

NORMA E DESVIO NO DESENHO DO PROJECTO:
hipótese de uma retórica da imagem na arquitectura

Manuel Estêvão Dias Ferreira

AGRADECIMENTOS

Quero aqui agradecer aos que de uma forma ou de outra me ajudaram.

As primeiras palavras vão para o Professor Pintor Vítor Manuel Oliveira da Silva pelo apoio pedagógico e crítico que sempre disponibilizou, sem esquecer as conversas, os conselhos e o encorajamento, que de facto tornaram mais acessível a realização deste trabalho.

Devo exprimir também o meu agradecimento ao gabinete aab arquitectura, onde colaboro, pelo esforço de conciliação entre a prática do projecto e esta reflexão teórica.

Por fim, agradeço a todos aqueles com quem tive oportunidade de partilhar as minhas interrogações, sem esquecer o meu amigo Fernando Brito, que teve paciência para tudo ler e comentar e, de modo especial, à Ana Cristina pela compreensão e apoio durante todo este tempo.

NORMA E DESVIO NO DESENHO DO PROJECTO: hipótese de uma retórica da imagem na arquitectura

RESUMO

Este estudo procura verificar a hipótese de uma Retórica aplicada às imagens do Projecto de Arquitectura. Partindo da instrução metodológica e sequencial que estrutura o Projecto, procura-se identificar momentos para um projecto de Retórica. Pretende-se deste modo, ensaiar, verificar e propor uma Retórica operativa no âmbito da produção arquitectónica: na promoção de novos e inovadores significados, enquanto modelo criativo e estratégia de persuasão. O Desenho - movimento criador e criativo - nas imagens que promove será o meio estruturante e transitório, através do qual se constróem, autenticam e legitimam os significados propostos pela arquitectura. O Projecto – campo de acção e intervenção – talvez encontre na Retórica uma teoria geral da significação, útil na organização e comunicação dos seus conteúdos.

PALAVRAS-CHAVE

Retórica, figuras, desenho, projecto, desvio, abdução, método.

INDÍCE

1.0 INTRODUÇÃO

9	1.1 Interesse e delimitação do tema
12	1.2 Objectivos
14	1.3 Metodologia
15	1.4 Conteúdos

2.0 DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE “MÉTODO” E DO SEU USO NA PRÁTICA PROJECTUAL

19	2.1 Generalidades
19	2.2 A natureza do método no projecto de Arquitectura
23	2.2.1 Pensamento Vertical versus Pensamento Lateral
25	2.2.2 Inferência abductiva ou hipotética
27	2.2.3 Retórica e economia da linguagem
29	2.3 Conclusões parciais

3.0 DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE “RETÓRICA” E DO SEU USO NA PRÁTICA PROJECTUAL

31	3.1 Generalidades
33	3.2 Delimitação do conceito de “Retórica” no âmbito de uma história da representação em Arquitectura
33	3.2.1 Retórica Clássica
33	3.2.1.1 Platão
36	3.2.1.2 Aristóteles
43	3.2.2 Retórica da Idade Média
43	3.2.2.1 Gótico
49	3.2.2.2 Renascença
56	3.2.3 Retórica do século XX
57	3.2.3.1 I. A. Richards
64	3.2.3.2 Grupo μ
72	3.3 Conclusões parciais

4.0 DELIMITAÇÃO DOS CONCEITOS DE NORMA E DESVIO NO DESENHO DO PROJECTO

75	4.1 Generalidades
76	4.2 Permeabilidade dos sistemas de significação: <i>Ratio facilis</i> e <i>Ratio difficilis</i>
79	4.2.1 Um percurso etnográfico
86	4.3 Norma e desvio retórico
87	4.3.1 Uma perspectiva sintáctica
91	4.3.2 Uma perspectiva semântica
100	4.3.3 Uma perspectiva pragmática
106	4.4 Conclusões parciais

5.0 PRESSUPOSTOS CRÍTICOS À NOÇÃO DE RETÓRICA

109	5.1 Generalidades
112	5.2 A imagem antecipadora: do sensível ao sentido
112	5.2.1 O reflexo enganador
117	5.2.2 Imanência e transcendência
122	5.3 A unidade retórica: <i>ethos/pathos/logos</i>
125	5.4 Conclusões parciais

6.0 CONCLUSÕES FINAIS

127

7.0 BIBLIOGRAFIA

131	7.1 Monografias
134	7.2 Catálogos de exposições
134	7.3 Revistas
135	7.4 Dicionários
135	7.5 Documentos electrónicos

8.0 ÍNDICE DE FIGURAS

137

1.0 INTRODUÇÃO

1.1 Interesse e delimitação do tema

“La dialettica sarebbe cioè, per Platone, un’arte della discussione che coinvolge tanto la forma che il contenuto, la retórica sarebbe invece un’art puramente formale del persuadere a una qualsiasi cosa, senza curarsi del valore del suo contenuto. Più avanti (465 c) Platone distingue anche la retórica dalla sofística, in quanto, mentre la sofística sarebbe contraffazione dell’arte della legislazione, la retórica sarebbe invece contraffazione dell’arte dell’amministrazione della giustizia.”¹

Por vezes, pode ocorrer que a melhor forma de nos situarmos perante determinada realização, objectiva ou intelectual, convide a um olhar histórico sobre nós próprios. Um olhar dirigido sobre a nossa própria realização, na tentativa de a melhor entendermos.

À semelhança de uma arqueologia operativa procura-se perceber o contexto, a pertinência e a dimensão efectiva de determinados indícios. É nesse âmbito que Platão, filósofo grego século V a. C., pretende entender a Retórica, procurando relacioná-la e distinguí-la no confronto com as disciplinas mais próximas: a dialéctica e a sofística. Ao tornar claro algumas diferenças entre estas disciplinas, o filósofo distingue de modo particular, a retórica e a sofística pelo seu conteúdo, apresentando-as como não-arte e contrafacção da própria arte. Por via da persuasão inerente, a retórica era entendida por Platão com significado pejorativo, uma vez que esta não se preocupava em conhecer os seus argumentos, mas apenas em atingir o seu objectivo prático.

Desde já se destacam algumas questões relacionadas com a ética² e a política³ do agir retórico que futuramente exploraremos, contudo, existem entendimentos distintos do

- 1 Platão distingue a Retórica não apenas da Dialéctica como da Sofística. A sua definição coloca a retórica no patamar claramente pejorativo da “contrafacção” pondo em causa a verdade dos factos e a própria justiça das decisões. A retórica será, por esta via, uma arte “puramente formal da persuasão” independente do conteúdo. PLEBE, Armando, *Breve storia della retorica antica*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961, p.48
- 2 Qualquer postura ética ao remeter para um código deontológico revela um juízo de valor que permite distinguir entre o bem e o mal. Neste âmbito, a Retórica (antiga), ao fornecer um conhecimento teórico sobre as “estratégias” de “persuasão” poderá promover um desequilíbrio entre o efectivo conteúdo e a sua aparência.
- 3 Identificar na Retórica uma postura política leva-nos a concluir que o retórico age segundo princípios e estratégias previamente equacionadas de forma a atingir mais eficazmente determinados fins. Exercitar uma consciência política ao nível da retórica implica ensaiar a própria actuação para que dela resulte apenas o esperado previamente.

de Platão. É o caso de Górgias, filósofo grego (480 a.C. - 375 a.C.), que se encontrava convencido da importância do conteúdo para a retórica, e a comprová-lo estava o facto de ele próprio se intitular retórico e não filósofo. Enquanto que para Platão – no seu diálogo intitulado Górgias⁴ – a Retórica é puramente formal e indiferente ao seu conteúdo, Górgias (filósofo) entendia por persuasão Retórica aquela que operava nos tribunais e nas assembleias populares sobre aquilo que é justo ou injusto. Entende-se, portanto, a razão para Górgias considerar que a Retórica exerce preocupações não só ao nível da forma mas também ao nível do conteúdo. Para ele a Retórica era antes de mais um caminho para a verdade.

Esta breve passagem pela retórica antiga, fonte de onde todos bebemos e base das nossas culturas, apresenta claramente duas posturas divergentes que deixam entrever, para além da celeuma, preocupações e aspectos de elevada pertinência. De um lado, os sofistas (representados por Górgias, Pólo e Calicles), do outro, Platão e Sócrates. Ambos admitem a existência de uma tal disciplina, enquanto os primeiros a entendem ao nível da filosofia sofista, os segundos aproximam-na mais da dialéctica, por aí se demonstrar mais aceitável. Entendem, desta forma, os segundos, que “é uma falsa retórica aquela que dá a conhecer aquilo que não sabe; e será uma autêntica retórica aquela que sabe verdadeiramente aquilo que mostra”⁵ só desta forma se alcança a verdade, caso contrário é pura persuasão.

Exercitar um pensamento contemporâneo acerca da Retórica, enquanto disciplina operativa no campo da Semiótica, implica pensá-la não apenas enquanto persuasão mas numa efectiva construção de novos significados, que aos anteriores acrescentem sentido – aumentando, negociando e cativando – através de um meio discursivo, qualquer que seja a sua expressão: gráfica, plástica ou oratória.

Contudo, dois milénios de história não apagam nem esclarecem acerca dos limites respectivos entre significado e significante. Efectivamente o «reconhecimento» retórico parece ser proporcional à capacidade operativa da imagem, ou seja, «de tornar cativo aquele que a cativa», ou, mais concretamente, de satisfazer o objectivo preconcebido. Parece aceitável concordar que a retórica faz uso de uma certa economia de meios dando relevo, por vezes, àqueles que, segundo uma estratégia delineada permitem mais eficazmente atingir um objectivo. Não será porém este um sinal de inteligência, ao

4 Górgias foi certamente um dos mais ilustres oradores da Antiguidade Clássica e, por isso, é natural que Platão tenha escolhido o seu nome para título de um diálogo cujo tema central é a retórica. Relativamente à retórica, parece-me oportuno alertar para a postura contrária de Platão em relação a Górgias.

5 PLEBE, Armando - “Breve storia della retorica antica”. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961, p.55

concentrar e dirigir esforços segundo uma tática concertada? Será lícito menosprezar aspectos de ordem informativa produzindo uma irrealidade cativante? Que relação satisfaz as vertentes normativa e autográfica dos discursos? Onde começa o desvio e acaba a norma?

As dúvidas persistem, no calor duradouro da discussão, talvez não exista uma resposta concisa, objectiva e válida. Talvez seja aceitável ter apenas consciência de uma existência conflituosa, entre a mensagem e a sua concretização discursiva, ou antes, entre informar e persuadir.

Ao propor entender a retórica no contexto da arquitectura, procuro transmutar as questões referidas para o campo da produção das imagens que a comunicam e lhe conferem sentido. O primeiro obstáculo que procurarei ultrapassar é o da pertinência de tal investida, ou seja, qual o interesse de um entendimento retórico aplicado às imagens do Projecto? Para além da visão exposta no estudo final que agora se inicia, penso que, de um modo geral, se encontra implícito ao sujeito comunicante uma pragmática⁶ dos signos. E que, portanto, dependendo da permeabilidade do código linguístico e da situação concreta onde se aplica, alcançará uma maior ou menor aceitabilidade.

Põe-se, então, o problema de saber se o projecto constitui uma *semiótica branda* ou *dura*, para deste modo, determinar a plausibilidade de tal investigação. Enquanto construção conceptual, organização discursiva e comunicação efectiva do projecto, parece-me existir um caminho a percorrer, que independentemente da lonjura ou da brevidade, encontra momentos para posturas distintas, desde as normativas e convencionadas até às metafóricas e ambíguas.

Talvez pela natureza dividida, entre arte e ciência, as imagens do projecto concretizem atitudes divergentes nos seus distintos momentos de construção do conhecimento, da investigação e da emoção.

6 Foi Morris quem propôs que se constituíssem três disciplinas separadas que estudassem as seguintes dimensões do discurso: Sintaxe, Semântica e Pragmática. Embora seja uma separação artificial, ela revela-nos a existência de diversas dimensões no processo da significação. Se por um lado a Sintaxe diz respeito às relações dos signos entre si, abstraindo, quer do significado que eles possam ter, quer ainda da utilização que desses signos fazem os sujeitos falantes, por outro, a Semântica trata da relação dos signos com os objectos que designam, isto é, do seu significado, independentemente do uso pelos sujeitos falantes. Por último, cabe à pragmática, estudar a relação entre os signos e os usos que deles fazem os sujeitos falantes. A Sintaxe ao ser o único aspecto cujo tratamento pode ser feito de modo independente, abstraindo das restantes dimensões, é o campo predilecto da lógica. A Pragmática é o campo de activação da retórica, ao procurar contribuir para a promoção de desvios à lógica literal e aos significados primitivos.

1.2 Objectivos

Não sendo a retórica uma disciplina amplamente aceite no campo projectual, aquilo que se pretende ensaiar poderá ser visto, à imagem de um “rpto”, como uma abdução. Não se pretende, contudo, instaurar crenças, mas apenas construir um fundo teórico que dê a conhecer as possíveis vantagens de uma retórica aplicada ao projecto para a arquitectura.

Embora não sejamos “donos do sentido das imagens” (BOURDIEU, 1996), o presente trabalho tem por objectivo pensar o desenho e a produção de sentido que as suas imagens promovem. Aquilo que se tentará perceber poderá ser descrito como uma investigação com vista a traçar os fundamentos para uma abordagem retórica à problemática do projecto de arquitectura.

Ao reflectir sobre as operações de retórica pretende-se estabelecer uma relação particular com o âmbito da produção arquitectónica, na promoção de significados e enquanto modelo criativo e estratégia de persuasão. Acompanhando os vários momentos do projecto, desde a concepção inicial até ao diálogo com o cliente e executantes, propõe-se a interiorização deste mecanismo no processo de desenho dotando-o de uma certa autonomia, especificidade e operatividade.

