

Associar e articular os diferentes assuntos do desenho em conciliação com as imagens do projecto, considerando a representação do que se vê, imagina e comunica, recoloca permanentemente o problema da construção de uma sintaxe visual adequada ao contexto da arquitectura. Este é um processo que, conseqüentemente, coloca em acção a multiplicidade de relações objectivas e subjectivas, através da qual se formulam as perscrutações do corpo que, por sua vez, influem no modo de idear o próprio espaço.

No mundo da *eidosfera*¹ (esfera das imagens) qualquer sinal gráfico entra no processo de comunicação no momento do seu surgimento. A visão, que atribui significação a qualquer fenómeno visual e é, por isso, denominada *máquina semiótica*², estrutura de imediato sinais segundo uma ordem que depende da experiência visual do observador.

Alberti terá sido o primeiro a ter consciência da presença do signo gráfico a partir do *ponto* como fenómeno de significação. Mais tarde, Kandinsky³, percebeu a importância do *ponto* na *eidosfera*, e as consequências da acção gráfica através do movimento desse mesmo elemento plástico, propondo um “vocabulário” e uma “gramática” para a sua linguagem plástica, precisamente para compreender as tensões e ressonâncias que os elementos plásticos produzem na produção da pintura (imagem, desenho).

No pensamento gráfico arquitectónico produzem-se imagens que resultam da fusão das imagens oriundas do real e da imaginação. Se umas são obtidas diante do espaço real para se ordenarem como experiência das percepções; as outras, decorrem de uma arqueologia que a própria memória evoca ou admite como possibilidade de uma nova configuração.

É através da mão que traduzimos em sinais gráficos as memórias sensíveis do corpo e da imaginação, constituindo assim uma semiologia que estabelece o elo fundamental com o mundo real e o imaginário; nestes sinais se encontra a conjugação dos fenómenos que envolvem as representações, projectando (de dentro para fora) uma multiplicidade de associações: operatórias, técnicas, formais, conceptuais e, fundamentalmente, psicofisiológicas e existenciais⁴.

Aquele que desenha, está ininterruptamente a estabelecer associações num contacto directo com o mundo físico e existencial, por isso, a arquitectura encontra correspondências no desenho, onde a imaginação – enquanto faculdade de produzir imagens – intervém decisivamente, recriando imagens num processo contínuo que se propaga a novas imagens. «Exige[-se] que vivamos directamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida»⁵, incita Bachelard. Aqui, a fronteira do real e do imaginário não tem existência própria, ela constitui-se como uma realidade porvir, que a ordem da conceptualização trata de “objetualizar” como hipótese e que a configuração dos elementos plásticos estabelece como relação entre autor e mundo, nesse lugar onde o real e o imaginário se encontram.

Por isso mesmo, as imagens estão em permanente articulação, quer sejam presenciais ou até ausentes elas destinam-se a facultar correspondências no processo projetual. Ou seja, a presença delas é inequivocamente importante pelas referências visuais que permitem analisar e investigar, como a comensurabilidade das “coisas”. Mesmo na sua ausência respondemos a

¹ CLOUTIER, Jean — *A era de Emerec, ou a comunicação audio-scripto-vidual na hora dos self-media*. Inst. de Tecnologia Educativa, Lisboa, 1975, p. 27.

² MU (μ) — Grupo, *Tratado do signo visual*. Cátedra, Madrid, 2010, p. 85.

³ KANDINSKY, Wassily — *Ponto, linha, plano*. Edições 70, Lisboa, 1970.

⁴ «Até o próprio sentir no desenho e a própria maneira de o elaborar tem que ver com aquilo que nós temos no nosso interior». Arq. Alcino Soutinho in RODRIGUES, Luís Filipe S. P., *Desenho, criação e consciência*. Ed. Bicho-do-mato, Portugal, 2010.

⁵ BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 2008, p. 63.

determinados fenómenos e estímulos, que nem sempre são conscientes, mas que a memória e a imaginação tratam de prefigurar como lembranças ou hipóteses imaginais que nos aproximam do modo como confrontámos o espaço.

Em primeiro lugar, porque as imagens do desenho produzem-se segundo uma causa, um motivo; e, em segundo, porque elas fomentam sempre uma multiplicidade de efeitos conscientes e inconscientes sob o desenhador, encontrando-se em permanente efervescência na imaginação. «A imaginação é uma faculdade quase divina que antes de mais apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias»⁶. Por isso, os desenhos colocam em evidência fenómenos racionais e sensíveis que as causas investigam e os efeitos anunciam, trabalhando a memória e a imaginação num aprofundamento mútuo.

