



Vasco Maria Santos Pinheiro¹

Professor Auxiliar no Curso de Arquitectura da ULHT

vmosp@oninet.pt

O Esquisso como Lugar de Convergência²

Resumo

Esta comunicação constitui o resultado de uma reflexão sobre a análise do processo de concepção arquitectónica propondo como principal aspecto desse processo a relação íntima e complexa que se estabelece entre o arquitecto e o desenho por ele desenvolvido. Procura-se descrever a importância do desenho de concepção como primeiro reflexo visível do mundo da imaginação e como

reflexo de uma manifestação emocional que encontra na folha de papel a *luz* necessária ao sucesso da leitura e entendimento do seu significado. Trata-se de salientar a importância do esquisso/projecto enquanto modo de exteriorização das vontades, de libertação de desejos e reminiscências bem como, verificar a sua essência como estrutura de projecção de cenários e objectos que preenchem o que, em termos de psicanálise, se pode designar de mundo interior. O projecto será abordado como lugar de confronto e de convergência sendo o esquisso a sua manifestação primeira, pelo que, se irá particularizar a reflexão sobre o esquisso segundo diversas premissas como forma de valorizar a sua necessária complexidade. O esquisso como lugar da convergência do saber, do conhecimento e da experiência. O esquisso como estrutura organizadora (do pensamento e da forma). O esquisso como símbolo narcisista da relação íntima, dialéctica, da corporalidade (do sujeito arquitecto) com a folha de papel. O esquisso como símbolo da introspecção e da relação entre o corpo e a imaginação/mente. O esquisso entendido como possível receptáculo do mundo interior e dos seus objectos. O esquisso como resultado de um gesto simbólico, e das imagens motivadoras, que se perpétua por um encadeamento consequente de registos. Ao mesmo tempo questiona-se, também, o lugar do esquisso e o seu enquadramento no contexto actual dominado pelo digital e pelos sistemas de informação.

Palavras-Chave: Esquisso, concepção, concepção arquitectónica, projecto, *projectação*.

Abstract

This communication constitutes the result of a reflection on the analysis of the process of architectural design proposing as main aspect

¹ Licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da U.T.L.; Mestre em Teoria da Arquitectura pela Universidade Lusíada; Doutoramento pela Universidade Lusíada.

² Este texto constitui a base de uma comunicação apresentada em Dezembro de 2005 no Seminário SCAN'05 realizado na École d'Architecture de Paris Val-de-Seine em Paris.

of that process the intimate and complex relationship that occurs between the architect and the drawing. This paper tries to describe the importance of the drawing design as first visible reflex of the world of imagination and as reflex of an emotional manifestation that finds in the drawing support the necessary light to the success of the reading and understanding of its meaning. It is pointing out the importance of the sketch like the way of externalization of the wills, of liberation of desires and reminiscences as well as, to verify its essence as structure of project of sceneries and objects that fill out, that, what in psychoanalysis terms, we can designate of interior world. The project will be approached as a confrontation and a place of convergence, being the sketch its first manifestation. The sketch as a place where knowledge and experience converge. The sketch as the organizing structure of the thought and of the path. The sketch as a narcissist symbol of the relationship that sums, the dialectical relationship between the corporality (of the subject) with the paper (the drawing support). The sketch as a symbol of the introspection and of the relationship between the body and the mind. The sketch as a possible receptacle of the interior world and of their objects.. At the same time it will be questioned, also, the place of the sketch in the actual context dominated by the digital and the systems of information.

Keywords: sketch, architectonic conception, project, *projection*

O esquisso como lugar de convergência

No actual cenário da contemporaneidade, marcado pela efervescência das novas tecnologias, a afirmação de um novo modelo de sociedade – sociedade de informação –

ganha contornos precisos ditando novos modos de olhar, de desenhar e de interpretar o mundo onde o arquitecto, também, coexiste.