Este estudo apresenta-se como espaço para a (1) Identificação, (2) Verificação e (3) Inclusão do agir retórico na prática geral da arquitectura. Identificação, face a uma retórica que adquire diversas manifestações pela diversidade de momentos e contextos da sua actuação. Verificação, porque perante a visão tecnocrática contemporânea do projectista, envolvido em regulamentos, ciências tecnológicas e rigorosos programas de desenho assistido por computador (CAD), é necessária alguma certeza quando se propõe alterações ao nível da comunicação e linguagem. Por fim, Inclusão, numa lógica de Projecto entendida como mais uma ferramenta ao dispor da construção “significativa”, uma parte efectiva da construção e informação do projecto.

Contudo, que especificidade convoca para a prática da arquitectura o domínio teórico sobre a produção de sentido nas imagens do projecto? A faculdade retórica não pretende ser egocêntrica, perante o seu poder hermenêutico, mas antes “servir” como ferramenta para melhor produzir sentido, analisar⁷, interpretar⁸ e desfrutar⁹. São estes os momentos de activação e produção de sentido, contudo, que repercussão tem na

7 Não confundindo contudo a necessidade em ordenar o enunciado com o próprio enunciado.

8 Sempre que a interpretação produzida não se apresente como definitiva, total ou universal. Um método é um instrumento para perguntar o que determina a natureza das respostas que se podem alcançar e não deve confundir-se com a própria coisa.

prática quotidiana a inevitável mediatização da retórica? Que contributos podemos esperar de uma retórica experimental no campo da arquitectura?

Certamente uma maior acuidade na procura, elaboração e comunicação de novos e profícuos significados. Hoje, num tempo em que a expressão comunicativa de um desenho está muitas vezes automatizada por dispositivos que a distanciam ou privam de uma razão expressiva de ordem superior, torna-se necessário repensar o projecto de comunicação dentro do próprio projecto de arquitectura. Hoje, num tempo em que os tempos do projecto, dinâmicos e audaciosos, não premeiam o prazer da emoção estética, de tal modo imbuídos de um dinamismo burocrático, torna-se fundamental encontrar o valor expressivo que complementa o rigor técnico da representação. Por fim, hoje, num tempo em que os tempos do projecto, mediados e ritmados pelo computador declamam autoridade sobre a acção gráfica gestual, conferindo-lhe um reduzido âmbito para operar, torna-se imprescindível um contacto mais próximo e demorado com o desenho.

É, portanto, objectivo deste trabalho organizar os fundamentos para uma retórica da imagem aplicada ao projecto de arquitectura. O desenho, entendido enquanto representação gráfica, será analisado de modo a tornar explícito a forma como a retórica poderá oferecer um valor acrescentado ao nível do projecto.

É igualmente objectivo deste trabalho organizar a informação dispondo os argumentos, favoráveis ou não, de modo a contribuir para olhares ulteriores que o completem ou o reajustem. Talvez o propósito de reunir os fundamentos para uma retórica do projecto seja demasiado audacioso e apenas consiga traçar alguns apontamentos breves sobre a hipótese de um tal entendimento. Consciente desta dificuldade, procurarei centrar o interesse dos pontos de pertinência levantados de forma a atingir o objectivo proposto.

1.3 Metodologia

“Há coisas que só a inteligência é capaz de procurar mas que por si só nunca poderá encontrar. Tais coisas só a intuição as encontraria mas nunca as procurará.”¹⁰

Ter “método” designa frequentemente uma sujeição virtuosa a determinados procedimentos preconcebidos e ensaiados. Neste contexto, “ter método” poderá significar estar sujeito a uma certa disciplina e organização, fundamental na estruturação de todo o pensamento que procura exprimir-se sobre a forma coerente e lógica de um corpo teórico de conhecimento.

Contudo, qualquer método comporta também uma certa flexibilidade que lhe permite adaptar-se ao objecto da própria investigação. Não existem, portanto, métodos completamente predefinidos, a especificidade do método aumenta com o desenvolvimento da respectiva investigação. Não se trata, então, de descobrir uma “meta”, mas essencialmente, de encontrar um “caminho” capaz de “alimentar” a inteligência e “estimular” a intuição. Embora sujeita a rigorosos critérios científicos, uma investigação em arte deverá criar momentos não apenas para uma atitude fenomenológica mas também para uma compreensão estética. Desta forma, encontramos na experiência pessoal não apenas o objecto mas a própria objectivação das preocupações e dos esforços em teorizar o fenómeno.

Partindo de uma experiência pessoal de contacto com as imagens do projecto de arquitectura, procurar-se-á desenvolver um esforço eminentemente auto consciente. Um olhar analítico sobre uma tal prática procurará revelar aspectos que apesar de habituais possam ser inéditos ou inconscientes, tanto ao nível da representação gráfica, como ao nível do próprio significado que esta veicula. O trabalho estrutura-se, portanto, sobre uma base prática que o antecede e o acompanha, para dessa forma, “alimentar” e “estimular” a construção de uma investigação que se procura orientada, estruturada e pertinente no seu contributo para esse corpo de conhecimento operativo. Embora impulsionada por uma prática pessoal, esta vontade específica em conhecer pretende, na medida do possível, ser útil e servir os interesses de uma prática colectiva. Trata-se de uma investigação que procura ampliar o conhecimento social mais que o pessoal, pelas possibilidades e hipóteses que coloca ao dispor do conhecimento no campo artístico. A dificuldade parece radicar com frequência na identificação das áreas de

10 BERGSON, Henri, Citado de memória

interesse colectivo para investigar, procurando conhecer ou de algum modo sistematizar, um conjunto de observações substancialmente significativas para a legitimação e inovação de um conjunto de práticas e conhecimentos.

Faz ainda parte da concretização do «corpo teórico» a sua ilustração e exemplificação, com desenhos provenientes de uma prática pessoal, assim como de autores cujas imagens se inserem no âmbito e pertinência do tema. As imagens do projecto de arquitectura em análise, procuram exemplificar as propriedades do “mecanismo” em estudo e alargam-se a uma prática amplamente difundida. O pensamento que nelas se instala é essencialmente visual. O desenho – movimento generativo, informativo e vital – desde já parece fundamental à construção, demonstração e significação da própria arquitectura.

1.4 Conteúdos

A estrutura do trabalho denuncia a preocupação que o sustenta. Assim, a sequência de conteúdos organiza-se de modo a centrar sucessivamente o tema, revelando-o, cada vez mais, na sua especificidade e operatividade.

O estudo é constituído, por seis momentos distintos. Um momento inicial – introdutório – onde se procura situar o problema e o seu campo. Trata-se de um momento particular da elaboração e organização do trabalho marcado pela apresentação dos objectivos e dos propósitos que norteiam toda a investigação. É, portanto, um espaço de confluência de diversos interesses, caracterizado pela dificuldade na conciliação, selecção e organização da informação, de forma a orientar uma construção gradual de conhecimento.

Numa etapa seguinte, procura-se identificar no projecto uma estruturação metódica capaz de receber um contributo de disciplinas menos normativas, como a Poética e a Retórica. De um modo geral, o projecto, sujeito a um decorrer lógico e estruturado - com uma gramática própria - permite conceber estruturas de significação com sistemas de composição que visam não só uma economia e uma eficácia ao nível comunicativo, mas também, uma plataforma criativa e inventiva, de composição e organização dos impulsos imaginativos.

O capítulo conseqüente, procura fazer uma delimitação do conceito de “retórica” na prática projectual. De modo a procurar uma definição que melhor denote a importância da retórica na arquitectura, é elaborada uma observação diacrónica pautada pelos momentos de maior importância: período clássico, período medieval e o período

contemporâneo. Desta forma, procura-se entender o modo como a história da retórica acompanha e se cruza com a história da humanidade. Parece-nos pertinente perceber o modo como o desenho de arquitectura foi construindo ao longo da sua história uma relação fundamental com a Retórica.

No capítulo seguinte, procura-se entender o modo como a «norma» e o «desvio» se articulam no processo de projecto. Num percurso que procura ser esclarecedor, criativo e inovador, o projecto – espaço para uma construção significativa – encontra momentos distintos, desde o primeiro esquisso até à visualização assistida por computador. Neste processo de construção do projecto, são diversos os contributos de uma teoria da significação aplicada às imagens antecipadoras da arquitectura. Procura-se portanto, elaborar uma análise das imagens fundamentais que orientam a evolução do projecto, na tentativa de verificar a hipótese do contributo da Retórica, nas imagens que o desenho de arquitectura nos dá a conhecer.

A exemplificação far-se-á com o recurso a fotografias e desenhos (assistidos ou não pelo computador) sempre que se achar oportuno. As imagens apresentadas são de fontes diversas e agrupam-se em dois conjuntos: um que reúne autores diversos e um outro onde analiso o meu trabalho¹¹. Estes dois momentos procuraram verificar a hipótese de uma afectação retórica do desenho no âmbito arquitectónico. A análise do meu trabalho procurará contribuir para uma reflexão acerca das convenções no desenho de arquitectura.

Antes de concluirmos procura-se antecipar uma primeira reacção crítica à noção de retórica apresentada. Tenta-se agora um enfoque particular na possibilidade de a imagem ser o resultado de um reflexo enganador. Analisa-se, também, o problema da camuflagem juntamente com o da identidade da imagem. Subjacente a este estudo, encontra-se a noção de que a retórica, assente sobre o triplo eixo orador-público-linguagem, deve procurar uma unidade e um equilíbrio que a fortaleça e lhe devolva uma maior credibilidade e segurança nos juízos que apresenta.

11 A análise auto-etnográfica serve o propósito de procurar uma identificação mais coerente com a prática da arquitectura. A escolha do próprio trabalho é efectuada por motivos relacionados com um conhecimento mais aprofundado das circunstâncias, dos tempos e dos objectivos do projecto escolhido.

O trabalho estrutura-se de modo a que, no final de cada capítulo, se possa fazer uma conclusão parcial. A conclusão final estabelece a ligação entre as parciais e procura reunir argumentos de modo a responder aos objectivos propostos inicialmente.

2.0 DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE “MÉTODO” E DO SEU ÂMBITO NA PRÁTICA PROJECTUAL

2.1 Generalidades

Este capítulo introdutório tem por objectivo fazer uma abordagem ao Projecto de Arquitectura, procurando desenvolver e informar um entendimento sobre algumas noções de Retórica, perceptíveis ao nível da concepção, da representação e da própria materialização objectual da arquitectura. Procura-se, portanto, um enquadramento particular ao problema do método no projecto, o qual denuncia algumas fragilidades e âmbitos cuja problematicidade teima em adiar uma resposta definitiva e conclusiva. Mais do que certezas, o sentido desta reflexão, procura levantar dúvidas, interrogações e cavilações¹² de modo a melhor compreender a concepção, a representação e a materialização que transita nos momentos conformadores do projecto.

2.2 A natureza do método no projecto de Arquitectura

“O método do projecto é uma estratégia para a criatividade, mas comporta também uma margem para o tratamento e elaboração de fenómenos quantitativos e científicos.”¹³

Parece oportuno destacar a natureza aparentemente paradoxal do método em Projecto. Ao conciliar aspectos de natureza criativa com sistemas de aferimento científico, o processo metodológico – motor e travão do projecto – parece sugerir alguma contradição intrínseca à sua natureza.

Encontramos no âmbito do projecto, uma convivência de saberes aparentemente antagónicos – o “científico” e o “criativo” – que no seu conjunto orientam a procura

12 O sentido que esta palavra procura adquirir é precisamente contrário a um recuo improdutivo ou ao uso astuto de sofismas, pretextos e subterfúgios. Daniel Innerarity define-a como “uma paragem no tempo por excesso de atenção, uma ampliação do horizonte considerando a curiosidade como instituição”. Esta demora seria fatal se as suas desvantagens não fossem compensadas pela aquisição de algo positivo: o dilatar de uma cultura da relação com o mundo a que chamamos experiência. INNERARITY, Daniel. *A Filosofia como uma das Belas Artes*, Lisboa, Teorema, 1995. p.33

13 VIEIRA, Joaquim, “O Desenho e o Projecto são o mesmo? Outros textos de Desenho”. Col. seis lições, Porto, FAUP publicações, 1995, p.79

projectual. Conciliando uma postura lógica e normativa com o reconhecimento de estruturas imprecisas e desviantes que libertam a imaginação e permitem a criatividade, a intuição e a construção retórica, o Projecto experimenta um enriquecimento metodológico, verificado na aproximação aos seus objectivos e na maturação dos princípios e das ideias que estão na sua origem. O projecto constrói um caminho sinuoso, uma sucessão de portas que se abrem, de perspectivas que se apontam, de avanços e retrocessos na procura da hipótese mais favorável e da “verdade” mais fiel. Ciência e arte, ambas organizam e promovem o Projecto, as suas diferenças¹⁴ resultam mais do ponto de vista que assumem do que da divergência das proposições que apresentam. O Projecto procura tanto a verdade como a satisfação. (É de convergência que se trata – duas áreas de conhecimento – para a utopia¹⁵ de uma humanidade melhor.) É neste espectro paradoxal - ambíguo e problemático - que as ideias se organizam e procuram uma concretização que melhor se adequa ao “enigma” projectual. Embora a ciência e a arte pertençam a campos distintos de conhecimento e a sua distância possa ser maior ou menor, parece óbvio que no projecto e pelo projecto elas se mobilizam para uma realização comum: conceber a arquitectura. Tal como nos refere Colin McGin “a ciência é sem dúvida uma tarefa importante e nobre, mas não é a única forma de investigação intelectual com valor. Não podemos abraçar a ideia de que uma pergunta ou é científica ou coisa nenhuma.”

Mas então, de que se fala quando se fala de método em projecto? Ele existe *a priori*, ou implica uma operação efectiva? Que espaço o projecto confere à criatividade e à inovação?

