

# Cidades Voadoras. Heterarquia, macroscopia e estratificações nos desenhos marginais de 1960-1990

Telmo Castro, Andrea Pirinu, Giancarlo Sanna

## Abstract

*O que ainda não é ainda realidade mas apenas um pensamento utópico, distópico, abstracto e distante, pode ser visto através do instrumento do desenho. Este trabalho tem como objectivo investigar os princípios essenciais e os sistemas geradores do desenho imaginário com particular referência aos realizados entre 1960 e 1990 e que retratam arquiteturas voadoras, dinâmicas, suspensas, flutuantes, livres de qualquer lei da física. A mão e o desenho podem ver coisas que os olhos ainda não viram, materializar o impossível, conceber algo que, talvez, só poderiam existir num futuro distante ou em planos mentais distantes, mas que no momento da concepção só pode existir no papel (daí 'arquitectura de papel').*

*Esses desenhos arquitectónicos de evocação, são no entanto, e também têm um valor real de conceptualização e, embora complexos, representam o objecto de uma profunda pesquisa realizada por vários autores artistas e arquitectos visionários, como Ron Herron, Peter Cook, Constant Nieuwenhuys ou Yona Friedman e mais tarde Raimund Abraham, Lebbeus Woods e, também em algumas propostas, Aldo Rossi, onde todos expressam o desenho marginal, mas com diferentes propósitos, valores e modelos.*

*Palavras-chave: macroscopias, heterarquia, arquiteturas de papel, espaços marginais, Cidades Voadoras.*

«Estes são na verdade os pensamentos de todos os Homens em todos os lugares e épocas; não são originais meus. Se forem menos teus que meus, serão nada ou quase nada. Se não forem o enigma e a solução do enigma, nada serão. Se não estiverem perto e longe, nada serão. Este é o pasto que cresce onde há terra e há água, Este é o ar comum que banha o planeta»  
[Whitman 1891] [1]

## O desenho marginal do arquitecto

Pensar o desenho na margem, é procurar uma legitimidade na invenção, um ponto firme onde ancorar essa vontade. Um traço inimitável: inscreve-se numa terra de ninguém, o seu contacto com a acção disciplinar e operativa

do desenho do arquitecto, de o repensar em modelos capazes de articular ou mesmos exigir, novos mapas: heterarquia, macroscopia numa acção comum. Permitem introduzir um código percepcionável e observável ao mapa de uma macroscopia.

A ressurgência da expressão marginal sobretudo próxima ao desenho do arquitecto, é a hipótese especulativa. Depreendemos que, embora esse desenho esteja (quase) sempre presente na sua prática, através de oscilação, deriva ou permuta entre a ideia central e periférica, acontece no espaço desenhado do projecto, independente da sua configuração imagética. Existe algo entre, algo pelo qual a prática da arquitectura provém nessa representação transportada pelo que significa esse encontro.

O desenho marginal, torna-se em algo que ilumina a presença descentralizada, produz um caminho, uma possibilidade. E, ao ser entendido como gênese aleatória do momento constrói por sucessivas transformações, as visões ficcionadas de lugares e espaços e pela disseminação de formas e composições manipuláveis.

A estratégia individual do lugar à margem encontra-se também em Alvar Aalto e na sua busca de uma condição abstrata (periférica/marginal) para a redenção das dúvidas, incertezas ou imponderabilidades podem ser explicadas por E.H. Gombrich quando se refere à relação criativa dum estado consciente em Paul Klee «longe de partir com uma firme intenção, ele permitiu que as formas crescessem sob sua mão», acrescentando ainda que, essa ideia de riscar –produzir a marca sob o suporte– permite fazer emergir algo “aceitável” [Gombrich 1999, pp. 217-219] congratulando-se no delinear independentemente onde este o leve.

Desta forma, idealizar na margem, é por consequência a transformação das composições manipuladas em sínteses entre espaços, em lugares indefinidos pela sua espessura, de repensar o desenho disseminado pelo gesto e pela existência de novos estratos. Manifesta-se em matéria de novas estruturas que conferem múltiplas densidades à substância do pensamento e do próprio desenho, ocorrem pelo desígnio de reescrever a espessura ou de antever a densidade; o entre, o que pode ser e o que nunca será.

A existência determinante de idealizar na margem segundo Aalto –mas também em muitos outros arquitectos como Siza– ao atribuir uma base abstracta a essa condição do risco (desenho), nas configurações de espaços periféricos pelos quais apresentam ser; é a contaminação do desenho e sua representação imagética interior; a procura no referencial arquitectural, a dilação temporal necessária, atribuindo-lhe uma noção de periferia; mas com consequência, tocando o limite da imponderabilidade da margem.

O desenho marginal estabelece assim novas percepções, novas formas que se transmitem do plano do espaço desenhado ao desvio propositado, na condição e emergência transformadora sem estilo ou conceitos deterministas. Pensado apenas como aproximações, um processo criativo pelo qual o esboço é o padrão de raciocínio de uma actividade específica que admite-se na hipótese o seu aspecto mais periférico.

Uma caracterização mais livre dessa representação, especulativo e investigativo (fig. 1) «É a oscilação dos argumentos que traz a gradual transformação das imagens,

finalizando quando o desenhador julga suficiente para ser arquivado de forma coerente» [Goldschmidt 1991, p. 123] e pelo qual apresenta-nos o questionamento operativo do significável ainda sem significação, em estado aberto e de espera, um campo mediado entre a arquitectura e essa periferia desenhada.

Periferia, entendida de certa forma em imagem simulacro, de reflexos exteriorizados sobre o vazio, de configurações transformadoras sobre a ideia tectónica, do movimento tectónico, da vibração do espaço, da construção de novos referenciais, conjecturáveis e radicais.

Consideramos, por este motivo, que o campo de projectação, iniciado sobre a condição periférica/marginal a partir das arquitecturas experimentais/visionárias simulam entre: natural e artificial, saturada e especulativa, o momento que antecede o acto de projectar ou desenhar. Fazem irromper o inefável conceito questionado por Leonardo sempre que experimentava uma nova pena: *Dimmi se mai fu fatta una cosa* [2] (diz-me se alguma coisa já foi feita) [3], mesmo quando as condições que o determinam incidam sobre as transformações desses desenhos e, consequentemente, na arquitectura.