Igualmente marcado pela rapidez/aceleração não apenas dos ritmos de vida mas, sobretudo, pelos modos como as relações que estruturam essas coexistências se estabelecem, o arquitecto dispõe hoje de novos utensílios de trabalho, postos à sua disposição pela omnipresença do digital e pela vanguarda tecnológica, que são responsáveis pela introdução de novos hábitos e pelo estabelecimento de uma nova ordem metodológica que afecta, inevitavelmente, a essência da sua *práxis*.

Neste cenário marcado pelo elevado pendor tecnológico onde o digital constitui uma ferramenta primordial no desbravar dos problemas colocados pelo nosso mundo cada vez mais global – o planeta Terra que Salman Rushdie caracterizou como *MacMundo* – o projecto de arquitectura tem de sobreviver e de se afirmar como instrumento igualmente primordial não só no debate, na organização e ordenamento do espaço humanizado mas, fundamentalmente, como expressão do carácter humanista que é e deve continuar a ser próprio da arquitectura e da actividade do arquitecto.

Enquadrado por estes valores que caracterizam o projecto de arquitectura, o esquisso deve ser entendido não como o projecto mas como um elemento essencial que consagra uma parte fundamental e decisiva no sucesso do modo operativo do arquitecto.

O processo arquitectónico, que encontra no projecto a expressão mais visível de um procedimento que se inicia com a vontade e o propósito de edificar e termina com a obra edificada, sujeita à experimentação dos seus

utilizadores, assenta num complexo sistema de comunicabilidade onde o desenho e a expressão gráfica assumem um papel substantivo.

Como fase primeira desse processo, o esquisso adquire uma importância extraordinária na medida em que configura e dá expressão às imagens e às formas pensadas constituindo a base a partir da qual se torna possível desenvolver a figura de projecto de arquitectura que é capaz de conduzir, mais tarde, à edificação. Dir-se-ia que o esquisso centraliza dois momentos diferentes – a formalização de um processo de concepção, que traduz o pensar e o imaginar do arquitecto, e o ocasionar de um processo de configuração, que traduz a sua adequação a uma realidade técnica-operativa conducente à realização-construção do objecto.

Enquanto fase primeira do processo de *projectação*, o esquisso, na sua essência mais pura e pragmática, constitui um tema de máxima relevância no entendimento do projecto e na própria obra construída.

Nessa qualidade, a importância do esquisso mede-se pelo facto de polarizar dois tipos de relações distintas: uma relação com o sujeito arquitecto que o desenha, traduzindo e expressando a reacção imediata que é motivada pela necessidade de projectar e uma relação com as fases consequentes do projecto que, por via de diversos processos de configuração, se permite servir de base e de génese ao seu futuro desenvolvimento. Por um lado o esquisso é um fiel depositário das motivações e da abstracção das formas e das imagens pensadas. Ele constitui o lugar onde, pela primeira vez, a imagem mental que o arquitecto persegue, incessantemente, se torna visível e observável. Por outro lado, o esquisso constitui também o elemento base

sobre o qual o sujeito arquitecto faz assentar o modelo ou os modelos convencionados que servem à legibilidade do registo gráfico e que permitem, mais tarde, a construção a partir de outro tipo de desenho, sujeito a convencionalismos, que assume frequentemente a designação de desenho técnico. O esquisso constitui, por isso mesmo, uma figura de charneira que, ao mesmo tempo que se relaciona com o sujeito que o desenha, também se relaciona com a figura do projecto final caracterizado pelo rigor e pela exactidão. Nesse sentido, o esquisso não pode ser uma representação caracterizada pela certeza e pelo determinismo e sim pelo carácter às vezes indeterminado que lhe permite ser tudo ou não ser nada.

Destes dois relacionamentos, é precisamente no espaço da relação que se estabelece entre o sujeito arquitecto que desenha – que esquisso – e o próprio esquisso, como resultado da sua acção, onde se centram as principais preocupações desta comunicação sendo estas de natureza distinta mas complementar.

A primeira prende-se com o procedimento em si, ou seja com acto de esquisar. A segunda refere-se ao significado do esquisso como produto da acção do sujeito. Finalmente, a terceira, observa a capacidade dos conteúdos expressos no esquisso para condicionar a continuação da acção do arquitecto.