Em projecto, um método, designa frequentemente um agir estruturado segundo esquemas preexistentes, permitindo, contudo, alguma flexibilidade face à natureza criativa do “campo” e da diversidade dos objectos que estuda. Neste sentido, um método projectual, enquanto processo sequencial de procura, esclarecimento e informação, comporta ordens e mecanismos distintos, direccionados para uma convergência comum: no nosso caso o projecto de arquitectura. A prática projectual da arquitectura contempla como que um “campo periférico” onde gravitam disciplinas,

14 A este propósito Nelson Goodman, refere que as afinidades se demonstram mais pertinentes que as diferenças. “A diferença entre Arte e Ciência não é a que existe entre sentimento e facto, intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e cerebração, concreção e abstracção, paixão e acção, mediação e imediação ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas de símbolos” (Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos símbolos, Lisboa, Gradiva, 2006, p. 276)

15 Esta designação não pretende referir-se ao projecto como algo impossível e de todo irreal mas apenas a algo que ainda não conquistou espaço entre nós e como tal pertence ao mundo das ideias e dos conceitos, designando o que existe em potência, que não experimentou a concretização objectual. (Do Grego: *ou*, «não» + *tópos*, «lugar», pelo Latim *Utopia*, lugar que não existe.)

técnicas e possibilidades que interagem segundo uma ordem (im)prevista¹⁶ com o projecto. Investidas de um plano de acção secreto, confidencial ou único, (pela singularidade de cada projecto) esse “campo periférico”, entra em acção, segundo estratégias e tácticas objectivas, suscitando potencialidades capazes de alterar a sua trajectória previsível.

Por consequência, cada projecto é único tal como o método correspondente. A especificidade de cada projecto desperta uma singularidade processual e metodológica. Os seus percursos motivam-se, constroem-se e justificam-se mutuamente. Podemos entender o método à semelhança de uma presença invisível que estabelece uma negociação constante com o projecto. Não faz sentido pensar o projecto sem um método¹⁷, da mesma forma que não existem métodos sem objectivos¹⁸. Estamos perante uma relação autêntica, essencial para ambos.

Neste sentido, um método será algo incapaz de ser totalmente escrutinado *a priori* sendo construído e enriquecido com o decorrer do projecto, particularmente com os obstáculos e os imprevistos que surgirem, aos quais é necessário dar resposta, construindo assim a sua própria especificidade e a particularidade da sua realização concreta através de um olhar atento, pormenorizado e irrepetível.

Como vimos, o método projectual em arquitectura comporta procedimentos de carácter lógico-dedutivo, mas também aspectos de natureza criativa, indutiva e abductiva. É precisamente sobre estes últimos que se procura fomentar a criatividade e a inovação, apesar dos procedimentos lógicos desempenharem uma função essencial na estruturação, hierarquia e validação global dos procedimentos criativos. Assim, considera-se de extrema importância o espaço reservado à criatividade. Os procedimentos heurísticos¹⁹ pela força, validade e actualidade que introduzem no processo de concepção afirmam-se como instrumentos imprescindíveis na ponderação

16 A metodologia projectual, contempla uma sequência de momentos na sua maioria previstos, mas dada a especificidade de cada projecto, compreende igualmente espaço para a novidade e para o imprevisto. Por vezes, a procura pretende testar e eliminar hipóteses alternativas reunindo certezas sobre a solução adoptada.

17 Sobre (ou sob) pena de entrar em contradição com a origem lógica do projecto: definir, organizar, conhecer.

18 É sempre uma estratégia para algo, do mesmo modo que uma sombra denuncia um referente ou ainda de modo semelhante a uma teoria que se justifica pela prática e nunca por si própria.

19 Derivado da expressão originária da língua grega (heureka) que exprime alegria ou entusiasmo quando se encontra inesperadamente a solução de um problema. Entendida como a arte de aprender ou encontrar, a heurística é essencialmente “um processo indutivo e intuitivo dominado pelo acaso e pelo achado. É um processo de actuação baseado na convicção de que o acto criativo é acima de tudo espontaneísmo e imprevisibilidade. Não se baseia nem na análise nem no agenciamento e tratamento reflexivo e sistemático da informação.” VIEIRA, Joaquim – «Como está a vontade de desenhar?», *PSIAX, ESTUDOS E REFLEXÕES SOBRE DESENHO E IMAGEM*, nº1, Edição conjunta da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Minho, da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Março 2002, p.10.

de novas soluções, propondo inusitados saltos lógicos e experimentando novas possibilidades através de hipóteses que ultrapassam as fronteiras da lógica convencional.

Norma e desvio são nomes de um processo metodológico (de desenho) pelos quais emerge o projecto. São momentos controversos e contraditórios que reflectem o meio paradoxal onde este se particulariza. As imagens do projecto, ao serem fruto de um Tempo e de uma sociedade, assumem um compromisso ímpar na história da representação. Daí a ambiguidade que a natureza projectual agrega: entre uma escrita convencional (norma) e uma outra mais autográfica (desvio) nasce, incontestavelmente, um confronto entre o escritor e a sociedade; entre técnica e arte; entre a realização concreta e a liberdade criadora.

Roland Barthes refere-nos a este propósito que “à letra, o escritor não extrai nada dela: para ele a língua é mais como uma linha cuja transgressão talvez designe uma sobrenatureza da linguagem; ela é a área de uma acção, a definição e a espera de um possível.”²⁰ Também, pelo projecto, aquele que o escreve experimenta a inevitável transgressão dos sistemas normativos produzindo uma economia particular, uma identidade formal exterior às normas da gramática e às constantes do estilo. É este o gesto significativo que o desenho do projecto experimenta. Sobre a necessidade de um gesto universal acresce a pertinência de um outro particular: passando do significado convencional ao situacional²¹, da semântica à pragmática e da norma ao desvio.

Mas que percurso é esse, pelo qual passa toda a natureza projectual? Que relação existe entre a norma, o desvio e a criatividade?

Parece-nos oportuno referir que a comunicação que efectuamos enquanto seres sociais, seja ela de carácter representacional, linguístico ou notacional²², a sua organização formal não é inocente nem desprovida de significado. Construimos e habitamos uma “floresta de símbolos”²³ onde se torna difícil ler com clareza a profundidade nebulosa e flutuante dos enunciados. Perante esta densidade semântica até as apropriações mais lúcidas correm risco de turvar. Reconhecer uma norma, significa portanto, estabelecer um acordo tácito que permita a comunicabilidade

20 BARTHES, Roland, O Grau Zero da Escrita, Obras de Roland Barthes 2, Edições 70, Lisboa, 2006, p. 13

21 Esta distinção (Eco, 1984, p. 82) entre convenção e situação levanta o problema da apropriação que os sujeitos fazem das unidades significantes transformando algo que é da competência semântica para o âmbito da pragmática.

22 Goodman, na sua proposta de abordagem à teoria dos símbolos, prevê três grupos de sistemas simbólicos em função das características sintácticas e semânticas das várias artes.

23 Expressão retirada do poema *Correspondências* de Charles Baudelaire onde uma floresta simbólica toma o lugar de uma floresta real.

unívoca. Contudo, este uso dicionarial²⁴ impõe alguma contenção à criatividade e nega o princípio superlativo que a origina: o desvio. Criar implica, neste sentido, uma transmutação, um deslocamento, um corte significativo do qual surge um significado novo. Surge, por esta via, algo que ultrapassa tanto a natureza do acto, como a do criador ou a do público. Deparamos com um “objecto ansioso”²⁵, plurisignificativo, ambíguo e vago, aberto à flutuação semântica e sedento de interpretação.

Com intenção de conhecer melhor esta relação triádica, (norma, desvio e criatividade) foram organizadas três valências, que no seu conjunto, procuram mapear diferentes observações sobre criatividade e inovação no desenvolvimento do projecto de arquitectura.

2.2.1 Pensamento Vertical versus Pensamento Lateral

Pretende-se neste âmbito identificar e distinguir no acto de pensar duas posturas distintas: uma lógico-dedutiva, outra periférica ou abductiva. Estas posturas divergentes apresentam-se como complementares confirmando o âmbito problemático da concepção, esteja ela mais ou menos condicionada por factores operativos e de utilidade prática.

Sendo a arquitectura uma resposta a problemas concretos e objectivos que afectam a nossa vivência quotidiana, efectuar uma aproximação aos fenómenos que originam esses mesmos problemas, implica considerar âmbitos mais periféricos e estruturas de problematização do próprio pensar que parecem, por vezes, negligenciar a estruturação lógica sem descuidar contudo a validade geral da proposta.

É neste sentido que se propõe o exercício de um pensamento lateral, de particular incidência sobre os conteúdos periféricos, pertinentes à ideia ou conceito a desenvolver. Deste modo, “lateral” surge como alternativa complementar ao pensamento “vertical”. Se, de um lado, obtemos uma sequência vertical selectiva, que procura a exclusão de modo a tornar o processo mais lógico, sequencial e coerente, por outro, encontramos a

24 Conceito desenvolvido por U. Eco (Eco, 1984, p. 141) referente a um dicionário de primitivos universais estruturados de modo a formar um conjunto finito de significados. Contudo, tal possibilidade não só se demonstra inalcançável do ponto de vista prático devido aos diferentes tempos históricos e culturais, como se demonstraria incapaz de lidar com a densidade sintáctica e semântica da criação artística.

25 Concretamente na arquitectura onde o desenho se divide entre uma expressão artística e uma outra tecnológica, a sua apresentação revela-se por vezes ambígua e mantém-nos na incerteza sobre o que deve ou não ser considerado como arte. A expressão “objectos ansiosos” foi apresentada pelo crítico Rosenberg e visa deliberadamente manter-nos na incerteza perante algumas realizações sobre se são ou não objectos de arte.

criatividade, onde a exclusão cede lugar à abertura e consideração de novos processos. O pensamento lateral é promotor da diversidade de olhares e da especificidade de cada ponto de vista. Independentemente do valor objectivo e da validade desse próprio olhar, valoriza-se a pertinência e a ousadia da observação proposta.

Por vezes, pode ocorrer que, perante uma determinada situação, nenhum caminho se apresente como suficientemente credível para que a nossa confiança o assuma como direcção possível. É neste momento que o pensamento lateral goza de um estranho e particular destaque. A sua força ao alimentar-se na periferia encontra-se menos oprimida e saturada, pelo que, com mais facilidade, sugere novos caminhos, evitando a redundância e propondo percursos insólitos que, apesar de poderem fracassar, permitem “esgotar” hipóteses e reunir certezas quanto ao enquadramento de uma possível solução e, em última análise, da própria solução adoptada. Tal como nos refere Edward Bono “o pensador vertical diz: «Sei o que procuro.» O pensador lateral diz: «Ando à procura, mas só saberei o que procuro quando o encontrar.»”²⁶

Para a constituição do conhecimento torna-se importante exercer um esforço analítico, contudo, este, por vezes, pode apresentar-se extremamente moroso nas conclusões e pouco inovador. Em compensação existe uma postura um pouco mais agressiva que, apesar dos erros que possa cometer, apresenta um saldo positivo. Trata-se da postura provocadora em oposição à analítica. Uma provocação pertinente origina geralmente uma reacção igualmente pertinente e revela, por vezes, a debilidade da proposta em questão.

Também a este nível se torna importante não atender apenas às respostas, uma vez que por vezes formular a pergunta certa se demonstra bastante mais útil. Mesmo que a resposta se demonstre inalcançável ou implique uma alteração efectiva de rota, isso, por si só, já justifica o tempo da sua concepção.

Em arquitectura e certamente noutras áreas, por vezes, a rotina de determinados procedimentos ou posturas normalizadas, se, por um lado, nos privam de cometer alguns devaneios, por outro, leva-nos, a todos, a correr o risco de chegarmos à mesma conclusão. Lateralizar o pensamento, exercitar uma postura fenomenológica e

26 BONO, Edward, *Pensamento Lateral: Um Manual de Criatividade*, Pregaminho, Lisboa, 2005, p.39. Neste contexto, torna-se importante reflectir acerca da correspondência entre aquilo que procuro e aquilo que encontro. Entre o que procuramos e o que desconhecemos existe uma relação paradoxal (uma vez que procuramos o que desconhecemos, desconhecendo o que procuramos) enunciada nos diálogos de Sócrates através de Ménone, nome pelo qual ficou conhecido o paradoxo. "Ménone - E como hás-de encontrar uma coisa de que não sabes absolutamente nada? Na tua ignorância, que princípio tomarás para te guiar nesta investigação? E se, por acaso, encontrasses a virtude, como a reconhecerias, se nunca a conheceste?"

problematológica, poderá neste âmbito, proporcionar algum bem-estar, assim como, alguma flexibilidade e actualidade intelectual.

Trata-se de experimentar a natureza ontológica do fenómeno para posteriormente procurar conhecê-lo e organizar sobre ele um corpo estruturado de conhecimentos. Reconhecer a natureza problemática de determinadas fenómenos, procurando compreendê-los, com a necessária ousadia para nos aproximarmos e os interrogarmos, sempre com o devido discernimento, para não pretendermos revelar algo que nos ultrapassa, ou que, devido à sua natureza (problemática) se torna impossível explicá-los.

Estas posturas, reveladas através de imagens gráficas ou literárias, desviam-nos de uma lógica convencional. A sua natureza é de tal modo ambígua e de tal modo significativa que os desvios ao conhecido pensamento vertical ou ao uso normativo dos sistemas comunicativos, constituem um novo quadro representativo. A sua essência não é literal mas sim metafórica e sobre os factos sensíveis apresentados sobrepõe-se uma abordagem inteligível.

A hipótese de uma retórica das imagens do projecto em arquitectura adquire, deste modo, força ao percebermos que perante aquilo que se apresenta sob o modelo perceptível, se sobrepõe um grau concebível. O desvio – eminente e inevitável – premeia a criatividade, a inovação e a motivação, pela novidade que convoca em todo o processo.

2.2.2 Inferência abductiva ou hipotética

Esta breve consideração acerca da lógica abductiva assenta essencialmente na noção derivada de Charles S. Peirce. A sua abordagem no âmbito do presente estudo prende-se com a proposta da inferência abductiva, como paradigma de uma lógica da descoberta ou da invenção. Sendo, por esta via, pensável no contexto do projecto, enquanto momento particular da elaboração hipotética e antecipadora das possibilidades do projecto.

