaria pela estrutura em rede daquilo que se forma.

Frampton esclarece que, *taksan* do sânscrito, também se refere à habilidade técnica da carpintaria e que, na poesia Veda¹³ existia um termo com significado semelhante; quer dizer que o termo tectónico esteve sempre ligado ao aspecto artesanal, no sentido do *saber fazer*, «como aplicação prática de conhecimento estabelecido através das regras dos diferentes níveis de intervenção»¹⁴; e, também, à prática de um ofício, aplicação inevitável do fazer arquitectónico. O constructo arquitectónico baseia-se projetualmente num saber fazer orientado para a resolução de problemas práticos. A actividade artesanal daquele que *pensa* com as mãos, encontra por isso uma intensa familiaridade com o desenho, com os processos de construção imaginal.

Ainda segundo Frampton, *tekton* aparece já em Homero como a arte da construção em geral mas, também, com a conotação poética que a obra do carpinteiro manifesta. Contudo, no séc. V a.C. dá-se uma alteração no significado que, para além do *saber fazer* da carpintaria, supõe já a noção da *poiêsis* grega, ao trazer à luz o que está oculto, ou seja, ao desvelar qualquer coisa que se encontra escondido. «É evidente que o papel do *tekton* levaria à eventual emergência do mestre construtor ou *architekton*. Num estudo filológico de 1982, Adolf Heinrich Borbein sugere que o termo teria eventuais aspirações a referenciar-se mais numa categoria estética do que tecnológica»¹⁵. Esta categoria do *saber fazer*, que implica um ofício mas, também, um sentido estético, o de trazer à luz pela *poiêsis*, ainda hoje se faz sentir nas palavras de Siza Vieira. «Há uma questão que me interessa muito da poesia, é o rigor absoluto no emprego da linguagem, creio que há muitas afinidades entre o processo criativo do poeta e a forma de trabalhar em arquitectura, em ambas é necessário rigor, essencialidade, clareza de discurso, uma mistura de ideias rápidas, aparentemente espontâneas mas provenientes de um trabalho imenso»¹⁶. Neste testemunho, Siza demonstra, por um lado, a importância da cumplicidade estética do saber fazer, como também, denota a complexidade das operações e do conhecimento que implica o exercício da arquitectura, por outro, mostra a relação que ainda hoje se mantém entre *tekton* e *teknè*, entre o ofício e a arte, a construção e a linguagem gráfica (o desenho), fundidos esteticamente.

Ao artesão, ao fazedor de coisas, imputa-se-lhe portanto um conhecimento que a mais ninguém se atribui. Com o decorrer do tempo percebe-se que, da sequência nomeada, de artesão passe a mestre de construção e, consequentemente, a *architekton*.

Renzo Piano é da opinião que um «arquitecto tem que ser um artesão. É claro que quaisquer ferramentas são adequadas. Hoje em dia, as ferramentas podem incluir um computador, um modelo experimental, bem como a matemática. No entanto, é ainda artesanal: o trabalho de alguém que não separa o trabalho da mente do trabalho da mão»¹⁷. Deste modo, a arte, a *teknè* do *saber fazer* *aparecer*, que emerge da experiência e, na qual, está implícito o conhecimento técnico incondicional, é o processo que permite ultrapassar problemas, assim como o *tekton*. Deste modo, a tectónica é, ao mesmo tempo, a arte de articular coisas, a construção ou realização de um objecto artesanal ou artístico. Assim, *teknè* e *tekton* expõem-se ao trazer algo que está oculto, estando imbuídos de uma *poiêsis* que acarreta uma disciplina e lhes confere um *saber fazer*. É a «mão [que] capta a qualidade

¹³ Védico - [Linguística] Diz-se de ou língua indo-europeia, falada na Índia por volta de 1500 a.C. e considerada a forma ancestral do sânscrito. in Priberam <www.priberam.pt>. Do sânscrito veda, «saber; conhecimento» In Infopédia, Porto Editora. <www.infopedia.pt>.