A lição que recebemos do passado confere às imagens a potência evocativa baseada na memória transformadora do pensamento que o desenho promoveu e promove. Bachelard observa que «as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo»⁷. Através da lição da Antiguidade estabeleceu-se uma memória colectiva que funda a aprendizagem dessa comensurabilidade do mundo. Na era clássica, este processo inicia-se com Plínio, porque «desenhar supõe a aprendizagem de uma articulação subtil entre a mão e o olho: a mão tem que ver e o olho tem que traçar, para que a mão trace o que o olho vê. O mito de Plínio indica também essa aprendizagem»⁸. Neste jogo subtil, reúnem-se singularidades e multiplicidades onde o desenho ensina a ver *pequenas percepções invisíveis* sugeridas por ressonâncias que os próprios elementos plásticos anunciam.

Quando recordamos Vitruvius estamos a relembrar a ordem, a medida, a proporção; com os nomes de Brunelleschi ou Alberti revemos a perspectiva; a *janela* lembra-nos Leonardo; através de Palladio e du Cerceau, afigura-se a articulação dos sistemas de representação; o esboço lembra Zuccaro; com Gaspar Monge assoma a geometria codificada; a noção de escala faz recordar Viollet-le-Duc; e, mais recentemente, do ponto e da linha surgem as imagens abstractas de Kandinsky, tal como a imagem do *Modulor* de Corbusier está bem presente na memória colectiva.

Todavia, outras imagens do desenho se afiguram numa articulação incessante de aprendizagem de técnicas, modos de representação e expressão, de modos de ver ou, se quisermos, de distintas poéticas, recordando ainda outros autores: Rembrandt, Goya, van Gogh, Frank Lloyd Wright, Picasso, Walter Gropius, Sant'Elia, Giacometti, Alvar Aalto, Louis Kahn, Siza Vieira, David Hockney, Tadao Ando, Steven Holl. Imagens que podemos considerar como conexões visuais de um *Atlas de imagens*, no qual se propõe um lugar eficaz para fazer «surgir inesgotavelmente novas relações – muito mais numerosas do que os termos em si»⁹.

Ora, o que se vê, o que permite ver e como se vê, coloca problemas ao nível do que se pretende comunicar pela perceptibilidade, da clareza ou não, dos sinais gráficos propostos em cada representação, tal como os próprios desenhos sugerem novas relações imagéticas pela diversidade dos enquadramentos seleccionados.

Assim, se, por um lado, a construção das imagens do imaginário se constitui como problema adjacente ao desenho, não só pelo seu resultado formal mas, sobretudo pelo que ela reflecte, objectiva e subjectivamente, enquanto apresentação verosímil do que é proposto ver; por outro lado, é ao promover-se diferentes metodologias e estratégias de construção das imagens que se propõem distintos modos de visibilidade da concepção do espaço. A articulação

⁶ Baudelaire in DIDI-HUBERMAN — *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. KKYM, Lisboa, 2013, p. 13.

⁷ BACHELARD, Gaston, *Idem*, p. 50.

⁸ GIL, José — «*Sem título*» *escritos sobre arte e artistas*. Relógio d'água, Lisboa, 2005, 19.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Idem*, p. 14.

das imagens criadas pelo desenho coloca em *jogo* uma multiplicidade de assuntos inerentes à sua produção e aos seus resultados que, em simultâneo, aproxima os temas interrelacionados do desenho e do projecto: espaço, luz, medida, proporções, cultura visual, preocupações estéticas (cf. figura 1 à 7).

Este é o motivo pelo qual se procura estabelecer uma relação entre o concreto e o sensível através da perspectiva, porque é através dela que inferimos e sentimos o espaço evocado como real e, por isso mesmo, como tangível e sensível, colocando em jogo o próprio corpo.

Neste sentido, o desenho à mão levantada apresenta as mais profundas afinidades com a arquitectura, porque se encontra mais próximo do conhecimento existencial; tal como observa Juhani Pallasmaa, «os problemas arquitectónicos são demasiado complexos e profundamente existenciais para serem tratados de um modo exclusivamente conceptualizado e racional. (...); encontram-se alojados na realidade vivida dos costumes e nas antiquíssimas tradições do ofício»¹⁰. Os problemas do desenho são, identicamente, complexos e profundamente existenciais; os seus elementos plásticos complicam-se na experiência construtiva e projetual da própria realidade e fundam-se a partir de tradições estabelecidas do seu ofício.

É, pois, partindo dos elementos plásticos, os quais traduzem a virtualidade expressiva e existencial da experiência visual do desenho, através da apreensão cinestésica do corpo, que se constrói o elo fundamental para a comunicação das ideias arquitectónicas.

Através do domínio dos fenómenos expressivos (a luz-sombra, as cores, as texturas), sustentados pelos sistemas de representação, pelas tensões e ressonâncias que os elementos plásticos projectam em cada enquadramento, a imagem do desenho concretiza-se dando forma à comunicação das ideias. Este processo tem por consequência aproximar o acto de projectar da representação, e de distinguir os níveis de *redundância* e *entropia* de acordo com os diferentes propósitos de comunicação.