«Este desenho assente na possibilidade de uma arquitectura impossível associada à sua gênese experimental e visionária, é assim intitulada por uma narrativa lírica e marginal, concretizada pela matéria projetual de experimentação, onde [...] este “experimentar” engloba um “experienciar” e uma “experimentação” para além da consciência» [Gil 2005, p. 17].

O propósito desses desenhos experimentais e visionários [4], observados através da história e usados ao longo de séculos como uma maneira de imaginar novas realidades e de repensar o mundo, fizeram irromper teorias arquitectónicas radicalmente novas. Paolo Soleri afirmava em 1959 «a paisagem natural não é o quadro mais adequado para a vida complexa da sociedade. O Homem deve fazer a paisagem metropolitana a sua própria imagem: fisicamente compacta, densa um pacote energético tridimensional» [Spiller 2006, p. 74].

Estes argumentos são a formalização da emergência que viria a antecipar, sobretudo após os anos 60 na produção naquilo de Neil Spiller define como «a segunda pobreza de estruturas heróicas e redes arcadianas» [Spiller 2006, p. 1] após a segunda guerra mundial o ambiente libertador, optimista na perspectiva tecnológica onde se perfilam os Archigram em *Plug in city* ou os Superstudio começam a idear tecnologias utópicas contorcendo as imagéticas

arquitecturais, representações perturbadoras de ubiquidades utópicas/distópicas e conformidades radicais. Conceitos que tiveram e têm um papel fundamental na retórica da arquitectura do novo milénio e partilhadas pelo desenvolvimento exponencial tecnológico e digital, pela destreza da máquina na sua evolução de novas realidades [Spiller 2006, pp. 8-17].

Reescrevendo assim, novas topografias visuais na relação tectónica, um estado de dinâmica emocional entre observador e objecto, sobretudo em geografias protéticas que servem de matéria especulativa gráfica, um conjunto de experiências englobadas e adaptadas ao contexto visionário, aos lugares imaginários, utópicos, marginais.

De igual forma, a importância construída sob a acção relacional do desenho pode ser entendida como algo estratificado, cria densidades e influências, adquire estados diferenciados de comunicação: podem ser operativos, desviantes, especulativos ou mobilizadores de um conjunto de possibilidades que se apropriam no sentido heurístico. Centram-se na apropriação de algo que irrompe em variadas formas de expressão, quer na construção de desenhos ou imagens vertiginosas, multiplicadas pelo olhar múltiplo, ou ainda, e tão somente, como algo que constrói coisas no papel, *(un)built* [5] (o não-construído), que continua a ser arquitetura, assim como o edifício é um ponto crucial, o desenho é o lugar onde a arquitectura está no edifício, na sua exteriorização no desenho do espaço e na experiência desse espaço.

Especular sobre essa realidade imaginária, enquanto arquitectura –e transversalmente no desenho marginal– esta relaciona-se com um outro campo ficcional, uma espécie de entidade: que constrói, transfere e fragmenta, para voltar a sedimentar e a propagar, expressando um lugar de matizes diferenciadas ou de procuras integradas de continuidade/descontinuidade, disseminação/dispersão, do movimento no espaço e no tempo.

Esta condição de projectar pelo desenho, numa acção que reúne artefactos (registos) gráficos, transformam e exprimem no espaço branco da folha, as agitações reveladas pelos limites desenhados de uma exterioridade cosmogénica.

As circunstâncias desses limites desenhados que desencadeiam esses lugares-artefactos –pelos quais se podem construir nexos entre topografias transitórias, incompletas (macroscopias) e diálogos de dimensionalidade ilusória– irrompem sob um campo geométrico não cartesiano [6]. Um diálogo, um confronto entre o real e o

imaginário, uma espécie de assemblagem não sintética, uma reconstrução que encerra em si mesmo a aproximação ao fantástico, ao inesperado, à descoberta do inimaginável.

De certa forma, o limiar da perspectiva atmosférica e contextualizada por Lebbeus Woods em *Turbulence* (fig. 1), é a revelação dessas perspectivas reconstruídas em cartografias estranhas e omnipresentes, na sobreposição da paisagem, no acrescento de uma nova topografia que constrói a emergência ideológica que segundo Woods [7], a experiência do projecto/desenho, na imagética conjectural ou no reconhecimento de actuação à forma acidental. Acção que provoca o estímulo da imaginação, uma espécie de sedução não sendo nada, isto é, apresentando o não-construído no surgir; afundar; fluir; uma condição de fluxo.

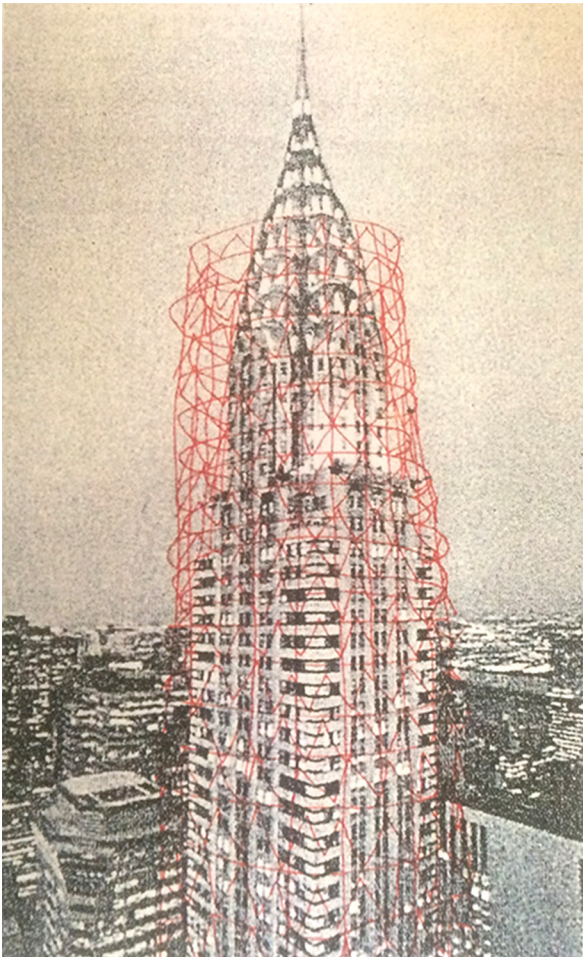
A disposição do desenho como recurso idiossincrático, estabelece deste modo, uma reflexão acompanhada de hipóteses mais abrangentes, ou mais estimulantes, tendo o desenho enquanto hipótese marginal um espaço de resistência, uma espécie de “retorno às origens” [Petherbridge 2010, p. 11].