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶ Siza Vieira citado in LEYVA, Juan Luis T. de, GARCIA-POSADA, *La palabra y el dibujo: Álvaro Siza*, Madrid, 2012, p. 30.

¹⁷ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 60/1.

física e a materialidade do pensamento e a converte numa imagem concreta»¹⁸ para nela expor uma relação com a memória e o passado em contínuo processo de transformação.

O desenho é, aqui, o elemento que mantém a vocação mais próxima a esse processo, porque ele «apresenta-se sob a *forma* da potência, (...) o desenho *de-signa*, restitui potência e «não-ser» à presença e existência específicas; melhor, ele é, ou restaura, a *passagem* integral da potência ao acto»¹⁹; por isso, como ciência, como linguagem, como arte, ele restitui e converte a essência multidimensional das sensações corporais em trabalho projetual.

A tectónica encontra a sua afinidade etimológica com o desenho através da palavra *tikto*²⁰ (produzir). Embora distinta da *teknè*, *tekton* implica, em simultâneo, arte e técnica, e, ainda, também, «conhecimento, no sentido de revelação do que está subjacente a uma obra. Isto é, implica *aletheia*, ou conhecimento no sentido de uma revelação ontológica»²¹. Através da tectónica faz-se, portanto, a ponte entre o desenho, a experiência, a construção e a ideia, em consonância com os distintos modos de fazer e os saberes que põem em evidência a própria ideia. Trata-se de uma ponte fundamental no processo criativo, ainda que, nos dias de hoje, como refere Frampton, as relações que ela estabelece sejam consideradas por muitos como passos ou etapas independentes.

Como a etimologia dos diferentes termos indica, a trama que se desenvolve da intrincada operação das ideias não se incrementa apenas pelo raciocínio; «a cabeça tão pouco é o único lugar de pensamento cognitivo, uma vez que os nossos sentidos e todo o nosso ser corporal, estruturam, produzem e armazenam directamente conhecimento existencial silencioso»²². O desenho à mão livre permite este encontro, onde não apenas a cabeça raciocina mas, todo o corpo, através da mão, ao desenvolver as diferentes categorias de apresentação e exposição, ao trazer para fora o que se encontra oculto, isto é, ao projectar; porque o desenho à mão livre tem esta capacidade de se manter em contacto com o que se encontra por revelar, não só pela aptidão háptica e cinestésica mas, essencialmente, pelo contacto ontológico, no sentido em que é através dele (o desenho) que se manifesta o ser.

O comentário de Siza Vieira - «uma mistura de ideias rápidas, aparentemente espontâneas mas provenientes de um trabalho imenso»²³ - confirma essa ideia onde, implicitamente, se depreende a amplitude a que se propõe o arquitecto através do desenho. É este o motivo que leva muitos profissionais da arquitectura a considerarem que o desenho é o mesmo que projecto. «A arte, guiados para este “princípio”, inspeciona as esferas biológicas e inconscientes do corpo e da mente e, ao fazê-lo, mantém conexões com o nosso passado biológico e cultural, o substrato do conhecimento genético e místico. Em consequência, a dimensão temporal essencial da arte aponta mais para o passado que para o futuro; a arte e a arquitectura mais significativas conservam raízes em vez de suprimir e inventar»²⁴. Esta ligação com o mundo e o Eu passado não se define como oposição ao novo, mas antes, como continuidade, numa perspectiva de não perder o contacto com o legado, muitas vezes invisível mas presente nas grandes obras.

Sabemos quanto o desenho se manifesta como atitude compulsiva, e, neste sentido, compreendemos quanto a qualidade artesanal da *teknè* e do *tekton* constitui a passagem de testemunho da consciência, conforme nos diz Frampton, de que «o corpo reconstrói o mundo através da sua apropriação táctil da realidade». E, perante essa atitude, é na «repetição»²⁵ que se torna possível encontrar a diferença.