Tal como no processo projetual se impõe a antecipação da realidade, através do rigor e clareza das imagens que as ideias suscitam, para as comunicar, exige-se o controlo da perspectiva como imagem de excepção, onde os fenómenos de comunicação e expressão compreendem necessariamente, outros aspectos.

A partir dos enquadramentos, que configuram ensaios para observar e analisar as imagens da imaginação, lançando diferentes hipóteses da concepção do espaço, procura-se, portanto, adequar os modos gráficos e expressivos que decorrem dos elementos plásticos investigados. Trata-se, por intermédio das componentes expressivas do desenho, de corresponder a uma aproximação verosímil da realidade do projecto.

A mancha (luz-sombra), pelos efeitos de *projectção dirigida*¹¹ que efectua sobre a percepção, acentua a veracidade das imagens, reforçando tensões espaciais como, também, outras ressonâncias sensíveis.

Portanto, num processo de comunicação projetual impõe-se um equilíbrio de forças entre a comunicação e a ilustração. Colocar na mesma “balança” organização e composição, informação e expressão, objectividade e subjectividade, ordem e caos, implica estabelecer hierarquias entre os elementos gráficos e plásticos que produzem tensões, forças e ressonâncias, para que a verosimilhança final produza os seus efeitos.

A imagem verosímil é aquela que estabelece um equilíbrio no seio desses fenómenos

¹⁰ PALLASMAA, Juhani — *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Ed. GG, Barcelona, 2012, p. 12.

¹¹ GOMBRICH, E. H. — *Arte e ilusão – uma estudo da psicologia da representação pictórica*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

e acidentes variáveis, como as cores ou, ainda, as texturas. Este é, justamente, um equilíbrio necessário à comunicação das ideias arquitectónicas onde as *qualidades dinâmicas*¹² (formas, direcções, valores luminosos) da imagem actuam de modo a que visualmente *as toquemos*, tanto pelos actos físicos que o autor provoca sobre o suporte como pelas ressonâncias que cada um dos elementos produz como efeito psicofisiológico sobre quem vê.

A mão vê e o olho toca; é nesta relação paradoxal que se estabelece o acto de projectar: expor qualquer coisa do interior para o exterior desenvolvendo a tomada de consciência da multiplicidade dos próprios actos *de ver, de tocar e apreender* o espaço.

Mais do qualquer outra imagem, esta realidade do desenho é o reflexo de uma evocação do corpo que vive o espaço e que, por isso, deve não só transmiti-lo como reinventá-lo.

A natureza dos elementos plásticos aproxima as ideias da *poética construtiva*¹³, aproxima-os do construtor; características que mantêm o desenho no mesmo plano de idealização que o *tekton*, aquele que tem o conhecimento do *saber fazer*; porque encontra nas próprias imagens correspondências e analogias inerentes à expressão existencial, *relações íntimas e secretas*¹⁴, com as quais recria novos vínculos com a própria realidade (fig. 42 à 47).

Assim, a comunicação das ideias decorre da produção e selecção de diferentes pontos de vista, de distintos enquadramentos e escalas, que a natureza da intenção projetual propõe como relevantes para a composição final. Neste âmbito, a coerência global das imagens e a conjugação objectiva e expressiva das mesmas se combinam-se numa montagem de perspectivas, como resultado de uma articulação que integra, o movimento imaginativo e a mobilidade perceptiva do espaço (fig. 6 e 7).

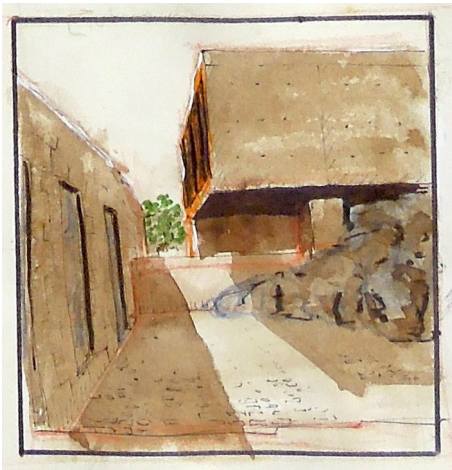


Fig. 1 e 2. Manuel Mota. Ensaios do projecto . Avenida D. Afonso Henriques, Porto 2016-2017.

¹² ARNHEIM, Rudolf — *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora*. Dinalivro, Lisboa, 1997, p. 437.

¹³ FRAMPTON, Kenneth — *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Assoc. dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1998, p. 20.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Idem*, p. 14.