O acto de esquisar evidencia um procedimento primitivo do ser humano na tentativa de manifestar pelo desenho as imagens que estão para além da realidade observável e que preenchem o seu universo interior, nomeadamente, as memórias passadas e as ambições futuras.

Com efeito, já em criança, o sujeito estabelece laços de comunicação pelo desenho, através

da representação de imagens e figuras, mais ou menos compreensíveis, que não correspondendo a uma realidade concreta, que coexiste em simultâneo consigo, se identificam com modelos genéricos caracterizados pela percepção e pelas boas e más relações que o sujeito estabelece com eles. Esses desenhos, cuja carga semiótica é por demais evidente, constituem um importante termo comparativo na medida em que, também representam não aquilo que se encontra visível ou observável mas sim as imagens que entretanto, no caso da criança, foram colecionadas e armazenadas na sua mente quando, anteriormente ao desenho, se experimentaram e perceberam os objectos.

É interessante verificar que, normalmente, a criança desenha aquilo que lhe pedem para desenhar e que, a resposta gráfica à sugestão simples de desenhar uma casa, uma árvore ou uma pessoa é, manifestamente, bastante mais complexa do que o desafio que lhe é colocado. Este resultado, que é constante, explica-se pelo facto da criança introduzir sempre características julgadas mais relevantes para uma melhor definição da figura desenhada e, conseqüentemente, para uma maior aproximação à figura real. Ao desenhar os dedos duma mão, por exemplo, uma criança que ainda não conhece os números nem sabe contar, representa-os em função das possibilidades que a mão representada lhe oferece para os colocar e não em função do número, da dimensão ou da forma. O seu objectivo é, simplesmente, o de introduzir particularidades no desenho que possam contribuir para a sua associação à realidade tornando-o significativo através de marcas e símbolos. Contudo, essas particularidades que são seleccionadas de uma maneira que podendo parecer aleatória não o é, resulta do efeito que as mesmas despertaram na criança quando tomou contacto com os objectos e

que, por via disso, os registou e arquivou na memória, de uma forma nem sempre consciente, fazendo-lhes associar determinadas imagens suas representativas. Refira-se, a título de exemplo, como a representação de um dedo por uma criança toma, normalmente, a forma de um “rectângulo estreito”. Essa representação é apenas esquemática sendo que a sua legibilidade não resulta da forma mas sim do facto de ser uma presença no desenho que se relaciona de um modo específico com os restantes componentes.

Tal como no esquisso, trata-se de sublinhar a importância da relação das partes com o todo. Não é pela forma ou configuração dos elementos constituintes do desenho mas pela relação topológica que se estabelece entre eles que a sua identificação se torna possível. A transposição para o papel, da realidade previamente apreendida, resulta da visão sincrética sobre as coisas e da possibilidade que essa capacidade oferece para captar a imagem no seu conjunto através de uma conjugação simultânea e rápida de particularidades relevantes ao contrário de uma visão pormenorizada e detalhada sujeita à análise e compreensão de cada uma das suas partes.

Este recurso ao desenho infantil não pretende, como é natural, diminuir o desenho do arquitecto. A razão pela qual se chama a atenção para esse fenómeno, que permitiria esgotar muito mais tempo nesta reflexão, prende-se com o facto de constituir um lugar comum e por permitir estabelecer um termo de comparação com os mecanismos de que o arquitecto se serve na produção dos seus desenhos iniciais.

Com efeito, tal como o rigor do desenho infantil não passa pela exactidão das suas formas e sim pelo significado que veiculam e pela relação que estabelecem entre si,

também no esboço o rigor que o caracteriza é de uma ordem diversa. Tal como Piaget, Lebahar referiu-se a esta primeira fase do desenho de arquitectura como uma fase topológica onde o rigor se encontra associado a uma ordem e estrutura de posicionamento evidenciando uma matriz geométrica que se manifesta de modo subtil e que traduz o espírito profundamente racional do seu autor. A importância do esboço mede-se, por isso, pelo seu propósito organizador e esquemático associado a um valor simbólico muito forte que permite interpretar os objectos representados segundo uma perspectiva fundamentalmente conceptual e tipológica.