Pallasmaa adverte que, recusar a sabedoria da tradição é navegar à deriva e não perceber a linguagem tectónica da arquitectura, a sua lógica interna, assim se entende porque, *repetir, nunca é*

¹⁸ PALLASMAA, PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, 2012, p. 12.

¹⁹ PAIXÃO, Pedro A. H., *Desenho – A transparência dos signos*. Lisboa, 2008, p. 41.

²⁰ FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 47.

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit.*, p. 9.

²³ Siza Vieira in LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez. *Op. Cit.*, p. 30.

²⁴ PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁵ DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição*. Lisboa, 2000.

*repetir*²⁶; e que um desenho nunca se repete, antes, reafirma um conhecimento com conexões existenciais, sensíveis e racionais, configurando inteligível o plano das ideias – do real e do imaginário.

Os termos estereotómico e tectónico, categorias consideradas por Semper, são, simultaneamente, os dois tipos de estruturas que se encontram na organização espacial; assim, a estrutura estereotómica define-se como uma unidade espacial de massa e a estrutura tectónica, como a da rede que, pelos materiais associados, define os vazios, tão importantes como os cheios.

Podemos, então, considerar que o espaço estereotómico se deixa vencer pela gravidade, uma vez que é *empurrado* para o solo; observando-se este tipo de solução, sobretudo, em edifícios da arquitectura do passado, como salienta Baeza²⁷ e, ainda, quando nos dá exemplos das estruturas romanas, caso da Basílica de Magêncio ou do Panteão de Roma, que prepararam caminho para as *delicadas estruturas de “cesta”* dos góticos. Na arquitectura gótica, as soluções permitiam rasgar mais aberturas na procura da luz, tentando abrir e aligeirar a massa da construção.

O espaço tectónico, constituído pela fragmentação construtiva, formada pela *rede* ou *esqueleto*, vence a gravidade ao pairar sob o solo, utilizando para esse fim materiais mais leves; a organização do espaço faz-se, portanto, a partir de materiais efémeros como a madeira que na revolução industrial seria substituída pelo ferro. Por isso, a tectónica está próxima da arquitectura mais recente. «Uma das particularidades mais importantes do aço é a de conseguir a sua máxima durabilidade com o seu carácter leve, para além da sua capacidade de resistir à concentração de forças que passam por ele. A capacidade de resistir aos esforços estruturais que os arquitectos e engenheiros chamam “momentos”»²⁸. Compreende-se que a principal característica da rede se constitui mais pelos vazios do que pelos cheios, permitindo que o espaço seja inundado pela luz em todas as frentes. Ao contrário da estereotómica, a estrutura tectónica precisa de se defender da luz, «em que componentes leves e lineares são montados de modo a formar uma matriz espacial»²⁹. Assim se entende que o espaço tectónico esteja mais ligado à “ausência” do que à “presença”, imaterialidade que o aproxima da luz.

Apesar de estereotómico e tectónico serem distintos, Baeza insiste em dois pontos fundamentais: «A gravidade que constrói o espaço e a luz que constrói o tempo»³⁰. É, portanto, pelo controlo destes elementos que o espaço se começa a definir, primeiro porque existe uma relação que é imposta pela gravidade, segundo, porque é pela luz que vivemos, pela aspiração heliotrópica, pela ascensão, pela flutuação imaterial que se estende à dimensão existencial, psicológica e filosófica.

Ao delimitarmos o espaço para que seja comensurável, organizamo-lo segundo estruturas. Frampton cita Martin Heidegger acerca do limite — «O limite não é onde algo termina mas – tal como os gregos o entendiam – onde algo começa e a sua presença se faz sentir...»³¹—, para explicar que a estrutura não só suporta cargas para aliviar as forças da gravidade como, essencialmente, organiza o espaço.