É a este nível que se propõe a consideração do raciocínio abductivo enquanto modelo para a criatividade. A este propósito Fernando Lisboa refere que “o raciocínio abductivo é o que resulta, pois, numa sugestão vaga proveniente de dados incertos e provisórios: é a operação lógica pela qual se forma uma hipótese que sugere que alguma coisa pode ser, ter sido, ou vir a ser de alguma maneira. (...) Entre o facto e a

ideia instala-se, portanto, através da abdução, a possibilidade real, o poder-vir-a-ser. A abdução em Peirce, é o único tipo de argumento que inicia uma nova ideia²⁷. Esta noção acerca da possibilidade futura é também central em Aristóteles. A noção de “potência”, em Aristóteles, remete para a propriedade dos seres, do ponto de vista metafísico, serem afectados por “acidentes” que transformam a sua substância. A ideia de “possibilidade” enuncia melhor ao que está em “potência” a capacidade de produzir, de realizar uma acção.

Regressando a Peirce, a inferência assume-se como um processo ternário. Uma inferência deixa de ser indutiva ou dedutiva e passa a ser, também, abductiva. Não se submetendo, desta forma, apenas ao conjunto dos factos e ao conjunto das leis mas também à imaginação²⁸. Peirce ao propor um entendimento heterogéneo da noção de indução distingue claramente dois momentos: (1) aquilo que pode ser considerado como a inferência de uma regra ou a lógica da ampliação e (2) a inferência de um caso e portanto a lógica da descoberta ou da invenção. A indução compreende “não uma mas duas espécies distintas de movimento: o movimento da mente através do qual [se forma] uma hipótese com base na experiência sensorial [a abdução] e o movimento inverso através do qual confirmamos ou não a nossa hipótese com referência ao sensorial [a indução]”²⁹. Assim, abdução e indução assumem-se como duas modalidades claramente distintas da inferência. Segundo Deely, Peirce, apenas propõe uma reelaboração da distinção que a escolástica tardia efectuou entre “ascensus” e “descensus” no interior da própria indução. Perante a dualidade vigente indução/dedução, o primeiro do particular para o universal e o segundo do universal para o particular e considerando que todo o conhecimento tem origem nos particulares, percebidos pelos sentidos, a indução adquire um relevo especial.

Através da indução tem início um movimento ascensional, o “ascensus”, onde se convocam aspectos particulares que configuraram leis universais, para que num segundo momento, o “descensus”, se verifique a verdade ou a falsidade das proposições, desenvolvendo assim, uma deslocação do universal para o particular. Deste modo, através do “ascensus”, colocam-se as hipóteses (abdução) que, posteriormente através do “descensus”, serão testadas (indução) de modo a verificarem a correspondência entre os universais e os particulares contidos na inferência.

27 LISBOA, Fernando. A ideia de Projecto em Charles S. Pierce_ ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica, FAUP publicações, Porto, 2005, p. 146

28 Desta forma, foi um dos mais importantes contributos para a filosofia do pensamento.

29 DEELY, John. Introdução à Semiótica, História e Doutrina, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 90 in LISBOA, Fernando. A ideia de Projecto em Charles S. Pierce_ ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica, FAUP publicações, Porto, 2005

Peirce identifica, portanto, três tipos de inferência, organizados em dois grupos. A abdução e a indução pertencentes ao grupo das inferências prováveis ou sintéticas, designadas respectivamente, lógica da descoberta ou da invenção e por lógica da ampliação, enquanto a dedução é considerada como uma inferência analítica ou necessária, uma vez que se insere no âmbito de uma lógica da explicação. Contudo, apesar da separação exposta, elas constroem o conhecimento científico unidas e com uma dinâmica muito particular. Após a elaboração de uma hipótese [abdução] serão deduzidas as consequências de tal proposição [dedução] e, posteriormente, comparadas com a experiência [indução]. Este circuito deverá ser interrompido quando se verificar a falsidade da hipótese, sendo esta refutada e substituída por uma nova, as vezes necessárias até que a hipótese adquira um estatuto de validade.

No projecto de arquitectura a procura criativa verificada ao nível das hipóteses, é colocada a um nível pessoal e idiossincrático. Um projecto não é exactamente um acto democrático. Embora se procure o melhor, a hipótese superlativa, todas as soluções serão vislumbradas de um ângulo particular e único, com um processo de fundamentação e legitimação onde as hipóteses colocadas se submetem a uma hierarquia de interesses pessoais.

A abdução em Peirce e a sua *semiose* poderá denotar alguns sinais de instabilidade quando as circunstâncias começam a fazer uma apropriação particular dos signos, ou seja, quando uma disciplina [retórica] tem como tarefa a formulação de leis pelas quais um dado signo origina outro signo e um pensamento outro pensamento. A este nível encontramos na pragmática uma disciplina particularmente dotada para o estudo das relações entre signos e o seu uso pelos sujeitos. Será, portanto, a este nível que as condições, que permitem a comunicação, o desenvolvimento, a compreensão e a aceitação dos signos, poderão permitir ou induzir desvios ao sentido literal e primitivo. Também, estes desvios foram previstos por Peirce na sua terceira divisão da Semiótica que designou por retórica especulativa.

2.2.3 Retórica e economia da linguagem

Sugere-se ainda a retórica como mecanismo propulsor da criatividade. Ao possibilitar-nos uma economia muito particular da linguagem, a retórica, nas imagens que nos devolve, promove ambiguidades, clivagens e projecções que libertam a imaginação. Não apenas ao nível da comunicação, mas também ao nível da concepção, a retórica permite “fixar” a ideia mantendo a ambiguidade e polissemia de significados

inerente ao momento do projecto. Para além de uma estrutura persuasiva, ela permite pensar com a necessária flexibilidade e gerir os dispositivos da representação em função de um pensamento que procura estímulos perante uma visualidade marcadamente intencional. Pela base desviante que nos proporciona poderá favorecer um determinante impulso para a consideração de estruturas de significação inovadoras ao nível da criatividade, através do exercício de um pensamento determinado em ir mais longe na configuração, visualização e comunicação das suas ideias.

A retórica é, frequentemente, motivada pela eficácia de comunicação. Ao ser definida como a “negociação da distância entre os indivíduos a propósito de uma questão”³⁰ os enunciados retóricos são sempre objecto de uma certa tensão, ao serem um meio de ligação entre o locutor e o público. Desta forma obtemos a seguinte cadeia *ethos/pathos/logos*³¹, ou seja, orador/público/linguagem, onde cada um dos elementos tem um papel importante para que as operações de retórica funcionem e se verifique tanto a eficácia (perante os propósitos), como a economia de meios implicada no processo. A sua aplicação permite ultrapassar, evitar ou desvalorizar determinados problemas de modo a produzir um bem-estar, um acordo e uma empatia, o mais rápida e evidente possível; o problema torna-se imperceptível, a conflitualidade apresenta-se naturalmente pacífica. Para que tal aconteça dispõe de tácticas de composição formal³² do próprio enunciado com vista a melhorar a sua eficácia.

Uma outra figura da retórica que em muito contribui para a economia da linguagem é a elipse. Esta figura da retórica consiste, precisamente, no cancelamento de uma ou várias magnitudes do enunciado com certa autonomia, com intuito de o tornar mais incisivo, directo e essencial. “ A elipse permite que algumas coisas estejam sem estar, sejam ditas sem serem pronunciadas, se mostrem sem serem mostradas, e deste modo estabelece possibilidades «íntimas» de comunicação entre enunciador e espectador.”³³ Esta operação ao fechar determinadas magnitudes da imagem nega-lhe a origem icónica atribuída pela norma e acrescenta níveis concebidos conduzindo à produção dos desvios – metáfora da produção artística.

30 MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît. *História da Retórica*, Lisboa, Temas e Debates, 2002, p. 268

31 Esta cadeia será analisada mais atentamente nos próximos capítulos, no entanto, desde já se levantam questões específicas a cada um dos momentos. No caso do *ethos* (orador) surge o problema da ética, isto é da acreditação naquilo que ele diz; no *pathos* (público) coloca-se a questão das paixões ou da lógica passional; por fim o *logos* (a linguagem) pertence ao domínio daquilo que está em questão e aos problemas entre as perguntas e as respostas.

32 Estas operações do discurso serão analisadas em capítulos posteriores, mas no essencial resumem-se a quatro: tropos, interpenetração, emparelhamento e tropo projectado às quais correspondem quatro figuras literárias, metáfora, sinédoque, metonímia e ironia.

2.3 Conclusão parciais

“Os conceitos não esperam por nós já feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Têm de ser inventados, fabricados, ou melhor, criados e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam. (...) A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e mergulhemos no caos. Só o venceremos por este preço.”³⁴

Norma e desvio, afinal que significam? Que pertinência encontram e que reverberação produzem na impressão e expressão arquitectónica? Um breve olhar pela história da arquitectura devolve-nos uma imagem que apesar de insólita não se apresenta inédita. Norma e desvio sempre existiram. Aliás norma e desvio apresentam-se como condição *sine qua non* da actualidade e contemporaneidade do pensamento que pela arquitectura se constrói. Mesmo no período clássico, quando os cânones instituídos pareciam resolver grande parte dos problemas em arquitectura, mesmo aí, os desvios ocorreram.

Possivelmente a vontade em dedicar o templo Erectheion à deusa Athena (deusa da cidade) terá motivado o projectista a substituir as colunas jónicas – já de si femininas perante a masculinidade do Parthenon – por estátuas-coluna de jovens de Cária. A verticalidade rectilínea e indiferente das caneluras cede lugar à leveza e elegância dos panejamentos das seis jovens³⁵. A existência de «*ordens arquitectónicas*» claramente definidas não impede a acção desviante intrínseca à noção de substituir. A norma, sendo objecto de aperfeiçoamento e de evolução revela o paradoxo da impossibilidade em encontrar um grau zero. Os desvios ocorrem numa escala, uns, dir-se-ão, que tendem para a norma, outros para o desvio³⁶.

Pelo que temos observado, o desvio assume-se como condição indispensável à constituição do conhecimento. Com esse intuito, o próprio G. Deleuze, reafirma a necessidade constante em mergulhar (mais do que beber) no caos e permitir que a sua desordem nos induza a ultrapassar as regras protectoras e limitadoras auto-impostas. O projectista ao procurar uma concepção actual das suas ideologias convoca uma

33 AAVV, *Répentirs*(cat.exp.). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.

34 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.12,177.

35 Apesar da semelhança encontrada entre os panejamentos das jovens e as caneluras das colunas, não é inócua a questão: os panejamentos «repetem» as caneluras das colunas, ou são as caneluras que interpretam a verticalidade dos panejamentos que vestem as jovens? A questão espelha a dimensão enigmática da aplicação da retórica na arquitectura.

36 RICOEUR, Paul; *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p. 214, 215

actualização dos conceitos de modo a corrigi-los aproximando-os da verdade.³⁷ A luta pelo conhecimento é apenas o início de uma luta mais profunda contra o uso convencional da opinião. Torna-se necessário ir além da opinião, questionar as frases feitas, os clichés e o vício de um pensamento redundante. A procura da verdade exige mais. Por vezes, o desvio de percursos mais comumente aceites poderá revelar imagens que, em muito, superam a ordem estabelecida.

Nos movimentos do desenho e na encenação das suas imagens o arquitecto organiza, dilata e actualiza o seu próprio conhecimento. Os movimentos do seu próprio actuar procuram no devir de uma nova imagem a substituição das concepções estabelecidas. Entre o saber da opinião e a ânsia do verdadeiro conhecimento configura-se uma aproximação particular à natureza criativa e conceptual do projecto de arquitectura. Norma e desvio são nomes de um processo singular de afirmação cultural, de valorização humana e de constante actualização do conhecimento.

37 Uma verdade ao mesmo tempo relativa e absoluta. “A relatividade e absolutidade do conceito são como a sua pedagogia e a sua ontologia, a sua criação e a sua autopoisição a sua idealidade e a sua realidade.” DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.26. Importa ainda referir que a natureza do conceito é auto-referencial, não se concretizando em objectos exteriores a si próprio. Neste sentido sobre um mesmo conceito podem existir diferentes abordagens arquitectónicas, não se apresentando nenhuma delas como amostra ou exemplificação. Embora se materialize num determinado corpo a sua natureza é incorpórea. É uma entidade “em contínuo sobrevoos” e em permanente actualização.

3.0 DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE “RETÓRICA” E DO SEU USO NA PRÁTICA PROJECTUAL

3.1 Generalidades

Torna-se agora oportuno fazer uma aproximação ao conceito de “retórica” procurando revelar a sua acção na prática projectual. Aquilo que se procura não é tanto circunscrever o conceito – limitando-o e referenciando o seu âmbito – mas apenas propor uma possível leitura, uma vez que o conceito é auto-referencial e, embora se possa efectivar nos corpos ou nas suas imagens, a sua natureza não se confunde com o estado de coisas nas quais se efectiva.

Cada conceito é um acto de pensamento que opera a uma “velocidade infinita”³⁸ traçando planos sobre o caos. O perfil ou recorte resultante, devolve-nos a imagem do pensamento, daquilo que significa pensar, fazer uso do pensamento e orientar-se no pensamento. Assim, procura-se construir uma imagem que seja o reflexo de uma abordagem particular à problemática da retórica no âmbito do projecto de arquitectura. Norma e desvio são as coordenadas essenciais que a caracterizam e interpretam.

O percurso histórico da retórica denota uma relação curiosa com o da humanidade. Os seus caminhos, apesar de paralelos, encontram pontos de convergência comuns. A retórica, ao apresentar-se como a “negociação da distância entre os indivíduos a propósito de uma questão”³⁹ encontra espaço para uma importância superlativa quando as ideologias entram em crise; quando o objecto da certeza entra em colapso tornando-se problemático. É então que a discussão surge e que a argumentação, a persuasão e o convencimento fazem a diferença. Assim, a retórica só é possível e pensável numa relação *ethos-pathos-logos*, ou seja, considerando os três elementos envolvidos no processo da comunicação: o orador, o público e a linguagem.