Por outro lado, esta relação de aproximação que, a título de exemplo, se estabelece com o desenho infantil permite compreender a importância do esboço enquanto desenho representativo de uma realidade não existente ou, então, por existir. Tal como a criança desenha tendo como base os modelos que conhece, representando aquilo que não vê e fazendo uso das imagens mentais armazenadas, também o esboço é um produto da mente do arquitecto que representa aquilo que só ele vê e que só ele conhece. Independentemente do seu grau de legibilidade, o esboço é sempre válido para o arquitecto que o torna legível como uma imagem simbólica que é fruto de um trabalho de reflexão e sinónimo de uma vontade de conceber.

Esta vontade de conceber, que encontra na folha de papel as condições ideais para se manifestar, mostra-se como um exercício ensaísta onde o arquitecto gere o conflito de ideias e imagens mentais que convergem na figura esboçada.

O esboço não procura o rigor do material mas sim o rigor do imaginado, seguindo o

instinto sugestionado pela vontade e dando expressão à poesia que irá ilustrar as formas e os objectos. A sua grande importância manifesta-se pela capacidade de organização e estruturação das ideias a partir de uma abordagem esquemática que não procura a definição exaustiva dos objectos e das suas partes mas sim a sua articulação face a uma necessidade emergente de proporcionar uma forma, ou formas, que respondam às solicitações dos problemas que a arquitectura se propõe resolver.

Enquanto resultado da acção do arquitecto, o esboço confirma a sua predisposição em repensar e transformar a realidade através da arquitectura. Porém, esta sua vontade, que é profundamente consciente, caracteriza-se e distingue-se pela intencionalidade e responsabilidade do seu gesto refutando o acaso e a ausência de um qualquer sistema de ordem.

Como primeiro registo que manifesta essa intencionalidade, o esboço constitui um modo de pesquisa e de experimentação que o arquitecto, através da manipulação dos seus registos gráficos, usa para libertar e descrever as imagens, as formas e os objectos que preenchem o seu mundo interior e que servem para dar substância ao fruto do seu trabalho e razão à sua proposta.

Nesse sentido, a essência do esboço, enquanto resultado da acção do arquitecto, prende-se com a sua capacidade de reflectir, simbolicamente, o trabalho psíquico do arquitecto na procura das formas adequadas à resolução dos problemas.

O iniciar do projecto de arquitectura através do esboço deve-se à vontade do arquitecto e a uma necessidade de resolução espacial e formal traduzida pelo o cumprimento de um

dado programa e objectivo e à modelação do espaço face a um determinado sentido de utilidade e eficácia. Mas o primeiro traço que é desenhado no papel remonta as suas origens a causas e circunstâncias que nem sempre são claras nem evidentes. Esse gesto, o primeiro risco, a primeira mancha que se torna visível num qualquer suporte utilizado, constitui uma resposta operativa mas, é sobretudo, uma consequência ou resultado de um mecanismo interno que conduz ao desenho específico daquele registo. Esse registo que se apresenta como um gesto fundador, como a primeira de um conjunto de outras linhas, de outros riscos que se associam e completam o primeiro no sentido da resolução do projecto, constitui, na maioria dos casos, um momento de grande angústia e ansiedade ou como uma encruzilhada indiciadora de vários e possíveis itinerários.

Na perspectiva do processo criativo, esse momento corresponde a uma tentativa que a estrutura consciente do sujeito faz para interpretar e exteriorizar a primeira imagem formulada nas camadas inconscientes da sua mente – mundo interior – cujos contornos são vagos, indiferenciados e, por vezes, imperceptíveis. Essa angústia é dominante porque a tensão psíquica é grande. O lado consciente da mente do sujeito encontra-se desperto e não consegue penetrar nem reconstruir as imagens geradas na instância mais obscura da sua mente.