Fig.1. L. Woods, *Turbulence*, 1992 [Woods 1995, p. 41]





Fig. 2. Mosquito net, project, after 9/11. The attacking plane would explode when hitting the space-frame envelope outside the building, 2001 [Friedman 2006, p. 109].



Enquadramentos sobre a origem e acções dum desenho relacionado com um pathos da construção imaginada, uma interligação produzida de um mapeamento fragmentado e reconfigurado em novas paisagens transformadas. que se transferem expressando o superior e o inferior, o vertical e o horizontal o compacto e o fluido, o opaco e o transparente o imóvel e o móvel, pelas quais se “excede a exterioridade das coisas” [Francois 2008, p. 20]. Um campo heterarquico onde se evoca as conexões e as evidências de um sistema que reúne no mesmo plano, as oscilações do espaço desenhado.

## Heterarquia

O Conceito de heterarquia inicialmente formulado pelo neurocientista Warren McCulloch no estudo das redes neurais, pode ajudar a explicar a correspondência entre essa tipologia “rede” e o desenho marginal ou mesmo a macroscopia como sistema onde não existe um controlo centralizado vertical (Hierarquia), mas predomina uma ordem consensual, do desenho como recurso de mediação entre o operativo e o especulativo (fig. 2). No desenho de Yona Friedman podemos entender a heterarquia, ou rede, elaborado por um sistema de organização de espaço, tempo e sociedade composto por acções auto-inventivas e auto-sustentáveis, cuja estrutura muda continuamente de acordo com as necessidades e condições. Habitar o sistema é incorporar a existência e a liberdade, mas também as recompensas de suportá-las sem ilusão, uma aleatoriedade e uma ordem heterarquica.

A heterarquia existe como padrão ilusório, efémero, em constante mudança, de comunicação livre que procede e é tomada dentro de espaços isolados, mas distintos uma manifestação contemporânea em grande parte oculta, porque emerge dos espaços individuais da margem.

Yona Friedman afirma: «eu descobri o inimaginável potencial da composição entre a aleatoriedade e ordem. Trabalhei e desenhei para manipular e compreender esse potencial» [Friedman 2006, p. 31]. Pensar o desenho na margem, o seu contacto com a acção disciplinar do desenho operativo do arquitecto de o repensar em modelos capazes de articular os conceitos: heterarquia, macroscopia numa ação comum.

Incluir no conceito de heterarquia, aquilo que Kandinsky define num primeiro momento como «impressões directas de natureza exterior expressadas em formas desenha-

das e pintadas»; num segundo momento como «Expressões, em grande parte inconscientes e repentinamente formuladas de factos de carácter interior» podem produzir provocações que alimentam o pensamento criativo, e por ultimo referindo-se as «expressões que se formam de maneira semelhante, mas cuja elaboração lenta permite retoma-las, examina-las e trabalha-las a partir dos primeiros gestos que denomino composições» [Kandinsky 1987, p. 121]. Estas por sua vez permitem introduzir um código percepcionavel e observável ao conceito de macroscopia –circunstanciado num imaginário ou mesmo numa lógica afirmativa– que recorre ao fenómeno exterior a ele próprio, a acção de projectar pelo desenho subtrações e adições matéricas (grafite, tinta etc.) ao suporte papel. Uma espécie de reconstrução de proximidade à acção arqueológica sobre o desenho artefacto que se descobre pelo movimento circunstanciado do momento anterior; «para encontrar o assombroso inimaginável» [Seguí 2017].

Esta mediação explora o capricho como o desenho à margem de uma utilidade, que permite redescobrir uma lógica de pensamento baseado numa relação tensa entre dicotomias: justaposição/oposição, estático/dinâmico, claro/escuro, regular/irregular.

Surgem desta forma, topografias híbridas, numa ordem consensual entre dois campos: o artificial versus natural –que resultam num cruzamento entre duas realidades distintas que estabelecem relações entre si e ampliam novas visões cartográficas– *per si* transformadoras da própria ideia arquitetónica.

O plano de heterarquia ajusta-se para compreender e suportar teorias sobre o espaço [8] e as relações em rede, em perspectivas ambivalentes, transferidas livremente entre imagens não relacionadas. Funciona como um campo de conectividade unificado, onde as imagens permitem a morfose de novos estratos e espaços com novas espessuras. É a partir destas complexas interações espaciais e de articulação de diferentes escalas que as lógicas e a produção do espaço desenhado se alteram e produzem novos significados.

Traduz-se numa arquitectura que não existe, na dimensão visível de uma macroscopia onde apenas se vislumbra o desenho de manifestação sinóptica, do instrumento ampliador ou redutor e, numa paisagem evocativa da construção imaginada de desenhos em pura especulação.

A obra gráfica de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) é disso exemplo, são elas mesmo, o espaço de co-produção. Isto é, são «o armazenamento de informação, imprescindível



Fig. 3. L. Woods, D.M.Z., 1995 [Woods 1995, p. 78].



dível para a concepção em arquitectura e para a imaginação criativa, tem a sua origem nos acontecimentos que impressionam positivamente ou negativamente» [Lobato de Faria 2014, p. 37]. Considerando-se ainda assim, as variantes de prestígio de que a história nos dá testemunho, como forma de pensar o desenho, este cumpre um papel de relevo, como instrumento de invenção da arquitectura desde o “grau zero” ou, de forma mais assertiva, o conceito de ground que, segundo Wolfflin, «tem a ver com uma formlosigkeit (falta de forma) que detém a força vital imanente das coisas, superando a Formkraft (força das formas) um arrastar para cima a partir desse estado sem forma, contra o qual toda a vida luta» [Rajchman, Virilio 1998, p. 78].