Uma outra definição de retórica diz-nos que esta se ocupa do “*estudo dos malentendidos e o modo de os resolver*”⁴⁰, distinguindo desta forma, a boa comunicação da má. Efectivamente ambas as definições colocam a ênfase no problema da comunicação e no modo como os indivíduos negociam a sua resolução. Perante «uma

38 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.26

39 MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît, *História da Retórica*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p.268

40 RICHARDS, I.A., *The Philosophy of Rethoric*, Oxford: Oxford University press, 1965, p.3

questão» ou «um mal-entendido» a retórica disponibiliza um conjunto de conhecimentos e ferramentas que permitem restaurar a ordem.

No que diz respeito ao projecto de arquitectura a noção de crise ideológica também se apresenta como oportunidade para o desvio retórico. Manfredo Tafuri apresenta no seu livro *A esfera e o labirinto*, dois conceitos reveladores da noção de crise transversais a toda a história. A transição da noção formalmente perfeita de «esfera» para a de «labirinto» apresenta-se particularmente significativa. A viagem ao labirinto é a metáfora de uma descoberta fundamental, presente em diversos momentos históricos, onde a tensão entre a evidência e a ambiguidade revela o princípio da complexidade e contradição. Piranesi protagoniza um dos momentos críticos revolucionários da mudança de paradigma.

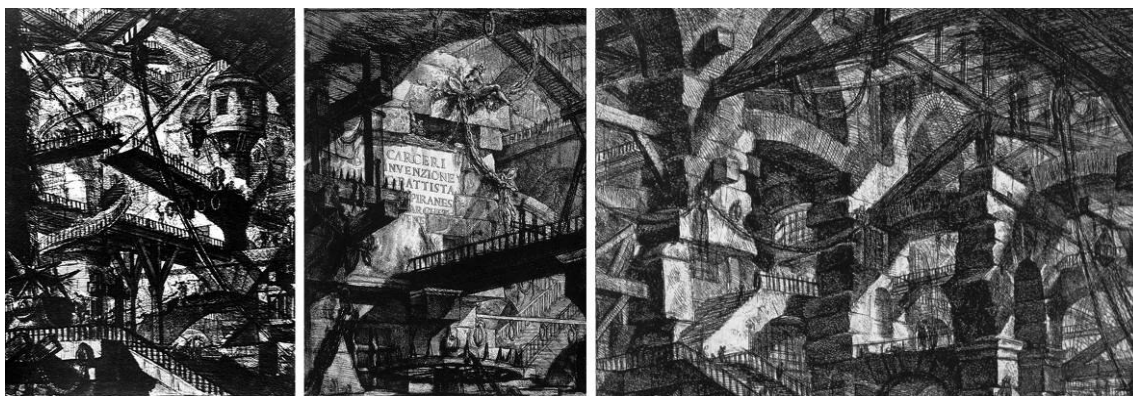


Fig. 1 – Giambattista Piranesi : *Carceri* - representações visionárias da prisão c. 1750.

Os seus desenhos veiculam uma sugestão infinita de conteúdos extralinguísticos (fig. 1). Ao afirmar que “ *um edifício densamente ornamentado é um enigma para os olhos, tal como um poema para a mente*”⁴¹ Piranesi demonstra a preocupação em sobrecarregar a expressão arquitectónica de múltiplos significados. Nas suas representações do cárcere reafirma a convivência ambígua entre a estruturação do espaço e a desarticulação dos organismos que nele se situam, demonstrando uma contradição intrínseca à própria imagem, além de sugerir que a sua função se distancia daquilo que seria o uso convencional. Torna-se, portanto, pertinente procurar conhecer o porquê destas imagens. Que desvios protagonizaram no desenho da história⁴² e que crise procuram ultrapassar?

41 Piranesi, *Ragionamento apologetico*. Citado por TAFURI, Manfredo, *The Sphere and the Labirinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, London: The MIT Press, 1990, trad. Pellegrino d’Acierno e Robert Connolly p,51.

42 Pretende-se pensar as consequências que as imagens de Piranesi tiveram na evolução do desenho de arquitectura. A questão alarga-se ao universo das imagens «desviantes» e ao modo como produzem alterações na história da arquitectura.

Os exemplos “desviantes” na história da representação em arquitectura são diversos e carecem de uma contextualização filosófica, cultural e científica. Analisar a história da representação em arquitectura à luz da “norma” e do “desvio” devolve-nos uma sequência alternada e irregular de crises com diversas origens. O seu estudo conduzir-nos-ia a uma delimitação da própria noção de retórica no contexto da história da representação em arquitectura. Só deste modo se pode conhecer qual a crise ideológica que se encontra na origem da mudança de paradigma, na alteração de uma convenção ou de um cânone.

3.2 Delimitação do conceito de “Retórica” no âmbito de uma história da representação em Arquitectura

Apesar do presente estudo não ter como objectivo central uma análise da evolução histórica do conceito de “Retórica”, parece contudo importante, perceber as diferentes abordagens e contextos em que a disciplina surgiu e se desenvolveu. Deste modo, sintetizam-se as noções apresentadas resumindo-as a três momentos históricos: o clássico, a idade média e o período contemporâneo. Iremos assim verificar diferentes hierarquias nas relações entre a cadeia *ethos-pathos-logos*, de modo a melhor compreender o desenvolvimento do próprio conceito e as diversas influências que introduziu no pensamento ao longo da história da arquitectura.

Esta análise diacrónica permite tomar consciência do lugar histórico de determinadas interrogações, contribuindo para um conhecimento enraizado da sua origem, ao mesmo tempo que pretende preparar o debate contemporâneo, contextualizando, respondendo e colocando novas Interrogações.

3.2.1 Retórica Clássica

3.2.1.1 Platão

Encontramos em Platão (428/27-347a.C.) a origem de muitas das questões que ainda hoje se colocam relativamente à retórica. O seu contributo demonstra ser extremamente importante, procuraremos por isso, percebê-lo, pois ele demarca uma certa posição desfavorável à consideração tanto da arte como da retórica.

A sua filosofia, apesar de não poder ser considerada antiartística, mostra frequentemente – segundo Plotino – ataques “contra as artes «miméticas»”⁴³, condenando todas as artes figurativas. No seu entender o artista ao criar cópias do real reproduz o conteúdo da realidade sensível, contentando-se, portanto, com uma inútil duplicação dos fenómenos reais que apenas imitam as ideias⁴⁴. Deste modo, o artista cria simulacros inexactos e fora de escala que enganam a vista imperfeita e aumentam a confusão da alma. Para Platão, torna-se mais importante a Verdade que o Belo. Esta concepção platónica limita o âmbito artístico e desvaloriza o regime mimético no qual maioritariamente se inserem as artes.

A representação em Platão deverá ser um caminho de aproximação à verdade e à essência absoluta das ideias. A retórica surge, neste contexto, como uma prática desviante e por isso indigna apesar dos atributos que o próprio Platão lhe reconhecia. Nos seus diálogos, Platão apresenta-nos a retórica relativamente a duas disciplinas próximas: a sofística e a dialéctica. Em Górgias (diálogo de Platão anterior a 388 a.C.) começa por nos distinguir a dialéctica da retórica afirmando que enquanto a primeira é uma arte da discussão na qual intervêm tanto a forma como o discurso, a segunda é puramente formal, na medida em que apenas visa o sucesso persuasivo, independentemente do conteúdo. Quanto à distinção entre retórica e sofística mede-se apenas ao nível do objecto que as ocupa. A retórica encontra-se, no seu entender, mais próxima da “contrafacção da arte da administração da justiça”⁴⁵ e do governo, portanto, de uma política, enquanto que a sofística se debruça sobre a “contrafacção da arte da legislação”⁴⁶, sobre o que é ou não verdadeiro, portanto sobre uma ética.

A questão fundamental em Platão, parece prender-se com a sua resistência⁴⁷ em aceitar a retórica como ciência ou arte. Não a considerava científica porque o modo como esta se formulava concedia maior valor à estrutura formal do discurso e aos argumentos neles empregues que à validade dos conteúdos em questão. Por outro lado, não a prestigiava como uma verdadeira arte, considerando-a somente, uma habilidade prática ao nível de um uso empírico preocupado em persuadir. Contudo, Platão demonstra uma persistência e um interesse especial ao longo das suas reflexões sobre

43 PANOFSKY, Erwin. *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p.14

44 O conceito de Ideia em Platão distingue-se da noção contemporânea da ideia como algo mental. No seu entender as Ideias são os modelos dos objectos reais. Tem uma realidade objectiva, substancial, sendo o modelo ideal (arquétipos) de todas as coisas que existem no Mundo Sensível, com base nas quais foram criadas ou tendem a ser realizadas.

45 PLEBE, Armando. *Breve storia della retorica antica*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961, p.48

46 PLEBE, Armando. *ibidem*.

47 No Fedro (obra posterior a Górgias) Platão reconhece valor à retórica e alerta para o facto de a verdadeira retórica se dever chamar dialéctica.

o tema. Este interesse acaba por revelar os motivos que o alimentam ao reconhecer que a retórica requer “uma disposição natural dotada de inteligência, de coragem e de uma habilidade inata no modo de lidar com os homens”⁴⁸.

A postura crítica de Platão em relação à retórica denuncia a importância que a disciplina despertava na época. Fica ainda demonstrada e identificada uma relação problemática que envolve o orador, o público e a linguagem. Platão denuncia alguns desses problemas, concentrando a sua atenção naquilo que designaria por ética do orador e por construção formal da linguagem.

Neste contexto filosófico, as noções em torno da geometria descritiva começam por ser sistematizadas por Euclides⁴⁹ (360 a.C. – 295 a.C.), que nos seus cinco postulados formula os fundamentos da geometria plana. Euclides estudou na academia de Platão, onde recebeu formação matemática e filosófica. A sua geometria assente numa lógica dedutiva denuncia a postura platónica na procura da verdade e permite desenvolver uma nova configuração do mundo. Em Platão o querer da razão é o único suporte da verdade ao procurar alcançar a «*Idea*» acima de tudo, contrapondo-se à noção aristotélica pela qual a verdade pode também ser atingida através dos sentidos.

É relevante o contributo de Euclides para a definição da noção de figura através do acto de configurar e de delimitar. No seu livro IV dos *Elementos*⁵⁰, Euclides expõe a noção de figura, designando por *Skèma* aquilo que é contido por qualquer ou quaisquer fronteiras planas. As representações que estas figuras revelam concretizam noções de simetria, de ordem e de estabilidade que tornam explícita a proximidade entre o pensamento filosófico e a construção do mundo, da qual a arquitectura participa. O reconhecimento de um limite introduz a noção de figura, a qual em Euclides, é portadora de uma identidade específica e exterioriza um entendimento particular sobre o mundo. A figura é, assim, um princípio para a construção do conhecimento (fig. 2). Algo capaz de potenciar o reconhecimento, partindo de um protocolo que se admite existir.

48 PLEBE, Armando, *Breve storia della retorica antica*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961, p.50

49 Euclides de Alexandria foi um professor, matemático platónico e escritor de origem desconhecida, criador da famosa geometria euclidiana: o espaço euclidiano, imutável, simétrico e geométrico, metáfora do saber na Antiguidade Clássica, que se manteve incólume no pensamento matemático medieval e renascentista, pois somente nos tempos modernos puderam ser construídos modelos de geometrias não-euclidianas. Teria sido educado em Atenas e frequentado a Academia de Platão, em pleno florescimento da cultura helenística.

50 "Os Elementos" constitui uma obra notável de compilação, organização e sistematização do conhecimento matemático e do modo como é construído, na perspectiva do pensamento helénico. Despida de adereços inúteis e de floreios é uma obra directa e formal. É composta por 13 livros, sem qualquer introdução. Em todos os livros, Euclides começa por apresentar as definições próprias da matéria a tratar e depois formula as proposições.

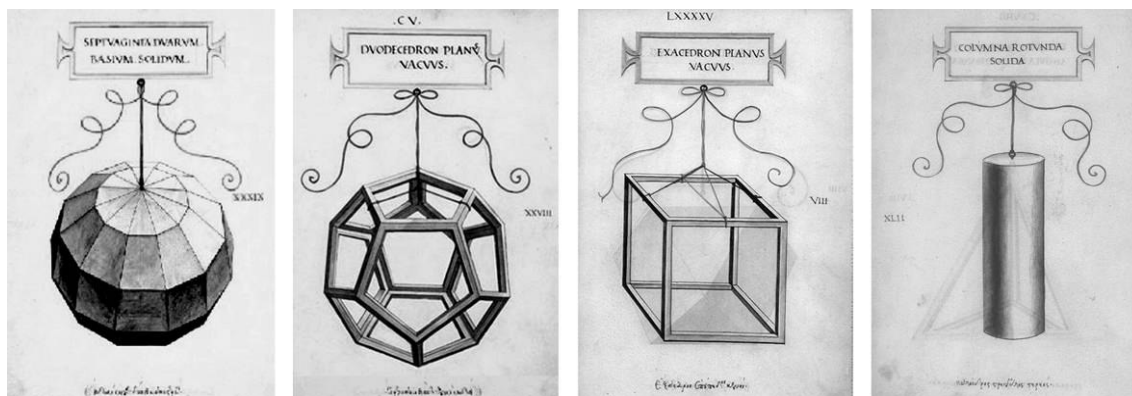


Fig. 2 – Leonardo da Vinci, Sólidos platônicos para a *Divina Proportione* de Luca Pacioli, Veneza 1509, Milão.

Este sistema de saber valoriza a representação normativa, enquanto o desvio é entendido como algo a evitar, que não conduz à sabedoria suprema. O agir retórico é delimitado por um saber taxonómico e hierarquizado no interior de estruturas lógicas, que cabe à retórica figurar. Encontra-se na retórica um mecanismo ou disciplina adjuvante à representação que por meio de figuras, metáforas ou alegorias é capaz de devolver uma imagem inequívoca e portanto de aproximação à verdade. Os conceitos de representação e *mimésis*, foram os que mais interesse despertaram, no âmbito de uma filosofia marcadamente platónica.