Segundo Melanie Klein, todo o processo criativo procura a resolução deste estado definido como posição depressiva. Ao contrário de Freud, que falava da obra de arte como uma consequência psicótica, Klein observa que ela é produto da resolução de um estado depressivo desencadeado pela tensão entre estas duas instâncias psíquicas. O gesto fundador parece decorrer de um processo

complexo aproximando-se de um processo catártico, libertador da angústia e triunfador sobre as resistências da censura do *super-ego*.

Uma vez que resulta de um gesto físico – riscar ou desenhar – o iniciar da *projectação* é sempre resultado de um processo racional traduzido numa acção específica que é comandada por uma instrução enviada pelo cérebro. Mas a evidência desse racionalismo não se esgota na dimensão mecanicista do gesto; a fundação pelo desenho, ou pelos primeiros riscos do esquisso, mede-se pela vontade de querer transmitir qualquer coisa da qual nem sempre se tem plena consciência da sua totalidade ilustrando, com isso, o papel comunicativo do esquisso.

Dando expressão ao entendimento do projecto/desenho como processo comunicativo, o gesto do desenho constitui a manifestação mais visível dessa intenção de comunicar e de transmitir, pela imagem gráfica, significados específicos. O gesto fundador é por isso um gesto simbólico. É um gesto que se afirma como um agente de mediação entre a vontade de concretizar e de mostrar, e uma primeira expressão das imagens que se vão construindo na mente do sujeito arquitecto e que apenas se tornam compreensíveis, ou simplesmente visíveis, através da forma desenhada.

No sentido em que essas imagens se apresentam como substituição das *imagens outras* – as imagens mentais entretanto formadas e idealizadas na mente do sujeito – a condição simbólica do conteúdo desenhado é manifesto tornando-se, esse sim, o fruto de um processo que tanto pode ser consciente como inconsciente.

O encontro do sujeito arquitecto com o papel, suporte real que irá receber a simbolização da

imagem sonhada, pode, por isso, ser visto como um ritual onde o papel, o suporte, se transforma num depósito da angústia e da ansiedade do sujeito arquitecto na sua vontade de transmitir e de tornar presente.

Porque não é possível nem passível de se tornar previsível, este confronto é marcado, fundamentalmente, pelo inesperado podendo conduzir a uma diversidade de situações. Tentar enumerar as variadíssimas possibilidades que constituem o ponto de partida para o iniciar do acto *projectual* torna-se, pela infinidade que o caracteriza e pela infinidade de possibilidades, impraticável mas, em termos gerais, podem simplificar-se diversas variantes enunciando alguns modos específicos como exemplos.

Entre estes, pode surgir um gesto que define de uma só vez a base da futura solução (gesto criativo); pode surgir o desenho de uma figura geométrica (um quadrado, rectângulo, etc.) apresentando-se como uma base sujeita a um processo de metamorfose que conduz à forma final; pode surgir uma linha curva (dominadora e envolvente); podem surgir linhas informes e sem identidade aparente (provavelmente fruto da angústia e incerteza); ou podem surgir linhas que recorrem a imagens pré-existentes (na tentativa de as repetir ou das utilizar como referência).

Apesar de diversos, e apenas se enumeraram alguns, o resultado do confronto entre o arquitecto e o suporte físico das imagens projectadas tem por base uma intenção ou, simplesmente, uma procura ou uma pesquisa.

Em ambos os casos, quer seja fruto de uma intenção, mais ou menos, determinada ou de uma tentativa de encontrar, por meio da pesquisa, uma base de trabalho conveniente,

este primeiro gesto, o gesto fundador, manifesta sempre uma origem simbólica.

Como refere P. Godet³, “...o símbolo é primeiro e em si figura e, como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias...”. Exactamente como o símbolo de Godet, o gesto fundador sendo uma fonte de ideias é também, por isso, um símbolo.