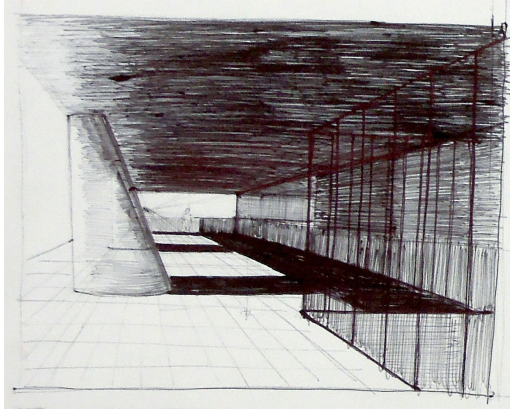


Fig. 3. Vasco Marcolin
Ensaio do projecto – interior
Alfândega, Porto
2017-2018

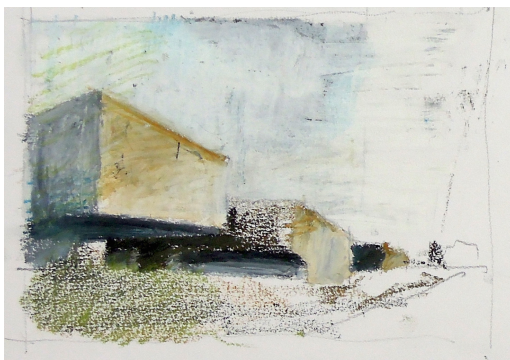


Fig. 4. Inês Mateus
Ensaio do projecto
Alfândega, Porto
2017-2018

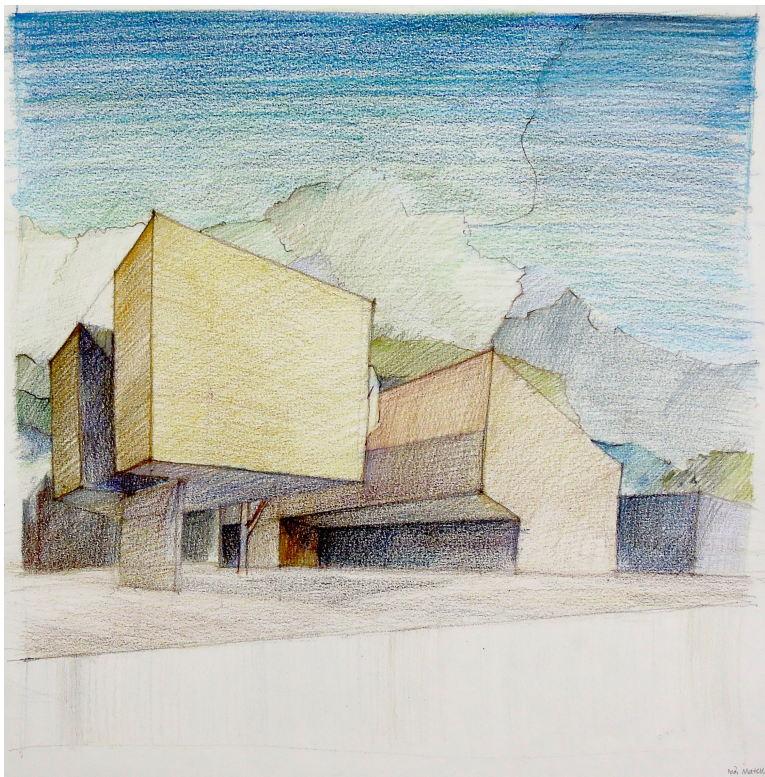


Fig. 5. Inês Mateus
Ensaio do projecto
Alfândega, Porto
2017-2018

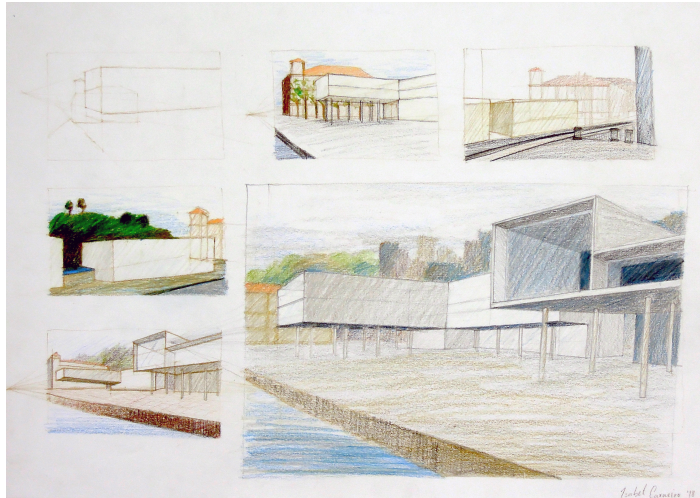


Fig. 6 e 7 . Isabel Carneiro
Ensaio do projecto
Alfândega, Porto
2017-2018