3.2.1.2 Aristóteles

Ao debruçar-se sobre o problema da retórica no âmbito da representação, o presente estudo não pode deixar de considerar as contribuições daquele que primeiro pensou filosoficamente o problema: Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.). Herdeiro do pensamento de Platão, Aristóteles introduz novas interrogações que viriam a alterar o pensamento ocidental. Se, por um lado, para Platão a realidade era o que pensamos, para Aristóteles ela era também o que percebemos ou sentimos.

Apercebendo-se do uso quotidiano que as pessoas faziam da argumentação retórica, Aristóteles propõe-se desenvolver uma autêntica técnica da retórica. Enquanto Platão a entendia no quadro de uma habilidade empírica, Aristóteles propunha conferir-lhe um carácter de maior sistematicidade e racionalidade. Com esse intuito desenvolveu uma retórica que se estende a três campos: a teoria da argumentação, considerada como eixo principal e que esclarece a sua articulação com a lógica demonstrativa e com a filosofia, a teoria da elocução e a teoria da composição do discurso. A retórica era considerada por Aristóteles uma arte da eloquência, uma eloquência pública, onde a fala

era uma arma usada para influenciar o povo, perante o tribunal, na assembleia pública ou ainda como elogio. Em suma, uma arma destinada a conquistar a vitória nas lutas em que o discurso é decisivo.

Assim, com Aristóteles, a retórica passou a ser uma “*techné* que tornava o discurso consciente de si mesmo e fazia da persuasão um objectivo distinto a alcançar através de uma estratégia específica”⁵¹. A retórica de Aristóteles pressupõe já uma organização discursiva metódica, portadora de uma tática ou estratégia perfeitamente delineada. Contrariamente ao uso selvagem e embrionário que os seus antecessores faziam da linguagem, em Aristóteles, assistimos à humanização da linguagem através da retórica, enquanto disciplina solidamente ligada à filosofia pela teoria da argumentação.

Neste contexto, podemos ainda afirmar que a retórica é tão antiga como a filosofia. Tal como nos esclarece Ricoeur, é a sua mais velha inimiga e a sua mais antiga aliada. A mais velha inimiga porque por vezes a “arte de bem pensar” se pode libertar do compromisso de “pensar a verdade”, voltando ao problema levantado por Platão. Por outro lado, o conhecimento técnico das causas que engendram os efeitos de persuasão dá um poder extraordinário a quem domine perfeitamente a retórica, sendo portanto uma aliada na “arte de bem pensar”. É esta a postura que Aristóteles defende, uma retórica aliada da filosofia. Ambas as disciplinas são úteis e possuem uma especificidade e autonomia própria. Os seus lugares são distintos. A eloquência com que comunicamos pode ser pensada separadamente do conteúdo daquilo que efectivamente comunicamos.

A proposta de Aristóteles demonstra uma enorme perspicácia: “delimitar os usos legítimos da fala poderosa, forçar a linha que separa o uso do abuso, instituir filosoficamente os liames entre a esfera da validade da retórica e aquela em que a filosofia reina”⁵².

Associamos frequentemente a retórica à capacidade de persuadir, contudo a noção de persuasão pode conhecer formas diversas de se manifestar, exigindo uma reflexão filosófica sobre o que significa persuadir. Como podemos evitar que a persuasão se aproxime da adulação, da sedução, ou da mentira? Perante esta questão, Aristóteles propõe uma teoria do verosímil que procuraria estabelecer os limites da persuasão, permitindo distinguir a retórica dos seus abusos e das disciplinas que lhe estão mais próximas como a sofística e a dialéctica. A maturação de um pensamento coerente e

51 RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p.15

52 RICOEUR, Paul. *op. cit.* p. 17

estruturado leva Aristóteles a distinguir diversos campos de argumentação: científica, dialéctica, erística (sofística) e retórica.

ARGUMENTAÇÃO	PROCESSO	TIPO
Científica	Premissas dadas como verdadeiras	Silogismo típico
Dialéctica	Premissas dadas como prováveis	Silogismo derivado - Epiquerema
Erística (sofística)	Premissas prováveis quando não o são	Silogismo típico/derivado
Retórica	Premissas dadas como verosímeis	Silogismo derivado - Entimema

Fig. 3 – Distinção aristotélica entre as disciplinas que constituem a argumentação.

Perante as diferentes argumentações (fig. 3), aquela que estabelece um grau de proximidade maior com a retórica é a dialéctica. Efectivamente, partilham um campo comum à semelhança de dois círculos que se interceptam. O jogo intelectual da dialéctica contempla as aplicações retóricas e por seu turno a retórica enquanto técnica do discurso persuasivo comporta a dialéctica como instrumento propriamente intelectual. Apesar da proximidade e sobreposição parcial cada uma delas apresenta um modo particular de estruturar o raciocínio: o epiquerema⁵³ e a indução no caso da dialéctica; o entimema⁵⁴ e o exemplo no caso da retórica.

A argumentação retórica distancia-se neste caso, de forma clara, de uma estruturação lógica com intenções apodícticas, apresentando-se antes como uma técnica da argumentação do verosímil. Os seus silogismos transformam-se em entimemas e tal como refere Ricoeur, “o género de prova que convém à eloquência não é o necessário, mas o verosímil; porque as coisas humanas, acerca das quais os tribunais e assembleias deliberam e decidem, não requerem o mesmo tipo de necessidade, de rigor intelectual que a filosofia ou a geometria primeira. Mais que denunciar a *doxa* - a opinião - como inferior à *epistème* - a ciência - a filosofia pode propor-se elaborar uma teoria do verosímil que armaria a retórica contra os seus próprios abusos, dissociando-a da sofística e da erística⁵⁵”. Neste contexto, o grande mérito de Aristóteles foi o de associar o conceito retórico de persuasão com o conceito lógico do

53 O epiquerema é um argumento onde uma ou ambas as premissas apresentam a prova ou razão de ser do sujeito. Geralmente é acompanhada do termo porque ou algum equivalente. Por exemplo: O estudante tira boas notas porque estuda. Ora, o João é estudante porque quer ser astronauta. Logo, o João tira boas notas. No epiquerema existe sempre, pelo menos, uma proposição composta, sendo que uma das proposições simples é razão ou explicação da outra.

54 Trata-se de um argumento em que uma ou mais proposições estão subentendidas. Por exemplo: Todos os astronautas estudam, logo o João estuda. Neste caso, fica subentendida a premissa "O João quer ser astronauta". Este tipo de raciocínio elimina algo que se apresenta como óbvio, evitando neste caso algo que seria desnecessário. Esta exclusão de premissas torna o discurso mais reduzido dando origem por vezes a mal-entendidos.

55 RICOEUR, Paul; *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p.18

verosímil e de fazer emergir desse contacto uma nova concepção filosófica acerca da retórica.

A retórica de Aristóteles distingue-se da moderna teoria das figuras ao ser contagiada por um essencial sentido filosófico que a protege do perigoso poder da eloquência e da lógica do verosímil. Apesar dessa vigilância filosófica, foi-se instalando um conflito entre a razão e persuasão, motivado por um progressivo afastamento da retórica em relação à filosofia. Sem a vigilância filosófica a retórica perdeu parte do seu dinamismo e dramatismo que a ocupava abandonando-se ao jogo das distinções e das ordenações. A retórica de Aristóteles possuía, portanto, uma maior amplitude que a moderna teoria das figuras. Apesar dessa amplitude a poética sempre se diferenciou da retórica. Mesmo partilhando uma base discursiva comum, os seus objectivos são distintos. A retórica visa a persuasão recorrendo para tal à eloquência, enquanto a poética sendo a arte de compor poemas, não procura a persuasão mas a purificação das paixões – *catharsis*.

Aristóteles define a retórica “como a capacidade de descobrir especulativamente o que em cada caso pertence ao persuadir”⁵⁶, isto é, a arte de inventar e de encontrar provas (exemplos) que sustentem essa possibilidade. Por esta via torna-se evidente a diferença entre retórica e poética, uma vez que esta última não pretende provar nada, sendo o seu intuito mimético e o seu objectivo o de compor uma representação particular da verdade através de ficções. A este propósito Ricoeur apresenta sucintamente a distinção entre o âmbito tripartido da *poiêsis-mimêsis-catharsis* e o âmbito igualmente tripartido da *retórica-prova-persuasão*.

Cabe-nos agora a tarefa de procurar reminiscências do pensamento aristotélico na representação e construção do pensamento arquitectónico. Que aspectos poderão identificar o pensamento de Aristóteles, particularmente a sua noção de retórica, com o discurso ou com a prática arquitectónica?

Desde já parece oportuno destacar a importância generalizada da sistematização que Aristóteles conferiu às diversas áreas do conhecimento sobre as quais se debruçou. Neste contexto a arquitectura não foi excepção, contudo, os resultados não foram imediatos, sendo necessário esperar até à Renascença para que a arquitectura deixasse de ser associada ao artesanato e a um saber adquirido em obra (empírico), passando desde então a ser ensinada nas Academias e a autonomizar um domínio de conhecimento. Esta transformação, por diminuta que possa parecer, originou uma nova concepção do arquitecto e da arquitectura. A actividade deixou de ser entendida no

56 MUNTAÑOLA, Josep, *Retorica y Arquitectura*, Madrid: Hermann Blume, 1990, p.14

quadro de um conjunto de respostas que a experiência adquirida fornece, para ser entendida no âmbito de uma actividade intelectual com distintas dimensões (artística, técnica, urbanística, entre outras), sendo no essencial uma actividade onde a legitimidade da solução adoptada passa fundamentalmente por uma fundamentação teórica e conceptual.

Este poderá ser um aspecto em sintonia com a atitude de Aristóteles quando perante o uso quotidiano de discursos inconscientes de si mesmos, se propõe sistematizar os seus usos, sem contudo cair na tentação de organizar taxonomias reducionistas. Os raciocínios (entimemas), na sua matriz verosímil, passam a ter uma estrutura identificável, um pouco como na arquitectura, onde o saber empírico pode agora ser interpretado e inserido num discurso particular, que consciente de si próprio, constrói argumentos no sentido de informar, persuadir e cultivar uma postura intelectual.

Podemos ainda estabelecer um paralelo entre Aristóteles e Vitruvius⁵⁷ (séc. I a.C.), pois ambos denotam um claro esforço em sistematizar um conhecimento que posteriormente viria a demonstrar-se de grande utilidade. Se em Aristóteles, na *Retórica*⁵⁸, encontramos o primeiro livro dedicado à Retórica, não é menos verdade que no *De Architectura*⁵⁹ de Vitruvius, encontramos o primeiro Tratado dedicado à Arquitectura. Nele encontramos a sistematização das práticas correntes no império romano. Também, neste contexto, pode ser entendido como um livro didáctico e informativo, uma vez que a expansão do império romano e as suas variadas construções (estradas, aquedutos, pontes e edifícios) careciam de um manual que reunisse as

57 Engenheiro militar terá participado nas campanhas de Júlio César e oferece ao Imperador uma obra sobre arquitectura. Esta obra é constituída por dez livros, aos quais correspondem diversos temas desde as artes, passando pela filosofia, até à hidráulica. Desde já se destaca o bom conhecimento que Vitruvius detinha da filosofia helénica, não sendo por mero acaso, que a sua obra veio a ser constituída pelo mesmo número de livros que A República de Platão. Sabendo Vitruvius que o dez é um número perfeito entre os Gregos e embora os matemáticos apresentem o número seis como o mais perfeito, Vitruvius não hesita em retomar o dez com símbolo da perfeição e portanto do término da obra que preparava.

58 Nome dos três livros dedicados à retórica (I: 1354a - 1377b, II: 1377b - 1403a, III: 1403a - 1420a) No *livro I*, Aristóteles analisa e fundamenta os três géneros retóricos: o deliberativo (que procura persuadir ou dissuadir), o judiciário (que acusa ou defende) e o epidítico (que elogia ou censura). Além disso, apresenta argumentos a favor da utilidade da retórica bem como uma análise da natureza da prova retórica que é o *entimema*, um silogismo derivado.

No *livro II*, o plano emocional é analisado na relação com a recepção do discurso retórico. São analisados uma série de estados emocionais como a ira, a amizade, a confiança, a vergonha assim como os seus estados contrários.

No *livro III*, analisa-se o estilo e a composição do discurso retórico. Além da clareza, da correcção gramatical e do ritmo, o uso da metáfora e as partes que compõem um discurso são também analisadas.

59 Tratado de arquitectura escrito por Vitruvius, que permaneceu desconhecido durante séculos, vindo a ser descoberto na Renascença e desde então repôs a sua influência na arquitectura, nas engenharias e no urbanismo.

diversas práticas e saberes de modo a consolidarem uma unidade normativa identificável no império que construíam.

A noção de um bom senso generalizado ou de uma norma construtiva parece essencial neste contexto. Contudo, mais que um manual o livro apresenta-se como um Tratado de Architectura, apresentando uma súpula de princípios organizadores, orientadores e legitimadores de um novo império. Porém, Vitrúvio ao estabelecer as proporções da architectura recorre às proporções do próprio corpo humano, enquanto modelo de relações entre as várias partes que o constituem (fig. 4). Ao fazê-lo, Vitrúvio propõe uma nova ordem de relações métricas não apenas entre os membros do próprio corpo mas também na relação com o edificado.

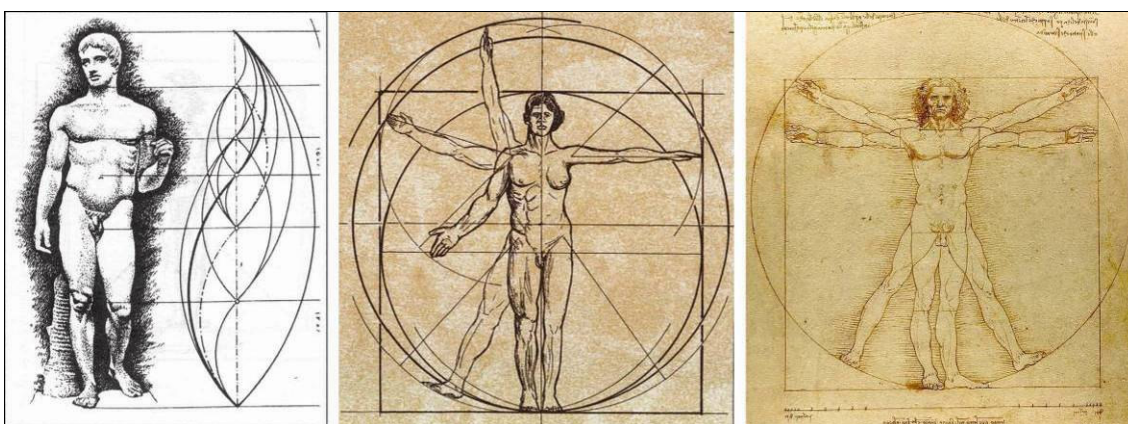


Fig. 4 *Cânone de Policleto*, c. 450-440 a.C.⁶⁰, Vitrúvio, *Homem bem configurado* séc I a.C.⁶¹, Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano*, 1490.