Verifica-se que o gesto fundador deve considerar-se duplamente simbólico. O gesto físico é simbólico e os registos que dele resultam também. O gesto em si é simbólico porque não só é demonstrativo e representativo da vontade organizadora do espaço como constitui a consequência corporal/física ao apelo da mente que se pretende expressar através do papel e do lápis. A representação desse gesto – o traço que fica registado – é simbólica porque substitui as imagens geradas pela estrutura psíquica do arquitecto configurando uma imagem que se pretende inteligível.

Mas a representação do primeiro gesto pode, em alguns casos, ser tornada artificial. O recurso a diagramas e ao arranjo de informação variada sob a forma de esquemas e traçados ordenadores e organizadores podem tentar dissimular a via simbólica que manifesta o fabrico inconsciente das imagens. Na realidade, essa abordagem específica, que hoje em dia constitui um lugar comum da prática *projectual*, é também simbólica ao estabelecer a identificação do objecto que se pretende projectado com os significados gerados pela articulação dessa informação.

De entre variadíssimos exemplos, refira-se o caso concreto do projecto de Daniel Liebskind. Um projecto que se desenvolve em

³ In. Godet, P.; Signe et Symbole, s.d.

função de um poderoso conjunto de linhas que marcam direcções e que se organizam em função de uma estrela de David deformada. Contudo, ainda que o desenho dessa mesma base *projectual* estivesse já parcialmente desenhado no sítio, a relação que Liebskind pretendeu estabelecer resulta dum, e num, processo simbólico que relaciona as diferentes linhas da *estrela* com as supostas direcções que teriam marcado os percursos migratórios dos judeus mortos. Estas, cruzando-se e deformando a geometria do emblema de David, permitiriam encontrar a génese da solução formal.

Nestes casos, que o exemplo de Liebskind tão bem ilustra, não só é simbólica a forma como é estabelecida a base *projectual* como a própria definição desse acto simbólico é, também, simbólica. É devido à exaltação de um determinado estado de espírito, ao apuramento de determinadas capacidades intelectuais, de determinadas emoções, sonhos ou sentimentos que o simbolismo dessa base *projectual* é desenvolvido. Não fosse Liebskind judeu e, com certeza, o sentimento, as emoções, as memórias e os traumas depositados na fundamentação da base *projectual* eram, naturalmente, diferentes. São as linhas, as direcções, a estrela e o vazio gerado por estas que, simbolicamente, realizam o projecto mas, são as raízes do arquitecto que constituem o material psíquico que, uma vez trabalhado no seu mundo interior, conduz à resolução simbólica do gesto fundador e, sobretudo, à escolha dos elementos que definem o projecto e que permitem que também ele se transforme num símbolo.

Contudo, o gesto fundador pode ser ainda resultado de outras motivações escondidas. Refira-se como exemplo dos modos e dos modelos de representação, os desenhos de Siza Vieira enquanto expressão de uma leitura

analítica e conhecedora do sítio resultante do entrelaçar do espírito do sujeito arquitecto com o espírito do sítio que se vai tornar lugar.

Ainda que, aparentemente, menos racionalizado do que o gesto de Liebskind, o gesto de Siza é simbólico na medida em que representa a sua relação com o sítio para onde vai projectar e, fundamentalmente, pelo modo como traduz toda a carga emotiva e psicológica que o domina face à necessidade concreta de resolver um dado programa pelo projecto.

Independentemente do seu conteúdo simbólico, a importância do gesto fundador prende-se com o facto de simbolizar a relação do sujeito arquitecto com o mundo ou a vontade latente de ultrapassar o fosso que separa o mundo imaginário do real.

Associando-se também essa relação e essa vontade a um processo de *mimese*, onde o aproximar do registo a uma referência determinada que o sujeito encontra na sua apropriação do mundo que o cerca, onde vive, é igualmente determinante na compreensão da dimensão simbólica do expressar da fundação do raciocínio arquitectónico.

A *mimese* como acto simbólico de *re-representar* através de um reinterpretar poético constitui um tema fundamental à compreensão das motivações que impulsionam o desenho. Contudo mostra-se necessária a introdução do seu valor conceptual e simbólico neste momento como forma de também justificar e melhor entender a importância da função da analogia – comparação – na estruturação do gesto e do raciocínio do sujeito arquitecto.