Na prática, recorre-se deste modo à noção de causalidade [9] na acção projetual, como premissa determinante do processo de mediação e representação através do desenho do arquitecto enquanto autor; que constrói uma síntese e que materializa a obra sobre o limiar do não construído.

Desenhos que surgem de forma radicante e de apropriação livre, que transmitem à ideia visionária o espaço de experimentação e uma aproximação à arte através da abstracção e noção de margem [10]. As explorações matéricas dos médios, os espaços desenhados, as conceptualizações geométricas e topológicas, são as marcas e limites comuns na arquitectura, apresentando de certa forma os estados de surpresa e ansiedade.

Estes elementos exibem-se não como formas unitárias, mas como elementos de descoberta, fragmentados ou submetidos ao olhar delimitado por horizontes —em certo sentido idealizados— pelos quais surgem de forma espontânea, num altruísmo compositivo de espaços em colisão, dissolvidos em agrupamentos casuais.

Os modos em que são fundamentados, quer pela formulação ficcionada, quer procurando abranger a noção de heterarquia, expõem estados de tensão e convergência de um entorno em aproximação ao não-construído. O outro lado dessa linguagem projetual (marginal) mais densa e opaca, explora o registo em memórias de espaços experienciados, hipotéticos no habitar, no desconhecido, na fantasia desenhada em cidades de papel, nos ecos das “Cidades Invisíveis”, assim como na dimensão poética, tornando visível o imaginário, o “fazer aparecer” [11] ou reaparecer.

A arquitectura sendo disciplinar, não é uma nem apaziguadora remete-se em certas circunstâncias ao reduto da sua ideologia, onde os pensamentos originais ou as verdadeiras

invenções são raras, distingue-se apenas na sua originalidade sobretudo através da sua expressão desenhada.

Como afirma Javier Seguí «o desenho edificatório (realidade psicológica) é... um gérmen virtual do mundo» [12]. Essa interioridade, transporta-nos à exterioridade. Um outro lado, mais próximo da imaginação ou invenção edificatória do desenho que também procura nas novas espessuras a densidade e o questionamento sobre a acção do projectada, dilatada por espaços exploratórios em estruturas construídas por acções imbricadas e mediadas pelos rastos dos gestos desenhados.

Estas acções dos gestos desenhados surgem desta forma por analogia e circunstância, (circum = à volta + instantia = presença) suportadas pela transformação radicante do desenho e pelas experimentações projectuais. Lebbeus Woods explora a paisagem fundindo o artificial e o natural, que o exemplo dos desenhos do projecto para a península da Coreia DMZ (fig. 3) reivindicam. A paisagem é a arquitectura exponenciada ao território à superfície tectónica, é fundamental sem ser subtil, construída e deliberada pela coexistência casi orgânica, expressada na multiplicidade de formas e superfícies com a qual constrói uma presença, uma coexistência tensa e determinadamente projectual na relação edifício/paisagem ou mais precisamente entre arquitectura e paisagem. As obras produzidas por expoentes da arquitetura contemporânea como Lebbeus Woods parecem ser o resultado de 'ficções complexas', experiências espaciais enquadradas na relação de cumplicidade entre observador e desenho. O observador reconhece os objetos que parecem ser estruturas arquitectónicas, mas que se distanciam claramente da realidade, são às vezes composições quase abstratas. Adquirem sentido somente com a participação ativa do observador, colocando-se no verdadeiro sentido em que se torna o criador e interprete da imagem. Por outro lado, os desenhos (*Uu*)fold landscapes, acontecem através de sequências estratificadas. Construídos por diferentes densidades e camadas e de sobreposições; de escavar o vazio, de voltar a fazer de acrescentar, de retirar como um palimpsesto projectual embora ausente da sua sintaxe fragmentada. Esta manipulação, que se opera no espaço de representação arquitectónica, permite rever no conceito de notação de Bernard Tchsumi, da relação entre o evento, o espaço e o movimento como Xavier Seguí, a partir de Derrida, refere-se ainda que analogamente de notação arquitectónica da seguinte forma: «o olho é cego para desenhar, inútil quando se está a desenhar. A visão

opera depois quando se deixou de desenhar, e o desenho, como a marca de diversos movimentos, apresenta-se como um conjunto visível figurado, podendo dizer-se, desenha-se como se escreve, deixando espaço, limitando a amplitude» [Seguí 2012, p. 96].

Esta amplitude do sistema/dispositivo em que este desenho se faz (macroscopia) envolve a heterarquia como processo dinâmico —ao estabelecer uma rede de relações como as raízes de uma floresta nos seus desvios propostos ou necessários— reconhecendo-se assim, a ausência hierarquizada e centralizada, em continuidade com os eixos do espaço, i.e. plano versus piramidal, e individual versus em rede.

No entanto, para se compreender o conceito de heterarquia face ao dispositivo macroscópico que constrói o processo desenhado, refere-se ainda o espaço marginal, este, construído entre o limite proliferado das imagens idealizadas e as que resultam de espaços em construção de novos vectores que definem uma acção estruturada e localizada.

