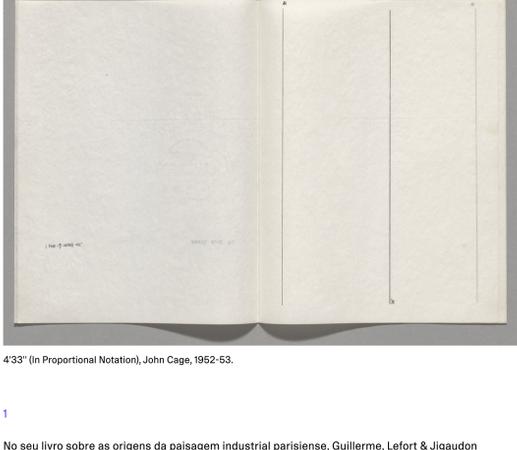


Não desenhar importa?
• João Paupério, Maria Rebelo, Revista Punktó, 2021



433" (In Proportional Notation), John Cage, 1952-53.

1

No seu livro sobre as origens da paisagem industrial parisiense, Guillaume, Lefort & Jigaudon estabelecem uma correlação fascinante entre uma transformação no entendimento político da paisagem e a invenção da geometria descritiva, em França, no final do século XVIII.

Nas vésperas da Revolução Francesa, o método de Monge tornou-se instrumento fundamental de "uma matemática aplicada à ciência da guerra". [1] Esta relação, evidentemente, não constitui uma novidade em si mesma. Em De Re Aedificatoria, Leon Battista Alberti estava já convencido de que as cidades que desde a mais antiga memória dos homens caíram sob o domínio inimigo, em consequência de um cerco, foram conquistadas e subjugadas "pela força do engenho com que o arquitecto apertou o seu cerco, pelas gigantescas fortificações com que as submergiu". [2] No entanto, os desenvolvimentos teóricos de Monge impulsionaram a cientificação dessas capacidades. Segundo os autores, em tal medida, que isso tornou a geometria "a base do desenho industrial, da teoria das máquinas e da revolução industrial" [3], que então dava os seus primeiros passos.

1. André Guillaume, Anne-Cécile Lefort & Gérard Jigaudon, Dangereux, Insalubres et Incommodos: paysages industriels en banlieue parisienne XIXe-XXe siècles, Seisiel, Éditions Champ Vallon, 2004, p.18.
2. Leon Battista Alberti, Da Arte Edificatoria [1485], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.139.
3. Guillaume, Lefort & Jigaudon, op.cit, p.20.

Em paralelo, numa tentativa de consolidar o controlo do Estado sobre o seu próprio território, i.e. sobre a "nação", a geometria desempenhou um papel fundamental no reconhecimento do espaço a ser protegido e controlado. Permittindo ao Estado reconhecer as formas do território e, por exemplo, traçar as melhores rotas através das quais o seu aparelho se pudesse deslocar e instalar. Esse progresso foi acompanhado por avanços científicos na topografia, assim como pela necessidade de estabelecer convenções que pudessem simplificar a legibilidade dos desenhos produzidos pelos topógrafos. Naturalmente, surgiu um debate sobre as questões relacionadas com a expressão dos desenhos: entre os que defendiam uma abordagem pictórica, desenhando as linhas mais íngremes e as suas sombras projetadas, e aqueles que defendiam uma representação mais abstracta, limitando-se às linhas de contorno das curvas de nível. Porém, apesar da técnica e da expressão adoptadas, esses desenhos tinham um propósito semelhante. De forma sucinta, operar uma reconstrução metódica da paisagem em algo rapidamente inteligível, para que esta fosse mais fácil de ocupar e transformar. Em suma, esses desenhos assumiam relevância não tanto enquanto desenhos, mas enquanto projecções do território ou, por outras palavras, das aspirações sobre ele projectadas.



De Re Ichnographica, G.J. de Marioni, 1751.

2

Esta introdução poderá parecer deslocada do objectivo deste ensaio que é, sobretudo, o de apresentar uma reflexão sobre os nossos próprios desenhos. Contudo, por um lado, acreditamos que é praticamente impossível escapar a uma perspectiva egocêntrica quando se escreve sobre o próprio trabalho, irrelevante para a maioria. Logo, preferimos começar por pensar a partir de outros, assumindo que a compreensão dos nossos próprios desenhos se trata, antes de mais, de compreender os gestos de onde estes descendem.

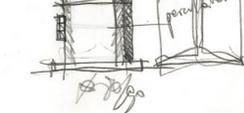
Por outro lado, esta relação primordial da geometria descritiva com uma certa vontade de apreender e dominar o território que nos rodeia ensina-nos que os desenhos, em arquitectura, não são de qualquer escolha técnica ou expressiva, são precedidos e sucedidos por um designio transformador. Por outras palavras, que esses desenhos são uma construção subjectiva – uma coisa mental – com implicações materiais e objectivas bastante concretas. Esta é uma observação relativamente consensual, mas, a este respeito, o debate entre o que representar e o que não representar, que sabemos desenrolar-se pelo menos desde o século XVIII, revela-nos também aquela que é a plena potência do desenho: a saber, a possibilidade de desenhar, mas também a possibilidade de não o fazer.