Deste modo o designado “homo ad quadratum” e o “homo ad circulum”⁶² de Vitrúvio tem uma ligação metafórica com o pensamento arquitectónico e geométrico. O primeiro, deriva da introdução de um novo instrumento – o esquadro – designado em latim pela *norma*, e tinha a finalidade de verificar o ângulo recto; o segundo, apresenta-se como instrumento geométrico para encontrar e transferir medidas.

Perante a dialéctica verificada entre o corpo humano e o corpo construído tornava-se visível a necessidade em encontrar mais que medidas, proporções e relações entre as matérias a construir. Neste sentido o homem reúne em si a medida para todas as coisas (dedo, palmo, pé, côvado) porém, estas apenas alcançam a eternidade quando configuram obras eternas – os templos⁶³ – perpetuando as suas qualidades e defeitos. Existe portanto uma retórica da proporção, verificada numa métrica legitimadora,

60 JA230, *Jornal dos Arquitectos*, Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, Portugal, 230, Janeiro-Março 2008, VIRUS p.02

61 VITRÚVIO. *Tratado de Architectura*, Tradução do Latim, Introdução e notas por M. Justino Maciel, editora IST PRESS, Lisboa, 2006, p.127

62 VITRÚVIO, *op. cit.* p. 109

63 VITRÚVIO, *op cit.* p.110

construtora de significados e qualificadora das realizações. É neste contexto que se insere a noção Vitruviana de “*Homem bem Configurado*”, é essa a procura - a noção de um cânone - de uma norma que proteja do caos e do incomensurável a construção da *Pax Romana*⁶⁴.

Vitrúvio formula, também, os princípios arquitecturais e os padrões de proporção que devem reger a construção, organizando-os em três grupos: *utilitas*, *venustas* e *firmitas*⁶⁵. Assim, tal como em Aristóteles forma e matéria são indissociáveis, também na arquitectura estas três variantes são essenciais, delas dependendo a unidade, o equilíbrio e a consolidação plena da obra.

Não podemos deixar de referir que apesar de Aristóteles, pelo que consta, ter começado *A Retórica* sentiu necessidade antes de a dar por concluída de iniciar *A Poética*, resultando assim bem mais completa e lúcida a sua obra. Não sendo âmbito do presente trabalho referir-me à poética não podemos deixar de fazer um breve paralelo com a arquitectura – arte onde se funde em harmonia a lógica a retórica e a poética (fig. 5).

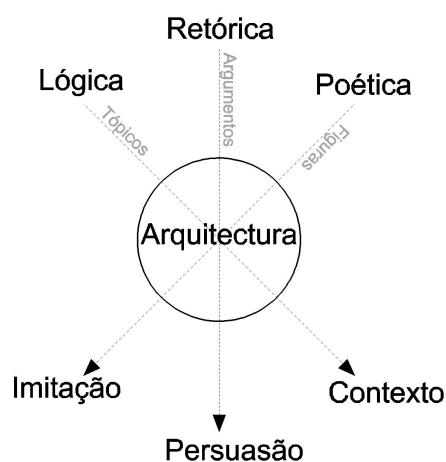


Fig. 5 – Diagrama representativo da relação entre Lógica, Retórica, Poética e a arquitectura.

Neste contexto, parece central a problemática da retórica - como sugere Aristóteles - ao constituir uma ponte entre a lógica e a poética. É esta posição mediadora que leva ao uso de estratégias retóricas capazes de fazer cumprir em pleno a sua função, a saber: constituir-se um estímulo no processo da invenção e na concepção do projecto; servir como estrutura de persuasão no processo de comunicação; funcionar como modelo de relação entre o projecto e o contexto histórico/cultural/geográfico gerando uma tensão

64 A “*Pax Romana*”, expressão latina para “a paz romana”, é o longo período de relativa paz, gerada pelas armas e pelo autoritarismo, experimentado pelo Império Romano. Sendo uma expressão usada na época, possuía um sentido de segurança, ordem e progresso para todos os povos dominados por Roma.

65 Respectivamente, utilidade, beleza e solidez.

dialéctica que, por sua vez, permite o desenvolvimento de estratégias retóricas de persuasão.

3.2.2 Retórica da Idade Média

3.2.2.1 Gótico

Após a sistematização da retórica, levada a bom porto por Aristóteles, sucedeu-se um período onde mais do que criar, se procurou codificar os procedimentos linguísticos. Tratou-se de um período marcado pela diversificação das relações entre a dialéctica e retórica. Foi, antes de mais, um período de desenvolvimento e procura, em conhecer o próprio homem pondo à prova a sua razão (*logos*), os seus usos e costumes (*ethos*), assim como as suas paixões (*pathos*). Este interesse que Gregos e Romanos demonstraram pela retórica e pela importância que lhe reconheciam na vida quotidiana tornaram evidente que embora a seu pensamento estivesse centrado na harmonia do ser e na ordem do Estado constituiu, antes de mais, uma forma antecipada de humanismo. Sendo um ser de linguagens, ou seja, com vontade e sensibilidade, o homem era o sujeito por excelência e o objecto privilegiado da retórica. Os discursos e os diálogos, eram a forma de esclarecerem e discorrerem acerca de uma questão negociando a distância que os afastava relativamente a um problema, evitando os equívocos e os mal-entendidos.

A assunção da Idade Média inscreve o homem numa ordem mais incerta, mais vasta e mais perigosa. O Homem reconhece que não está no centro da criação, as mais diversas formas de pecado (guerra, saques, tiranias) revelam um quadro de violência explícita que o separam do Criador. Neste contexto como será a arte de mobilizar os homens sem os coagir? As artes liberais⁶⁶ reconhecidas foram organizadas em dois grupos passando a ser ensinadas em filologia. A retórica, juntamente com a gramática e com a dialéctica conformavam um *Trivium*, enquanto a geometria, a aritmética, a astronomia e a música constituíam um *Quadrivium*. Assim se configurava num primeiro momento o estudo da língua em três etapas (*Trivium*) para depois se concentrarem no

66 A expressão Artes Liberais designa um conjunto de estudos e disciplinas cuja intenção é promover conhecimentos, métodos e habilidades intelectuais gerais para os seus detentores, ao invés de habilidades ocupacionais, científicas ou artísticas mais especializadas. Embora a expressão e o conceito de artes liberais tenha origem na Antiguidade, foi nas Universidades da Idade Média que passou a ter o alcance e o significado actual, bem como o número de disciplinas que a compõem. Mediante o domínio das assim chamadas sete belas-artes, o homem seria capaz de produzir obras com poder de elevar o espírito humano para além dos interesses puramente materiais, rumo a um entendimento racional e orientado para a verdade.

estudo da harmonia do mundo em quatro etapas (*Quadrivium*). Esta distinção torna clara a constituição de dois momentos, um inicial, onde se exercitavam as capacidades linguísticas que serviriam de base ao estudo das ciências mais bem estabelecidas, a medicina, o direito e, principalmente, a teologia, com maior incidência. A retórica passa a ser ensinada no âmbito relativamente rígido do *Trivium* das Artes Liberais, inicialmente nas escolas monásticas e posteriormente nas universidades. Inserida entre a gramática e a dialéctica e amplamente absorvida por um «*logos*» divino em relação a todas as matérias, a retórica ramifica-se. Emerge a partir da Idade Média uma retórica dos lugares⁶⁷ ou da «*inventio*», mais próxima da dialéctica, e uma retórica das figuras⁶⁸ ou da «*elocutio*», mais próxima da gramática.

Apresentam-se assim duas concepções de retórica que se opõem. A primeira «laica» herdada de Aristóteles concede o primado à razão humana, ao juízo e à invenção; a segunda, mais religiosa, encontra nas formas que o «Verbo» pode adquirir, manifestações possíveis do divino, sendo neste contexto que Santo Agostinho faz a apologia de um uso cristão da retórica, não falso ou sofisticado mas sincero e inspirado na fé. Assim se desenvolve a arte da composição do discurso que rapidamente encontra entusiastas entre os «humanistas» precursores do Renascimento: Dante, Petrarca e Boccaccio. Com estes surge a ideia de que o Verbo divino não é o único repositório do poder criativo sendo que a linguagem humana talvez possa ser dotada do mesmo poder. Inicia-se então uma grande transformação, a divisão entre a forma e o conteúdo dissipa-se. Surge uma nova concepção do Homem que não se revê numa dimensão de leitor e espectador dos sinais divinos mas que se torna ele próprio criador de signos e senhor do seu conteúdo tal como da sua forma. Sendo esta criação, antes de mais, poética, ela já não é, contudo, apenas mimética, mas também retórica. Não se apresenta apenas como um exercício formal de reprodução de um dado existente mas também como uma nova via de acesso à substância das coisas.

No campo da arquitectura, como já tivemos oportunidade de referir, a actividade encontra-se circunscrita a um saber empírico construído e conservado pelo contacto com a obra, sendo o desenho algo secundário e “escondido” durante a sua concretização, como nos refere Eduardo Côrte-Real. Contudo, com o avançar da Idade Média e com as mudanças gerais que se foram registando, teve início um novo

67 Entende-se por lugares ou «*topoi*» o estudo dos conteúdos, ou dos argumentos, gerais e particulares, susceptíveis de servir uma argumentação persuasiva.

68 Privilégio da forma como o discurso é organizado pelo recurso às figuras da composição em detrimento do conteúdo.

enquadramento da noção de desenho em arquitectura, que viria posteriormente a ser confirmado com a descoberta do tratado de arquitectura de Vitruvius, permanecendo desconhecido e indecifrável até à Renascença.

Não se pretende afirmar, porém, que o desenho arquitectónico começou no período Gótico, contudo, parece evidente que um novo quadro de relações sugere uma crescente primazia do desenho enquanto mecanismo promotor de um renovado entendimento da arquitectura.

Num período marcado pela secundarização dos “aspectos naturalistas da experiência sensível quotidiana em favor de uma estilização tendente para o misticismo”⁶⁹, o desenho assumia o carácter de um instrumento «oculto e obscuro» incapaz de libertar a imaginação e de promover novas hipóteses. O desenho não se apresenta ainda como um meio autónomo para a pesquisa formal e para a construção do projecto. A própria noção de projecto começa a ser reformulada no sentido que actualmente lhe conferimos, isto é, um conjunto articulado de tarefas pensadas, visualizadas e comunicadas por um desenho instrutório. O desenho não possuía o destaque adquirido pela capacidade de revelar uma «Ideia»⁷⁰ ou de apresentar uma realidade futura. Ao invés, apresentava-se apenas esquematicamente estruturante no início da obra, sendo no seu decorrer apenas usado para confirmar ou determinar a forma final de um objecto. Eram, portanto, desenhos produzidos no decorrer da obra em conformidade com as suas exigências e solicitações.

Um outro aspecto que demarca claramente a particularidade do Gótico é o carácter demiúrgico que reveste a acção criadora. Toda a criação artística e intelectual é amplamente entendida como fruto da Providência Divina. A este respeito “também Santo Agostinho reconhece que a arte oferece à contemplação uma Beleza que, muito longe de ser só inerente aos objectos naturais e de se poder introduzir na obra de arte unicamente mediante a simples imitação destes, habita o espírito do artista, e de maneira imediata é transferida para a matéria; contudo, também para ele [artista], esta beleza sensível é só uma débil imagem da Beleza Invisível, e a admiração pelas formas simples e belas, que o artista inspirado transporta dentro de si e que, quase como um mediador entre Deus e o mundo material, manifesta nas suas obras, e eleva à adoração a única grande Beleza que está por cima das almas”⁷¹.

69 CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.15

70 Neste contexto, Deus é a Entidade onisciente, origem e fim de tudo quanto existe, e como tal é através Dele que as «ideias» surgem, cabendo ao Homem o talento demiúrgico de as concretizar.

71 PANOFKY, Erwin. *Idea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 33

Neste sentido, se Deus é o verdadeiro possuidor da Ideia, o artista “pode ser considerado possuidor de uma *Quasi-Ideia*”⁷². Desta forma a filosofia medieval interpreta o processo da criação artística, não no sentido de comparar o sujeito criador ao «Deus Artifex» ou ao «Deus Pictor»⁷³ mas sim para demonstrar a importância de Deus na realização humana.

Podemos ainda inferir uma outra noção derivada do agir humano em relação à Providência Divina, a conseqüente consonância dos elementos visíveis na construção, uma vez que todos eles concorrem ou derivam de uma mesma «*Ideia*». As catedrais góticas ou os conventos, enquanto sistema, deveriam “evidenciar o seu carácter de revelação, como se, ao observar uma parte, pudéssemos identificar a raiz geradora da totalidade”⁷⁴. A este respeito podemos facilmente constatar que poucos momentos da história nos dão maior sensação de uma absoluta coerência formal que o Gótico.

No entanto, a coerência formal a que nos referimos não pode ser apenas analisada ao nível de uma Revelação Divina. Identificamos mais dois factores que poderão ser considerados coadjuvantes dessa harmonia. Por um lado, encontramos a coesão gremial, por outro, o recurso ao desenho unificador. O primeiro, pela conservação e transmissão dos seus segredos, o segundo, pelo desenho como meio capaz de reunir numa só imagem diversas partes do projecto. Em todo o caso, o desenho denuncia já a capacidade de mostrar e compilar determinada informação, demonstrando uma consciência adquirida da sua natureza particular como forma explicativa das ideias arquitectónicas.