### Macroscopia

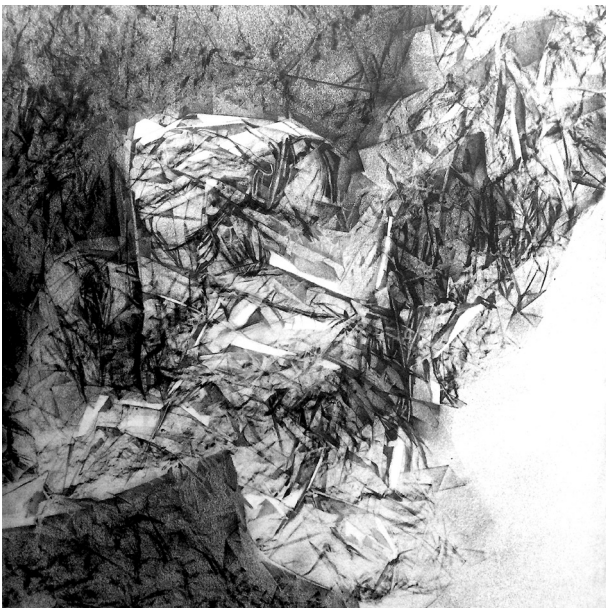
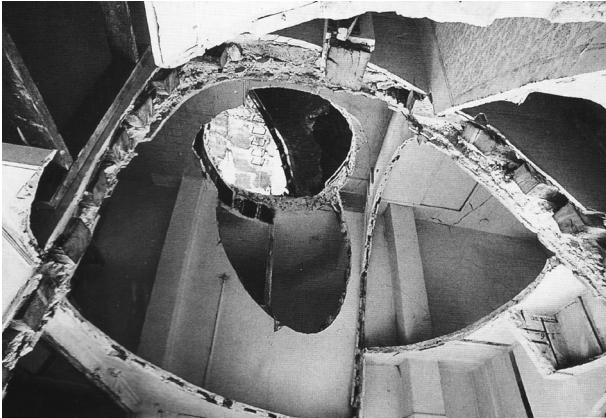
A macroscopia aparenta ser a visualização da expressão necessária ao reconhecimento de espaços que gravitam marginalmente, ou de apropriação e ambíguos, espaços de dentro, espaços de fora, espaços sem espaço. Como sugere Michel Foucault: «vivemos dentro de um conjunto de relações que definem "sítios" que são irredutíveis uns aos outros e certamente não superponíveis uns aos outros» [Foucault 1984, p. 350] [13].

Um desenho "marginal" que segundo uma projecção macroscópica caracteriza-se em duas instâncias: primeiro, por ser autónomo, especulativo e investigativo, segundo, apresenta o questionamento de um significado ainda sem significação, em estado aberto e de espera, um campo mediado entre a arquitectura e esse desenho, entendido como simulacro.

Apresentam-se em configurações transformadoras da ideia tectónica, do movimento tectónico, da vibração do espaço, da construção de novos referenciais, conjecturáveis e radicais. Podendo ser caracterizados na sua não-construção, the (*un*)built [14] que continua a ser arquitectura sem a sua dimensão construtiva. Assim como o edifício é um ponto crucial, o desenho é o lugar onde a arquitectura ainda não está no edifício, mas existe em potência na sua exteriorização do espaço e na experiência desse espaço.

Fig. 4. *Conical intersect*, 1975 (40,5x59 cm) [Matta-Clark 2003, p. 95].

Fig. 5. Telmo Castro, [Un]fold Landscapes Série IV.



A especulação sobre essa realidade enquanto arquitectura e transversalmente no desenho marginal (o outro lado da barricada), reflecte um campo que se pode designar de *freefield* [15] uma espécie de entidade que constrói, transfere e fragmenta, para voltar a sedimentar e a propagar, um lugar de matizes diferenciadas e integradas, de continuidades/descontinuidades, disseminação/dispersão, movimento no espaço e no tempo.

Circunstâncias que desencadeiam lugares corporizados em ambientes evidenciados pela acção transformadora do desenho, que procuram justificar-se pelo que podem construir ou nexos entre topografias ampliadas apenas visíveis por macroscopias e diálogos de dimensionalidade ilusória, que irrompem sob um campo geométrico não cartesiano.

Apresenta-se como dispositivo de observação e instrumento central do desenho constituem-se em filtros observáveis determinados por: “motivo”; “estratégia”; “imaginação”; “imagem”; “composição”; “expressão/atmosfera”; “técnica”; “superfície”; “fantasia” [Cook 2008]. Estes filtros traduzem-se metodologicamente em acontecimentos desenhados sobre acções projectuais, ora codificados pela hipótese macroscópica observável, ora na sua dimensão ontológica, onde a sua expressão e enunciação, elabora o questionamento de espaços imaginados e da arquitectura.

Um propício território de arquitecturas de papel onde constroem-se topografias desenhadas que definem narrativas de espaços latentes, visíveis apenas pelo capricho [16] desenhado no plano da imagem ou ocultos quando observáveis com outras lentes. A sua aparente construção de significados múltiplos, manifestam-se entre a lógica transversal do pensamento arquitectónico e, nas similitudes que cruzam áreas da arte complementares à arquitectura.

Observadas no exemplos das secções matéricas dos espaços de Gordon Matta-Clark, pelas operações de estratificação da construção, do recorte visível das superfícies, da assemblagem dos materiais, planos e volumes, que configuram uma nova ordem.

Auto-contenção individual e periferia variável, desenhos construídos entre a determinação do objecto arquitectónico e a configuração compositiva da forma. Apresentam a apropriação das revelações de espaços/permanências/intermitências apenas visíveis pela acção de inscrever marcas que observamos por uma macroscopia na acção estruturada do desenho.



A experiência fenomenológica –intimamente relacionada com a construção gráfica, desmontada em artefacto e no próprio desenho– de uma trama em tempo real, intrincada, simultaneamente haptica, visual e performativa, observada em Matta Clarck, aparentam ser as hipóteses ancoradas dos desenhos performativos, experimentais, simultaneamente esculpidos na espessura do papel, o artifício instrumental de separar, cortar e desenhar:

Ao construir-se uma condição de “desfoque” [Molina 2011, p. 46] encontra-se em *Conical Intersect* (Paris 1975), (fig. 4) a argumentação figural dos movimentos fracturados da expressão desenhada.

Por outro lado, o carácter experimental destes desenhos, movem-se entre modelos imaginários, em cidades enterradas no subsolo como unidades únicas ou dispersas, ou como topografias esculturais contínuas na paisagem (fig. 5), podendo contudo combinar-se nas temáticas propostas de Walter Pichler ou dos seus contemporâneos Hans Hollein e Raimund Abraham, estes apresentam proposições e ambiguidades, questões em vez de soluções, levadas a tomar um caminho deliberadamente incerto entre arte e arquitetura: o mecanicista e o biomórfico, o dominador e o humano, o irónico e o ideal.