Desde a consolidação do Estado-Nação, muito mudou no que diz respeito ao seu controlo sobre o território, nomeadamente nas técnicas utilizadas para a sua concretização. Na era dos satélites e dos drones, dos algoritmos e do Sistema de Posicionamento Global (GPS) – através dos quais tudo é transmitido ao vivo ou constantemente actualizado –, o desenho enquanto representação da paisagem tornou-se, em certa medida, desnecessário ou, pelo menos, redundante. O que não significa dizer, porém, que este tenha perdido relevância enquanto instrumento fundamental para a sua transformação.

Como foi referido, a geometria tornou-se num transformante instrumento da revolução industrial. De facto, esta transformação nos modos de percepção da paisagem correspondeu não só ao aparecimento e ascensão do Estado-Nação, mas também a uma significativa transformação nos modos de produção. Nomeadamente, contribuindo para a passagem de uma sociedade feudalista – e do seu capitalismo mercantil – para um estádio mais desenvolvido de capitalismo industrial, que viria posteriormente a evoluir para aquela que é conhecida (desde Baudrillard) como a "sociedade de consumo". A medida que esta se foi globalizando, o desenho (ao serviço do design) alargou o seu âmbito enquanto modo de percepção e transformação da paisagem, para tornar-se um instrumento crucial não só para a produção de novidades, como do próprio desejo de as consumir. Diogo Seixas Lopes, a título de exemplo, reconheceu esta passagem na carreira do próprio Aldo Rossi e na "viagem" que este percorreu desde uma "Arquitectura da Cidade" militante até às suas icónicas cafeteiras. [4]

4. Diogo Seixas Lopes, Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi, Zurique, Park Books, 2015, p.197.

É precisamente neste contexto que nos importa reflectir sobre a importância hodierna do desenho. Ou antes, sobre a importância de desenhar ou de escolher não o fazer. Formulando sob a forma de questão aquilo que aqui está em causa, podemos dizer: se todo o consumo pressupõe a produção de bens, e se essa produção sob a forma de mercadorias pressupõe o esgotamento dos recursos naturais - cujos limites do não-retorno e as respectivas consequências são cada vez mais claras e incontestáveis - não terá chegado o momento de re-questionar o projecto por detrás dos nossos próprios desenhos?



Cúpola, Aldo Rossi, 1982.

3

Mais de dois séculos volvidos desde o início da Revolução Industrial, Lacaton & Vassal ganharam o prémio Pritzker de Arquitectura, em 2021. Curiosamente, mas não por acaso, o atelier francês tem-se ocupado dos despojos que resultaram dessa profunda transformação da paisagem, nomeadamente nas periferias das cidades francesas. Desde o edifício do FRAC, em Dunquerque, à proposta de transformação sistemática dos grands ensembles construídos durante os trinta anos (ditos "gloriosos") que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o seu trabalho tem visado a reabilitação de algumas das infraestruturas construídas para acomodar o "progresso" da sociedade industrial.

Contudo, uma das suas contribuições mais notáveis – e que terá servido como laboratório de experimentação para os projectos que se seguiram – foi a reabilitação da Praça Léon Aucoc, Bordéus, em 1996. Após longas discussões com os moradores e com os representantes do município encarregues do projecto, os projectistas optaram por manter a praça tal como estava, sem lhe atribuir um novo desenho. Pelo contrário, dedicaram apenas os recursos disponíveis nos armazéns da própria câmara municipal para repor ou restaurar o material degradado, e propuseram uma manutenção mais frequente do espaço. Afinal, escreveram os autores, "porque seria necessário alterar o pavimento, substituir os bancos ou as luminárias por um modelo mais na moda? Nada, aqui, impunha tais modificações." [5]

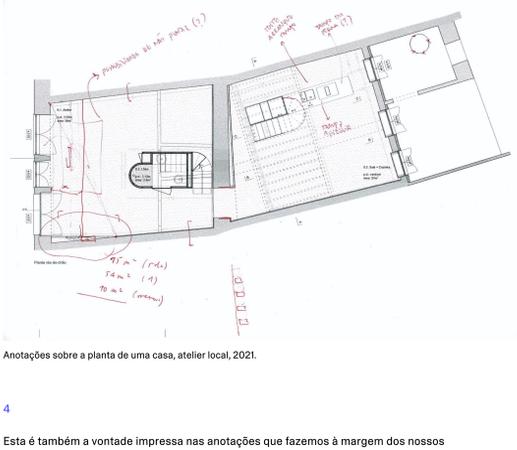
5. Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, Lacaton & Vassal, Paris/Orléans, Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Éditions HYX, 2009, p.162.