Este, é um assunto que se articula com os diferentes temas que se associam com a representação: quer de modo intuitivo – através da organização imediata da percepção visual onde o primeiro percepto é, precisamente, o limite, da necessidade do cérebro em procurar estruturas organizadoras -, quer de modo racional – utilizando sistemas de representação ou estruturas definidoras de uma malha ou rede.

Os conceitos estereotómico e tectónico estão directamente relacionados com a estrutura e a construção da arquitectura mas, também, com a linha do horizonte, elemento pelo qual o homem determina a sua ligação com a terra ou o seu afastamento. «Com Semper e com Frampton, diríamos que o horizonte é a misteriosa linha que separa o mundo estereotómico ligado à terra pesada do

²⁶ SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa, 2013.

²⁷ BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 29.

²⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁹ FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 24.

³⁰ BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 34.

³¹ FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 45.

mundo, tectónico ligado ao céu, à luz»³². Consequentemente e, em qualquer dos casos, edifica-se o plano horizontal porque é neste plano que o homem estabelece a relação de equilíbrio com o próprio corpo, contrariando a gravidade, tornando-se, por isso, fundamental na procura e criação da estabilidade daquele que projecta e vive o espaço.

Mas, a localização espacial do plano horizontal sofreu grandes mudanças no século XX, com o aparecimento de materiais como o aço e o betão, tal como já havia sofrido no início do séc. XIX com o aparecimento do ferro industrializado. «Com o ferro, apareceu pela primeira vez na história da arquitectura um material artificial de construção. (...). O *rail* [da linha férrea] foi a primeira unidade de construção, o precursor da viga»³³. O ferro foi o primeiro material artificial a estabelecer uma continuidade do plano horizontal. As pontes erigidas com este material foram, sem dúvida, as primeiras obras a contribuírem para a intensificação da continuidade espacial. O primeiro grande exemplo é a *Pont des Arts*³⁴ sobre o Sena, em Paris, de 1803.

Campo Baeza recorre aos conceitos estereotómico e tectónico para transmitir as diferentes concepções de plano horizontal e suas consequentes apropriações. Baeza assume que o plano horizontal é o ponto de partida de toda a arquitectura e, como tal, estabelece indubitavelmente uma relação com a linha do horizonte.

Intervir no espaço é ter um sentido de apropriação; e, porque esta apropriação implica uma relação com a linha do horizonte, ela compromete-se, por sua vez, com a profundidade. Questões que levantam os problemas principais da arquitectura, sempre que se define o plano horizontal determinam-se uma relação de medida, de proporção e de escala.

Podemos dizer que é no plano horizontal que tudo acontece. Procuramos viver num plano horizontal porque temos a necessidade permanente de nos sentirmos estáveis para contrariar a lei da gravidade que nos atira para o solo. Podemos viver numa montanha mas, é com o plano horizontal que fundamos as principais relações de sobrevivência, desde, comer, sentar, dormir e é, também, sobre o mesmo plano horizontal que trabalhamos: pensamos, investigamos, desenvolvemos ideias, desenhamos.

O suporte do desenho é, normalmente, um plano horizontal onde se estabelecem relações da *mão que pensa* perante o próprio plano horizontal. É através deste plano que também se funda a arquitectura. O plano horizontal é no desenho e na arquitectura a plataforma básica e, ao mesmo tempo, o elemento de transposição que transcende o lugar onde ele se constitui, na medida em que o desenho é já arquitectura. Como refere Frampton, «para mim, a história da arquitectura moderna, refere-se tanto à consciência e às intenções polémicas como aos próprios edifícios»³⁵. Aqui, depreende-se que mesmo aqueles projectos que não foram edificados materialmente, e, portanto, não passaram do plano do desenho para a tridimensionalidade, se constituem, porém, como arquitectura.