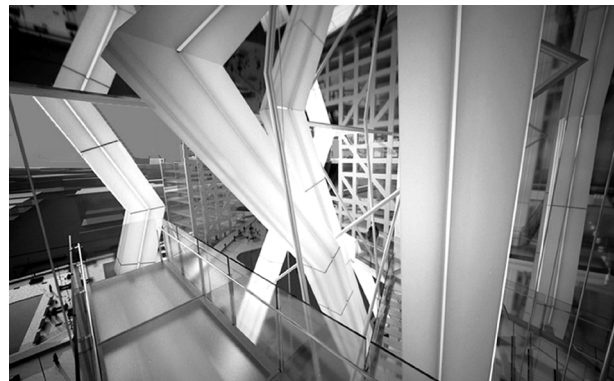
Sobre uma outra perspectiva, Lebbeus Woods em colaboração com Christoph A. Kumpusch, no seu projecto “*The Light Pavillion*” em Raffles City Complex, Chengdu, China, pelo Steven Holl Architects produz um espaço de «intersecção entre entidades não homogéneas e de conflito geométrico» [Mucci 2016, p. 156], no entanto Lebbeus Woods explica as motivações únicas reveladas pela circunstância insólita do projecto (fig. 6): «Foi projetado para ser um espaço experimental, ou seja, aquele que nos dá a oportunidade de experimentar um tipo de espaço que não vivenciamos antes. [...] Esse é o aspecto mais crucial de sua natureza experimental, e nós, seus habitantes transitórios, [...] cada uma das nossas experiências será única e pessoal. [...] Seu desvio da grelha retilínea liberta os espaços da estabilidade estática e coloca-os em movimento, [...]. O espaço foi projectado para expandir o escopo e a profundidade das nossas experiências. Esse é o seu único propósito, sua única função» [Woods 2011, p. 171].

Nos desenhos (esquisso de concepção) do pavilhão (fig. 7) incorporam-se analogias arquitectónicas através de rupturas e descontinuidades produzindo novas camadas, «como superposições e conexões ímpares entre diferentes estratos temporais como podemos observar na montagem cinematográfica» [Rajckman 1998, pp. 80, 81]. Todavia a

ideia de espaço experimental que «se tenta afastar apropriadamente da forma visual, geométrica ou retilínea, horizontal e vertical [...] pelo qual surge um sentido de espaço mais Piranesiano do que Mondrianesco» [Rajckman 1998, p. 80, 81], são os elementos que o definem, nem sempre seguem a geometria retilínea de seu cenário envolvente projectado por Steven Holl, mas obedecem a uma geometria definida pelo movimento dinâmico, do desvio retilíneo, libertando-se da estabilidade estática e colocando movimento no espaço; expandindo a acção e a profundidade da experiência, como em *Conical Intersect* (Paris 1975) de Gordon Matta-Clarck uma forma de “*Anarchitecture*” [Harries 2011], termo também usado por Lebbeus Woods no seu livro publicado em 1992 e que de forma monográfica introduz os princípios ideológicos da sua arquitectura experimental.

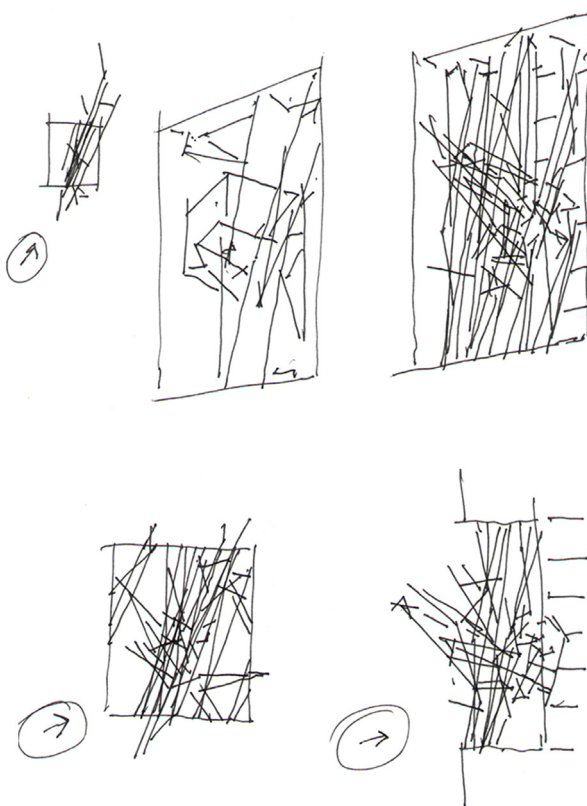
Deste modo, sublinha-se a dialéctica do regular/irregular, linear/curvo, estático/dinâmico, ausentes da representação da sintaxe arquitectónica, através de signos fragmentados de uma narrativa edificante. no pensamento arquitectónico que alia o jogo de relações entre forma/espaço imaginários, num território condicionado à sua impossibilidade enquanto objecto materializado como arquitectura. Uma revelação aparente e autónoma resulta que periférica e marginal, explicada através da consciência de que o desenho acontece muitas vezes segundo uma trama que encerra e abre possibilidades, permitem traçar algumas das características observáveis de uma macroscopia, pelas quais, constituem-se no desenho e suas geometrias, dis-

Fig. 6. *The Light Pavillion* <https://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2011/02/int-5-1.jpg> (acedido em 20 Junho 2021).



posições espaciais, como argumenta John Rajckamn: Podemos distinguir entre dois tipos de disposição espacial, as eficazes e as afectivas. Na primeira, procura-se inserir movimentos, figuras, histórias e actividades em alguma organização maior que precede e sobreviva; A segunda, em contrapartida, procura produzir figuras ou movimentos de qualquer organização, permitindo que eles se desloquem em percursos inesperados ou se relacionem com outras em formas indeterminadas [Rajckamn 1998, p. 92]. O argumento de John Rajckamn procura esclarecer que na construção de várias geometrias, estas, são fixas em

Fig. 7. Light Pavilion in <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/02/15/a-space-of-light-2/> (acedido em 20 Junho 2021).



pontos ou planos, enquanto outras de forma mais informal, quase em formato diagrama criam os seus próprios contactos distintos e conceptuais; não representando a construção ou o espaço de uma cidade. No entanto, estes constroem-se entre espaços que revelam tensão entre os dois, num princípio Albertiano "Deus existe, assim sendo tudo é permitido". Ainda sobre as questões dessas geometrias, Gilles Deleuze formula da seguinte forma como sendo a «expressão de um mundo possível que apenas existe dentro dessa expressão» [Rajckamn 1998, p. 93]. Um mundo possível apreendido entre geometrias vivenciais e ficções.