Nesta perspectiva, esta importância da função analógica constitui mais uma necessidade do

processo da leitura do gesto *projectual*, nomeadamente, do gesto fundador, do que, propriamente, um recurso utilizado pelo sujeito arquitecto no momento de triunfo em que lança sobre o papel o seu primeiro registo gráfico.

Porque ao desenhar, o arquitecto também vê, observa e lê o resultado do seu gesto, a forma gráfica permite-se interagir com o sujeito sugerindo-lhe novos passos conducentes à definição das imagens que têm por modelo os registos, tantas vezes inconscientes, impregnados no seu mundo interior. Mais relevante do que a comunicabilidade do projecto acabado, face à necessidade de se mostrar um instrumento fundamental à edificação do objecto arquitectónico, é a comunicabilidade do esquisso com o arquitecto que o risca permitindo estabelecer uma relação dialéctica que pode ser definida como *re-introjecção*. Neste relacionamento íntimo, até narcisista, o sujeito *mergulha* para dentro das formas e dos espaços desenhados procurando controla-los e completá-los em função daquilo que a sua leitura lhe sugere. A *re-introjecção* conta como principal factor o próprio objecto – esquisso – com o qual o sujeito arquitecto consegue estabelecer uma comunicação directa e com o qual interage. O esquisso actua como um segundo actuante com quem se estabelece um *diálogo* recebendo o arquitecto a informação a partir do seu próprio desenho. O desenho tem nessa fase a capacidade de se *introjectar* no *eu* criador e restabelecer o contacto num nível mais próximo da consciência. É feita uma reapreciação, agora a um nível consciente, de uma grande parte dos detalhes que de um modo, eventualmente, desordenado e oportuno foram preenchendo o desenho. A *re-introjecção* do esquisso completa a sua dupla vocação comunicativa. Para além do seu fim óbvio em estabelecer uma corrente

comunicativa com quem vier a ler e a interpretar o seu conteúdo, os conteúdos do esquisso constituem também uma mensagem dirigida ao próprio arquitecto.

A *re-introjecção* é uma forma de consciencialização, por parte do arquitecto, do objecto produzido e da estrutura que o fundamenta sendo, absolutamente, essencial pelo facto de permitir, desde aí, a manipulação consciente de uma parte significativa das estruturas inconscientes previamente desenhadas. Este fenómeno, que se caracteriza pela autocrítica inicial reveste-se, logo de seguida, de um carácter narcisista e protector em relação ao objecto projectado – esquisado. Sujeito a uma manipulação consciente, o esquisso inicia, a partir daí, as sucessivas fases de desenvolvimento que conduzem à sua finalização enquanto instrumento operativo e à sua minimização, enquanto produto da actividade criadora.

Mas, independentemente da possibilidade de fechar este ciclo através da dialéctica estabelecida, o fenómeno mais interessante que ocorre por via da *re-introjecção* é a da intromissão do arquitecto no próprio projecto. A consagração da lenda de *Narciso*, que mergulha nas águas por causa da sua própria imagem reflectida, é transposta para o domínio do acto *projectual* a partir do momento em que o arquitecto também *mergulha*, transportando-se e projectando-se no seu desenho e construindo este à medida de si próprio. O esquisso assume a sua mais ampla dimensão virtual e a folha de papel revela-se como um mundo perfeito onde o arquitecto se auto projecta e para onde transporta e vive as suas emoções. Dominador desse espaço aparente e virtual, o sujeito arquitecto assume a capacidade de pôr e de tirar, salientando o intimismo de um relacionamento entre a sua própria corporalidade

física e as fantasias inconscientes materializadas pelo desenho.

A *re-introjecção* do projecto e a intromissão do arquitecto traduz-se na possibilidade do conteúdo representado – o esquisso – constituir uma extensão corpórea do sujeito arquitecto que condiciona as formas e os espaços de acordo com a sua dimensão física e da sua relação com o real.