Pelo plano do desenho o homem domina as dimensões do espaço articulando os diferentes sistemas de representação. A estreita relação que se estabelece entre um esboço e o plano horizontal define a sua cumplicidade com o espaço. «Os croquis, na qualidade de ensaios, não podem ser compreendidos apenas como recursos de representação, como meros suportes de ideias espaciais. Ao contrário, a intenção espacial se refaz presente através deles, os croquis, ao entabuaem discussões sobre o projecto, antecipam o espaço arquitectónico por serem, a seu tempo, o próprio»³⁶. Assim, o plano horizontal torna-se tão complexo como o espaço, uma vez que ele é, também, espaço e se funde com ele. A necessidade da análise como elemento fundamental e da sua cumplicidade com o espaço ocorre porque o plano horizontal se manifesta como aglutinador ao erguer, numa acção transformadora, o próprio espaço.

Através do plano horizontal «o arquitecto que estuda projectos e projecta, conhece o prazer de imaginar a origem do mundo criado por outro e é, por sua vez, um cartógrafo e um explorador – um

³² BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 16.

³³ FRAMPTON, Kenneth, *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1981, p. 29.

³⁴ FRAMPTON, Kenneth, *Idem*, p. 30.

³⁵ FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa, 1998, p. 9.

³⁶ SCHENK, Leandro Rodolfo, *Os croquis na concepção arquitectónica*, São Paulo, 2010, p. 110/1.

desenho é também uma geografia – que vê o que ninguém viu antes»³⁷. A dupla articulação da dimensão tátil e construtiva, que Frampton aborda, está implicitamente relacionada com o plano horizontal porque é através deste que todo o processo se manifesta, quer na teoria quer na prática.

Tal como vivemos a realidade no plano horizontal dos nossos percursos, a representação em arquitectura, é, obviamente, como a realidade e não mera representação; ela é o lugar de partida que determina a investigação da própria realidade, a ida e volta, o movimento entre o vivo e o representado, o qual, por mais paradoxal que possa parecer, é o processo que possibilita o pensamento da arquitectura.

Adoptando a posição de Frampton, quando assegura que desenho é já arquitectura, aferimos que o desenho à mão livre, também ele, se possa definir como tectónico e estereotómico, ao encontrar características idênticas àquelas que foram inicialmente definidas para estes dois tipos de estrutura.

Partindo desta hipótese: o desenho estereotómico é aquele que está agarrado ao papel por ser mais racional, como plantas, cortes, alçados e axonometrias; e o desenho tectónico, associado à perspectiva, é aquele que se eleva e que sai do plano para trazer à luz uma ideia da representação da realidade mais próxima dos sentidos. Aqui, o desenho, articula a *teknè*, a *tekton* e a *poiêsis*, como um acto *mágico*, e faz aparecer o que se encontrava oculto. A *tekton* associa *teknè* e *poiêsis*, impulsionada pela *tikto* (arte e técnica), que *faz aparecer* e *traz para a luz* o que está oculto. Esta tríade, articula o saber na expectativa de produzir uma possibilidade.

Neste sentido, as características tectónicas e estereotómicas reflectem-se nos próprios desenhos que representam a arquitectura. Observando as representações planas e ortogonais utilizadas, como processo de representação de um objecto arquitectónico, seja à mão levantada ou executado com instrumentos de precisão, em essência, detecta-se que essas representações são como *cortes de um sólido* que prefiguram uma realidade.

Uma planta não é mais que um corte longitudinal do *objecto* que representa, denunciando a distribuição dos espaços contíguos. A própria noção de planta arquitectónica, a planta do pé ou a planta vegetal, assenta na noção de contacto com a terra. Uma planta encontra-se na base e nasce ou eleva-se a partir dali; ela assenta no chão e, como tal, pressupõe uma forte ligação com a terra, uma das características fundamentais da estereotomia.