O processo de imaginação, é uma característica inerente e essencial a este tipo de desenho simultaneamente ideológico e conceptual, torna-se no elemento essencial que estabelece a ponte entre a vanguarda contemporânea e a arquitectura. Este processo realiza-se através do aplicação de uma perspectiva analítico-experimental e de uma investigação artística projectual.

Um dos temas centrais do desenho imaginário-utópico é então a busca de um código, um elo, que dê utilidade à inutilidade do processo criativo do arquitecto, um processo que nunca se interrompe, mas que se conforma de uma forma fragmentada representação, num desenho fenomenológico do oposto, lírico e dissonante.

"I am an architect, a constructor of worlds, a sensualist who worships the flesh, the melody, a silhouette against the darkening sky. I cannot know your name. Nor can you know mine. Tomorrow, we begin together the construction of a city" [Woods 1993, p. 1].

Para o criador do projeto (o arquitecto), tudo o que importa e permanece é o caminho, a exploração e o processo metodológico representado pelo próprio desenho.

## Conclusões

Porque os desenhos variam, metamorfoseiam-se tomam derivas, na directa possibilidade que o(s) autor(s) confere ao assombro, o problema de se entregar à forma, à matéria da fantasia, um trabalho que na cozinha se chama "redução", isto é, concentrar levando à essência da coisa desenhada a consciência efectiva do que importa, do que já não se pode diminuir mais, porque atingiu o limite da coisa para ser aquilo que vai cobrir o desenho, e que reproduz a clarividência do arquitecto tornando-se parte dele, de uma nova essência. Diluindo-se, misturando-se,

mantendo ainda assim a existência indelével a necessidade de ser presente.

Apresentam-se na evidência de um estado de coisas, motivadas pela visão clara da relação do que existe entre análise e criatividade. Uma observação anotada do que se viu e viveu, não menos laterais ou mesmo insignificantes. Uma existência que se descobre em momento de sorte ou na descoberta de uma leitura menos óbvia, sendo assertiva. As hipóteses questionadas por este trabalho são por uma razão de confirmação um estado em aberto, não sendo contudo distantes do que se imagina como possibilidade evidente, no entanto o desenho marginal, é uma representação que acontece na oscilação como podemos observar em Álvaro Siza ou Alvar Aalto contêm o potencial do argumento necessário para podermos colocar a questão, sobretudo pelo artifício de inventar algo novo, emergente, original.

Contudo, ao confiar apenas na simples proposição dos desenhos especulativos –um lugar à margem– o processo operativo do projecto e a sua deriva traduzem-se em arquitecturas experimentais, são ainda assim, a posição que se deseja sobre esses desenhos exploratórios entre o que propõe como alternativa e as tangibilidades dos seus limites.

Para além disso, procuramos uma associação argumentativa ligando marginal e experimental de forma a induzirmos uma imagética ligada às arquitecturas visionárias, a conveniência desta tomada de posição, foi de poder introduzir paralelamente à questão marginal, o sentido da dissecação possível levada à parte menos divulgada dessas representações na margem, o olhar desnudado, a macroscopia do que os desenhos oferecem, encontrando e encontrando-

-se entre eles a confirmação apoiada do que claramente existe mas que o instante oculta.

Dessacralizar a figuração desenhada tomando-a como consequência, a sua origem. Porque tem origem e essa atravessa os tempos, Lascaux ou Altamira são para repetir embora irrepetíveis, transformáveis, talvez, na medida certa da invenção, neste ponto entendemos que as revelações enunciadas, correspondem pela importância sobre as hipóteses formuladas, o lugar dos compromissos e mesquice da margem não somente pelo seu reflexo periférico mas pelas construções quase impossíveis. Descobrir na permanência à margem a transformação da realidade de um desenho idóneo um desafio maior na obtenção de uma resposta que englobe um carácter conclusivo, diríamos que é uma porta difícil de fechar-se. Isto é, de obtermos a resposta à hipotética questão, sobre o desenho marginal do arquitecto.

Uma resposta englobada pela presença do pensamento crítico, considerando o desenho uma artificialidade conveniente e convincente ao constituírem uma realidade diversificada, que simultaneamente permite ver e comunicar. Cruzar a relação destas evidências –desenhos, testemunhos, experiências– que remetem para um conhecimento e a prática do arquitecto, como “artista”, no influxo directo, no modo como a temática estabelece as relações incontornáveis e de difícil confluência, nas pesquisas das evidências às questões abordadas por essa deriva de desenhar cidades voadoras, entre desenho e a arquitectura, procurou-se construir no acontecimento experimental do desenho o sentido para um conhecimento partilhável –situar no desenho o desígnio a acção– que se joga entre a utilidade do inútil.

## Notas

[1] *Song of Myself*, 17 Walt Whitman - Poems | Academy of American Poets, tradução livre do autor:

[2] Martin Kemp in exhibition catalogue, *Leonardo da Vinci* [Gombrich 1999, p. 216].

[3] A frase de Leonardo da Vinci é uma frase arcaica, pelo o que faz toda a diferença nesta frase é a expressão «se máis» sendo que a expressão pode significar: na eventualidade de...se alguma vez...foi...se nunca...foi...feita (alguma) uma coisa...Deste modo a tradução poderá significar: “Diz-me se nunca foi feita alguma coisa”; “Diz-me se alguma vez foi feita uma coisa”.