Observando as conclusões de Gustave Fisher, relativamente à sua obra *Psicologia Social e Ambiente*, sublinhe-se a ideia de *enraizamento* e o modo como o espaço pode completar o sujeito. Para Fisher, o espaço não deve ser só entendido como um elemento exterior a si, mas como uma dimensão da nossa interacção com ele o que significa que, a relação que o arquitecto estabelece com a sua própria obra, ao ser transportada para o desenho, torna-se num reflexo da emoção e do sentimento que são próprios da sua vivência espacial.

Esta, na realidade, concretiza a grande preocupação desta reflexão sobre o esquisso – a relação corporal que o sujeito que desenha estabelece, por necessidade, com o desenho e com o suporte gráfico que o recebe.

Para esta relação contribuem aspectos muito variados. Aspectos que se manifestam através da escolha dos suportes do desenho e, sobretudo, dos instrumentos utilizados são, normalmente, os primeiros responsáveis pela qualidade e pela expressão gráfica do esquisso e, conseqüentemente, pela sua legibilidade. Aspectos que se relacionam com a escala que, no caso do esquisso não têm, necessariamente, de obedecer a convencionalismos mas de satisfazer o rigor do relacionamento e do posicionamento das partes no todo, constitui outro factor fundamental que conduz ao exercício de um domínio pleno do

sujeito sobre a totalidade do espaço, neste caso subentendido pela folha de papel. Aspectos que resultam ainda da possibilidade de desenhar sobre o desenho e que se traduzem na liberdade da sobreposição das formas e das imagens, permitem uma leitura, também, sobreposta do esquisso tornando-se esta uma garantia do trabalho de pesquisa e investigação pelo desenho que se mostra um valor essencial do acto esquivar. Aludindo ao método da livre associação de Freud, o gesto do desenho não pode deixar de ser entendido como o fruto de um diálogo constante entre o sujeito e o papel e onde a linha desenhada sugere, pela interpretação do arquitecto, a adição de uma nova linha que completa o sentido da primeira e que dá expressão ao seu pensar.

O esquisso é observado como o resultado de um procedimento manual que tem como génese a vontade de expressar graficamente as construções que são geradas numa instância mental e imaginativa, materializando, ao mesmo tempo, um momento intimista, de profunda introspecção, onde convergem os saberes e as experiências colecionadas pelo arquitecto ao longo tempo.

Centralizando o seu trabalho nas potencialidades do computador como novo instrumento de trabalho, o arquitecto obriga-se a repensar a sua prática no sentido de compreender de que modo esse utensílio da actual modernidade se pode tornar compatível com a arcaica e indispensável *manualidade* que legitima o acto de esquivar e que ilustra o seu carácter de convergência.

Bibliografia

- Broadbent, Geoffrey – **Metodologia del Diseño Arquitectónico**. Barcelona; Gustavo Gili, 1971.
- Calabrese, Omar – **A Linguagem da Arte**. Lisboa; Ed. Presença, 1986.
- Ehrenzweig, Anton – **The Hidden Order of Art**. Londres; Phoenix Press, s.d.
- Evans, Robin – **Translations From Drawing to Building and Other Essays**. Londres; AA Documents 2, 1992.
- Fisher, Gustave – **Psicologia Social e Ambiente**. Lisboa; Instituto Piaget, 1994.
- Freud, Sigmund – **Textos Essenciais da Psicanálise I: O Inconsciente, os sonhos e a vida pulsional**. Lisboa; Publicações Europa América, 1995, 2ª Edição.
- Heidegger, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa; Edições 70, 1990.
- Huyghe, René – **Diálogo com o Visível**. Lisboa; Bertrand Ed. 1994.
- Johnson, Mark – **The Body in the Mind, the body basis of meaning, imagination and reason**. Chicago; The University of Chicago Press, 1990.
- Klein, Melanie – **Envy and Gratitude**. Londres; Vintage, 1997.
- Morin, Edgar – **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa; Instituto Piaget, 2003.
- Godet, P. – **Signe et Symbole**. s.d.