A planta arquitectónica, no papel ou em obra, agarra-se ao plano horizontal para fundar e edificar o *objecto*. Compreende-se a sua fusão com a terra e, consequentemente, a procura da luz ao elevar-se pelo alçado, dando forma ao edifício que revela a sua massa.

Na corte e no alçado (secções horizontais ou verticais do *objecto*), possuem, identicamente, uma realidade que é ocultada pela sua representação abstracta, que apenas se revela na articulação com a planta, num processo de continuidades em ascensão. De outro modo, permanece no plano horizontal num movimento de baixo para cima à procura que a luz os revele.

A axonometria é um sistema de representação um pouco ambígua porque se define por características que pertencem a ambas as estruturas – estereotómica e tectónica. Embora mais próxima da primeira, por um lado, porque se funda como uma massa que não sai do plano, isto é, do *chão*, por outro, parece avizinhar-se da estrutura tectónica, ao prefigurar-se por cheios e vazios e sem hierarquia. O negativo e o positivo associam-se na mesma representação do espaço.

A axonometria parece que vai à procura da luz que a revele. Deste modo, está mais perto das particularidades estereotómicas – procura a luz ao abrir rasgos no plano.

No lado oposto, encontramos a perspectiva com características notoriamente tectónicas. A própria palavra de que deriva, *tekton*, que implica o artesanal ou a habilidade técnica e, como tal, a arte da construção, encontra na perspectiva as suas correspondências operativas. Como sabemos, este tipo de representação exige o conhecimento de regras de construção da imagem para que se afigure o *objecto* da realidade proposta.

A arte da construção da perspectiva à mão levantada implica o *ofício* de desenhador, uma habilidade artesanal (feita à mão) fundada na arte e na técnica. Neste caso, a perspectiva parece estabelecer com a tectónica uma espécie de sinonímia com o desenho.

³⁷ LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez, *Op. Cit.*, p. 11.

A perspectiva revela, pois, o que está oculto, o que não se vê, da percepção sensível através dos elementos plásticos que encontram na *poiêsis* a sublimação do que se prefigura. Neste sentido, procura a luz ao mesmo tempo que se defende desta pelo claro-escuro (mancha e cor), estabelecendo uma hierarquia equivalente para os seus efeitos de luz e sombra (cheios e vazios).

O desenho em perspectiva encontra, com efeito, a sua articulação tectónica numa das características projetuais mais decisivas, o espaço-tempo que a luz propõe como experiência contínua.

Assim, a perspectiva é como uma estrutura efémera construída por elementos gráficos e plásticos que variam com a presença da luz. A repetição da perspectiva analisada à passagem da luz do dia, nunca é a mesma; na realidade, a variável luminosa, nunca é repetição mas, sim, o lugar por onde o *architekton* vê através de..., isto é, *objectivando* em imagens aquilo que se prefigura no modo como o corpo vive o espaço.

A perspectiva articula-se com a tectónica ao afirmar-se como potencial de expressão construtiva ou ainda, como *poética da construção*³⁸, concebidas pela razão e pela força expressiva da intuição, enquanto modos de pensamento e de organização espacial.

Os sistemas de representação ortogonais engendram o espaço como se este existisse em modo de compressão, segundo uma característica que define, implicitamente, os materiais estereotómicos ao trabalharem o espaço por sobreposição das partes.

No entanto, todos os sistemas de representação se encontram mais do lado da tectónica na relação que estabelecem com o processo projetual, uma vez que as suas imagens se fundam num modo construtivo contínuo que exige um *saber fazer*, sensível e inteligível, complexo. O desenho (através dos seus elementos plásticos, que também têm características que se identificam com a tectónica e o estereotómico), podendo estar mais próximo das características da própria estrutura tectónica e, por isso mesmo, da sua leveza ou aparência luminosa, possibilita a criação de representações que progridem numa articulação mais vasta, promovendo a investigação de novas configurações e hipóteses espaciais.

³⁸ FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 20.