[4] Tendo como referências precursoras as visões arcadianas simbólicas do final do séc. XV com a publicação *Hypnerotomachia Poliphili* de inspiração

Barroca; no séc. XVIII Piranesi com Roma antiga e Roma cidade ideal assim como as *Carceri D'invenzione*; em finais da década de 70 do sec. XVIII, Claude-Nicolas Ledoux com o projecto da cidade ideal de Chaux, e na contribuição dos seus contemporâneos Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert em áreas da literatura, filosofia e da matemática, tomando-se percursos da arquitectura visionária do séc. XX.

[5] Referencia à monografia da obra *(un)built* de Raimund Abraham, no qual o desenho questiona a realidade autónoma como manifestação dos conceitos projectados e do seu carácter não construído.

[6] Ponto de resistência ao conceito filosófico de Descartes onde o corpo está separado da mente e onde a percepção da realidade é pensada como mentira ou ilusão.



[7] Sobre este assunto Lebbeus Woods, refere : «O desenho de arquitectura na sua sinuosa rede de de alternância de forças, de padrões e movimentos imprevisíveis, em mudanças mentais, alternam espontaneamente desintegrando e sintetizando posições » [Woods, 1992, p. 40] e acrescenta: «Como em todos os casos de coexistências, nem a presença é sacrificada à custa dos outros; em vez disso cada um afecta o outro na criação –felizmente– do equilíbrio, até mesmo numa nova forma de harmonia» [Jacobson 2015, p. xi, xii].

[8] Sobre este assunto Bernard Tschumi faz uma taxonímia do espaço sobre o que o constrói, define ou conceptualiza; cf. Tschumi 1994.

[9] O interesse é ressaltar como tal noção, desde que sublinhada como causalidade interna ou causa sui, favorece o estabelecimento da diferença como origem do ser (no desenho), requisito ontológico fundamental para Deleuze: «A determinação pode apenas sustentar o seu ser através de uma causa, uma finalidade, ou um acaso» [Hardt, 1996. p. 33].

[10] A noção de margem subentendida como o limite que completa o imprevisível na integridade de um jogo infinitamente diverso e polarizado.

[11] Fazer Aparecer, no desenho, reporta aos conceitos de aparição e desaparecimento. Sobre este dualismo John Berger sugere: «My hunch is that drawing is a manual activity whose aim is to abolish the principle of disappearance (or –to put it another way– to turn appearances and disappearances into a game that is more serious than life» [Berger 2008. pp. 109, 110].

## Autores

Telmo Castro, Departamento de Arquitectura, Escola Superior Artística do Porto, telmo.castro@esap.pt

Andrea Pirinu, Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura, Università di Cagliari, apirinu@unica.it

Giancarlo Sanna, Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura, Università di Cagliari, giancarlo.sanna8@gmail.com

## Referências bibliográficas

Allen, L., Pearson, L. (2016). *Drawing Futures Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture*. London: UCL Press, University College London.

Berger, J. (2008). *Modos de Ver* (1st ed.). Lisboa: Antígona Editores Refractários.

Cook, P. (2008). *Drawing: The motive force of architecture*. West Sussex: Wiley.

Foucault, M. (1984). *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70.

Friedman, Y. (2006). *Pro domo*. Barcelona: Actar.

Goldschmidt, G. (1991). The Dialectics of Sketching. In *Creativity Research Journal*, V. 4, pp. 123-143.

Jacobson, C. (2015). *Slow Manifesto: Lebbeus Woods Blog*. Nova York: Princeton Architectural Press.

Leach, N. (1997). *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*. London. New York: Routledge.

[12] Texto fornecido por Javier Seguí via correio electrónico em abril de 2017 intitulado "La no Representation" (19/01/2017), Madrid.

[13] Cfr: Leach 1997.

[14] Título do livro com o mesmo nome; referente à obra de Raimund Abraham, no qual o desenho questiona a realidade emergente da arquitectura como manifestação autónoma do arquitecto com as suas visões idiossincráticas.

[15] Definição conceptual enunciada por Lebbeus Woods publicada em *Anarchitecture; Architecture is a Political Act* «como campo geométrico imprevisível determinado pelos fluxos condicionados dentro dum campo, e.g. um campo de sistemas não lineares» [Woods 1992, p. 142]

[16] O capricho refere-se a paisagens ou composições arquitectónicas que combinam elementos reais, como edifícios reconhecíveis ou monumentos como elementos de fantasia ou de imaginação. Vários artistas venezianos, especialmente Canaletto, Marco Ricci, Antonio Visentini ou Giovanni Battista Piranesi usaram pinturas e desenhos de temas capriccios, um género particularmente associado à Veneza do século XVIII. Os capricci eram populares entre os grandes turistas, conjurando imagens românticas da Itália, especialmente a decadência pitoresca de ruínas clássicas, e eram valorizados como uma marca da expressão imaginativa do artista. Canaletto habitualmente movia-se e alterava edifícios em suas visões ostensivamente precisas para obter uma composição melhor; e o capricho era uma extensão adicional dessa interação criativa de realidade e invenção.

Molina, J. (2001). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mucci, M. (2016). The fall and Rise: Lebbeus Woods' Metaphorical and Narrative Drawings. In L. Allen, L.C. Pearson (Eds.). *Drawing Futures*, pp. 155-161. London: Bartlett School of Architecture.

Petherbridge, D. (2010). Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing. In S. Garner (Ed.). *Writing on Drawing Essays on Drawing Practice and Research*, pp. 27-41. Bristol: Intellect Books.

Rajchman, J., Virilio, P. (1998). *Constructions*. Cambridge: MIT Press.

Spiller, N. (2006). *Visionary Architecture Blueprints of Modern Imagination*. London: Thames & Hudson.

Woods, L. (1992). *Anarchitecture: architecture is a political act*. In *A+D Monograph*. No 22. London: Academy Editions.

Woods, L. (1993). *War and architecture = Rat i arhitektura*. Nova York: Princeton Architectural Press.