A radicalidade deste gesto não constitui uma excepção no conjunto do seu trabalho. Pelo contrário, trata-se de uma abordagem metodológica herdada, pelo menos em parte, do arquitecto com quem iniciaram a sua carreira: Jacques Honderlatte. Para este último, estava "fora de questão desenhar antes que tudo [fosse] compreendido e resolvido". [6] Na verdade, excepção feita para as ilustrações produzidas com o colectivo Épinard Bleu, Honderlatte era resistente à utilização do desenho enquanto procedimento primordial no seu trabalho. Para si, "[era] na imaginação – e não no papel – que um edifício deve nascer, quanto mais não seja para permitir que o mesmo seja complexo". [7]

6. Patrice Goulet, Jacques Honderlatte. Des gratte-ciel dans la tête, Paris, Éditions Norma, 2002, p.48.
7. Idem, p.23.

Como método de trabalho, o arquitecto francês preferia encetar longas conversas com os vários agentes envolvidos no processo, deixando-se surpreender pela própria vida ao invés de se deixar perder em abstracções amaneiradas. Ao ponto de, num projecto com a duração de seis meses, passar apenas duas semanas a desenhá-lo. [8] Não desenhar permitia-lhe abdicar do impulso para transcrever e impor no papel os seus preconceitos. Por outras palavras, estimulava a sua capacidade de ouvir os outros intervenientes, num silêncio criativo que lhe permitisse registar tudo aquilo que tanto no processo como no fenómeno arquitectónico é impossível desenhar. No projecto para a casa Artiguebille (1972-73), por exemplo, cuja experimentação tipológica escapou a uma disposição convencional dos quartos, das funções e dos protocolos domésticos, o programa foi determinado pelas qualidades dos espaços desejados e listadas em conjunto com os futuros habitantes. Claro, escuro, quente, húmido, grande, pequeno, etc... Afinal, como escreve o próprio, "[c]omo teríamos nós desenhado o som de uma fonte?" [9]

8. Cf. Tanguy Auffret-Postel & Tiago Borges, "Jacques Honderlatte's Artiguebille House: a Search for Non-Linearity", San Rocco, 8, 2013, p.186-189
9. Jacques Honderlatte in Jacques Honderlatte. Des gratte-ciel dans la tête, op.cit, p.23.



Anotações sobre a planta de uma casa, atelier local, 2021.

4

Esta é também a vontade impressa nas anotações que fazemos à margem dos nossos próprios desenhos. Não desenhar, ou antes, criar atrito ao impulso de mergulhar imediatamente no desenho, não é uma questão de preguiça ou de falta de talento, mas sim um projecto em si mesmo: uma resistência auto-imposta à urgência de socorrer-se da prancheta ou do estirador, como se todas as respostas estivessem à nossa espera numa folha de papel em branco.

Isto não se trata de subestimar o desenho enquanto procedimento ou processo intelectual ou, muito menos, de promover uma qualquer fobia do desenho. É antes uma tentativa de transformar cada desenho numa matéria mais densa, na transcrição de um pensamento mais longo e partilhado, conflituoso até, ao invés de nos limitarmos a fazer apenas mais um esboço, para um qualquer outro objecto.

Tal como Honderlatte, preferimos conter os desenhos ao mínimo e potenciar as discussões ao máximo. Por um lado, porque isto significa compreender as dificuldades e as contradições de cada etapa do longo processo produtivo da arquitectura, aceitando inclusive que o "acaso" é algo que o projecto de arquitectura nunca será capaz de abolir na totalidade. [1] E, por outro, porque dentro das suas inevitáveis limitações esta resistência constitui, apesar de tudo, um esforço para destituir as falsas consciências que a arquitectura tende a inscrever no espaço.

10. "A arquitectura nunca abolirá o acaso", Punktó, 1, 2011.

De modo geral, a crença na capacidade de intervenção política e de transformação da sociedade, por via da Arquitectura, encontra-se hoje substancialmente esvaziada. Isto porque uma das principais características transversais às dinâmicas que sustentam o capitalismo é a reificação dos seus valores de uso e das relações sociais que através desta se possam insinuar. No quadro do seu funcionamento, as qualidades concretas e intrínsecas à materialidade das coisas são ponderadas em prol do seu valor de troca, num processo de "valorização" ao qual nem a casa escapa, tendo no desenho/design (como na autoria) um recurso privilegiado. E portanto, nesse processo, cada desenho que se decida não fazer constitui um obstáculo.

Por outro lado, cada desenho que se faça a menos contribui para que a potência do projecto permaneça em aberto, permitindo que mais facilmente este venha a ser pensado também por quem constrói e habitará esses espaços. Do nosso ponto de vista, enquanto modalidade do próprio desenho, não-desenhar talvez seja a pista mais importante para dissolver os negativos efeitos secundários de uma autoria egocêntrica e deixar a arquitectura florescer como a obra colectiva que é suposto ser.

Se por nenhuma outra razão, porque se os arquitectos deixarem de sobrestimar os seus desenhos, talvez as outras pessoas possam finalmente compreender que o desenho e a criação de espaços excepcionais está ao alcance e dentro das capacidades de todas. No final de contas, com Álvaro Siza, "sonh[amos] com o momento em que tal necessidade, íntima e colectiva, não esteja dependente de um grau em arquitectura". [1]

11. Álvaro Siza, "Ceremony Acceptance Speech", 1992, versão digital in https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Alvaro_Siza_Acceptance_Speech_1992.pdf, consultada a 27 de Setembro de 2021