Particularmente relevantes, pelo conhecimento que nos permitem obter sobre esta época, são os desenhos de Villard d' Honnecourt realizados por volta de 1230, no seu caderno de *croquis*. Trata-se de um caderno que reúne uma série de anotações gráficas relativas a diversos edifícios. Os seus desenhos não se limitam à representação de plantas, eles apresentam-se como espaço para o esclarecimento de diversas dúvidas desde pormenores relativos à composição de rosáceas e pilares até ao estudo comparativo de fachadas interiores e exteriores. Pensa-se, contudo, que o “facto de Villard ter revelado erros substanciais ao desenhar um edifício existente confirma a

72 PANOFSKY, Erwin. *op.cit.* p. 38

73 À arte é expressamente negada a autêntica criação, apenas lhe é conferida a possibilidade por um lado mimética em relação ao natural, por outro de algo já previsto pelo Deus criador, fonte de todas as Ideias.

74 CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.17

hipótese que não fosse um arquitecto ou um director de obra, mas sim um artesão com capacidades apesar de tudo limitadas”⁷⁵.

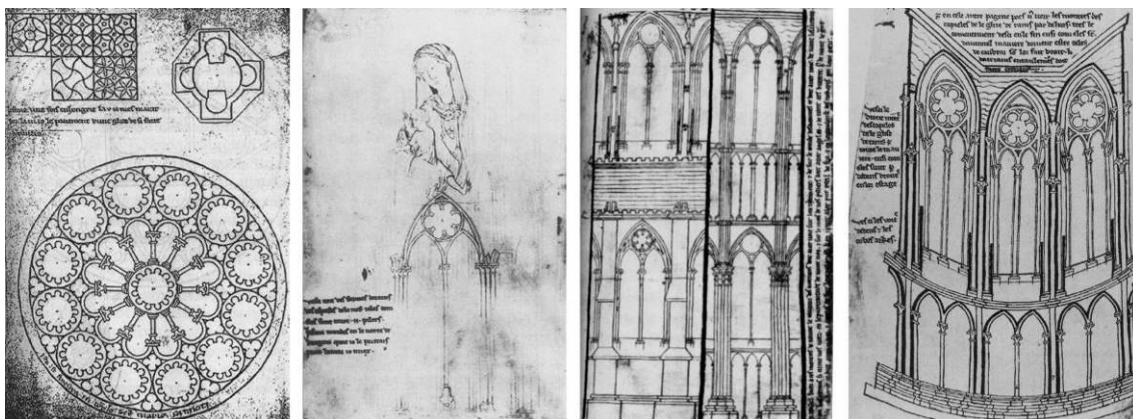


Fig. 6 - Villard Honnecourt, respectivamente - desenho de rosácea; esquisso da janela do cleristório da catedral de Reims, 1230; alçado externo e interno da abside do coro da catedral de Reims; interior do coro da catedral de Reims.

Estas imagens (fig. 6) demonstram já a capacidade de correlacionar no plano do desenho aspectos distintos de uma mesma realidade. Interior e exterior coexistem através de uma fissura no próprio espaço que o desenho acolhe, fornecendo-nos uma imagem capaz de relacionar e associar, aspectos na realidade observáveis separadamente mas que no desenho se articulam lado a lado para que o intelecto tome as decisões mais favoráveis ao seguimento da obra.

A última imagem (figura à direita) denota, contudo, alguns desvios em relação às convenções gráficas, resultando de difícil leitura e sugerindo um débil conhecimento dos procedimentos perspécticos. Como resultado, obtém-se uma imagem que nega a sua própria curvatura não sabendo o observador se está dentro ou fora desse cilindro “paradoxal”, face ao protocolo de descodificação que a imagem sugere. Aparentemente, a curvatura do embasamento parece tratar-se de uma curva que não inscreve o observador, enquanto que a linha que define o beiral contradiz duplamente a curva anterior sugerindo inscrever o observador não num círculo mas sim num quadrilátero. As convenções adoptadas indiciam um sucessivo esforço na tentativa de conciliar a experiência visual da superfície cilíndrica com o saber prático relativo ao tamanho das suas geratrizes. Deste esforço resulta uma imagem conflituosa naquilo que pretende enunciar. Existe uma incapacidade em fazer variar a medida das linhas horizontais e

75 ACKERMAN, James S.. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Architetti e architetture/9, Milão: Editora Electa, 2002, p. 37

verticais, revelando a curvatura do volume e a sua profundidade através da perspectiva, dando origem a uma leitura equívoca.

Contudo, são imagens desta ordem que permitem identificar mudanças significativas na evolução do desenho de arquitectura em oposição às figuras geométricas aprisionadas na sua bidimensionalidade que caracteriza o desenho Gótico. A sugestão tridimensional promove não apenas uma experiência visual mais próxima do real como também uma melhor comunicação e virtuosismo das imagens.

Nos finais do séc. XIV Cennino Cennini no livro *Il Libro dell'Arte* propõe algumas alterações ao nível do desenho. No seu entender, o desenho devia ter um carácter formador e investigador, como forma particular de desenvolver a inteligência, a operatividade e a criatividade⁷⁶. Ao referir-se às vantagens em desenhar, apresenta diversos atributos dos quais destacamos a capacidade de “molto disegno entro la testa tua”. São estes desenhos armazenados que permitem a investigação, o conhecimento e a criatividade. São igualmente eles que constituem o primeiro passo para uma definição de desenho que ultrapasse a mera instrumentalidade. O apelo à assimilação e conhecimento da realidade através de um processo que é, ao mesmo tempo, mental e manual promove a construção de um “banco de imagens” que, mais que um arquivo estático, funciona como fonte de projectos futuros.

Cennino Cennini refere também no seu livro, mais concretamente no capítulo IX, “que o desenho formativo não é aquele que se exprime apenas pelo contorno, mas aquele que através de uma teia de traços procura atingir um claro escuro espacial, de modo a dar a ilusão de relevo”⁷⁷. Esta visão, acerca do valor da tridimensionalidade, antecipa as preocupações matemático-geométricas da perspectiva e identifica um ponto de particular interesse, já denotado por Villard d' Honnecourt.

Os contributos de *Il libro dell'Arte* alargam-se também através da tipificação de diferentes modos de desenho. A este nível interessa-nos, particularmente, o facto de todos estes processos plásticos, com excepção do acto de colorir, serem considerados desenho, quer isto dizer que o desenho está na base de todos os processos que conduzem ao conhecimento da forma. Esta concepção do desenho será seguidamente

76 Estas ideias encontram-se claramente promovidas, na sua frase «Sai che te averrà praticando il disegno di penna? Che ti farà sperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua» CENNINI, Cennino, *Il Libro d'Arte*, Commentato e annotato da Franco Brunello com una prefazione di L. Magagnato, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982, p.10, cap. XIII.

77 CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.19

aprofundada, particularmente com Vasari⁷⁸ e demonstrar-se-á importante para enquadrar o papel do desenho na arquitectura.

Foram diversos os contributos do tratado de Cennino Cennini, desde logo, o facto de se apresentar como um conjunto de escritos normativos sobre a prática artística permitindo uma sistematização dos seus pensamentos e a possibilidade de os difundir, ampliando desta forma a sua mensagem. Em suma, reconhece três contributos importantes do desenho: (1) ser parte integrante na formação do artista, (2) motor de investigação sobre a tridimensionalidade na manifestação da luz e da sombra e, (3) apesar de se manifestar de diversos modos, ter uma origem e um destino mental.

Em síntese, assistimos a um processo crescente de desenvolvimento do desenho no âmbito da arquitectura. Com o início das convenções desenvolvem-se esforços para a universalização do desenho. Neste sentido, o desenho deixa a sua condição de instrumento «escondido» para se afirmar na comunicação e questionamento dos problemas que se colocam na arquitectura. O desenho adquire, portanto, um valor acrescido ao tomar consciência da sua importância na arquitectura, a saber: na construção do sentido de unidade do conjunto edificado, enquanto revelação de uma imagem antecipadora e enquanto veículo para o registo, a comunicação e o debate sobre as opções a tomar em obra.

3.2.2.2 Renascença

A retórica da Renascença é marcada por uma grande inquietude. Inquietude religiosa e ansiedade metafísica, juntamente com uma nova visão do mundo antropocêntrica e heliocêntrica. Para a agitação intelectual contribuíram as descobertas de importantes textos da Antiguidade, enquanto a interrogação espiritual ou humana se intensificava com questões relativas ao bom e ao belo uso que se pode fazer da linguagem. Particularmente a Igreja, mas de um modo geral todos os eruditos se aperceberam da importância da linguagem e do modo como se comunica, se dá a conhecer ou se procura promover uma determinada ideia. O que seria então mais importante: a fidelidade da linguagem ou a sua força? Até que ponto podemos trair a pureza das nossas intenções, com o objectivo de nos exprimirmos melhor?

78 Ao apresentar o desenho como «pai das três artes nossas, Arquitectura, Escultura e Pintura» VASARI, Giorgio, *Vite*, segunda edição, 1568

Desde cedo duas vertentes se tornaram evidentes; os partidários de um discurso eficaz e vigoroso, em oposição àqueles que defendiam um discurso mais moral e verdadeiro ao nível da expressão linguística. Uma vez mais se torna claro, no plano retórico, uma forte separação entre o *ethos* e o *pathos* que viria posteriormente a demarcar uma luta de influências entre os dois grandes géneros do discurso aristotélico⁷⁹, o epidíctico (que visa a nobreza de intenções, o elogio e a censura) e o deliberativo (que visa a utilidade, a persuasão e a discussão). Contudo, a problemática das questões levantadas não se fica por aqui. Desde os debates metafísicos sobre a Graça, passando pelo livre-arbítrio até às violentas guerras, tudo impõe ao orador a necessidade em reflectir fielmente escolhendo o melhor possível as palavras e recorrendo aos mestres Clássicos para os imitarem e se inspirarem. Deste modo, foi determinante a descoberta dos grandes textos retóricos da Antiguidade, incluindo o Tratado de Arquitectura de Vitruvius, já referido anteriormente.

No campo da representação, os desenvolvimentos precedentes fazem notar uma vontade cada vez mais explícita em representar a tridimensionalidade da realidade visível ou imaginada. O crescente interesse pelo desenho tem permitido ensaiar métodos e procedimentos tendentes a perceber e identificar as regras que “revelariam” o fenómeno. De facto, estamos perante uma das características que distingue, desde logo, este momento histórico do pensamento medieval. A literatura teórica da arte do Renascimento italiano acentua, com clareza e firmeza, que a missão da arte era a «imitação imediata da verdade». Neste sentido, Cennino Cennini referia a importância em representar com naturalidade encontrando na natureza o guia mais perfeito e a porta triunfal para o desenho. Ainda a este propósito, aconselhava a quem pretendesse representar uma montanha a levar grandes pedras para o atelier e representá-las com uma luz e escala apropriada. Esta é uma das grandes viragens que se anuncia e que se constitui como algo completamente novo, ao aconselhar o pintor a situar-se diante do modelo e ao assimilar esta postura como norma artística.

É particularmente interessante pensarmos que este contacto com o modelo contamine também a prática da arquitectura, promovendo a construção de maquetes,

79 Aristóteles na sua Retórica organiza os discursos em três tipos, o Judicial, o Deliberativo e O Epidíctico. O primeiro tem como auditório o juiz e o seu objectivo é determinar o que é justo ou injusto no quadro de uma ética, o segundo tem como auditório a assembleia e tem como objectivo determinar o que é útil ou prejudicial no quadro de uma política, o terceiro tem como auditório o público e tem como objectivo as qualidades estéticas (o belo/feio, o nobre/vil). Quadro geral da retórica aristotélica in MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît, *História da Retórica*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 57.

pensadas não apenas como modelos estáticos e finais mas enquanto elementos engenhosos de visualização e validação das opções tomadas em projecto.



Fig. 7 – Respectivamente, hipóteses para o alçado da catedral de Florença, cúpula e lanternim para a catedral de Florença.

Desenhar, pensar e projectar eram actividades cada vez mais próximas e estavam agora facilitadas com a presença e a participação do modelo.

A maquete para a cúpula da catedral de Florença (fig.7) foi das primeiras a pretender ensaiar e antecipar a construção do edifício. É relevante o facto destas maquetes não serem modelos finais mas instrumentos de trabalho que, como tal, admitiam a introdução de variantes e de novas hipóteses no decorrer do projecto. Por outro lado, verificamos que o factor escala da própria maquete é significativo e que nesta situação concreta foi realizada para o lanternim um modelo de pormenor, dada a importância e a complexidade da «pedra de fecho da cúpula» e da visibilidade exterior que este coroamento adquire na marcação do edifício e na acentuação do sentido telúrico da construção.

Retomando o conceito de imitação, assente sobre uma prática que procurava a fidelidade ao real e, neste sentido, evitar qualquer deformação, especialmente no que diz respeito às proporções, procurava-se representar, para além da simples verdade natural, a própria beleza. A este propósito refere Alberti “o pintor deve não só alcançar a semelhança em todas as partes, como acrescentar beleza, já que em pintura a beleza não é menos agradável que necessária”⁸⁰. Tornam-se evidentes preocupações de natureza estética, a arte deve promover a beleza, e esta encontra-se mais facilmente na natureza que na imitação de outros mestres⁸¹. Neste sentido, a resposta de Leonardo

80 PANOFSKY, Erwin. *Idea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 48

81 É muito significativo em pleno Renascimento encontra-mos advertências contra a imitação de outros mestres, contradizendo a anterior prática. Por outro lado a noção de “original” não existia, pelo contrário os artistas esforçavam-se por demonstrar uma concordância dos seus pontos de vista com os autores clássicos.

quando interrogado sobre quem imitava, “imito a natureza, não os artistas”⁸², esclarece qualquer dúvida acerca da relação que o Renascimento estabelece com o real.

Também ao nível das convenções, Filippo Brunelleschi propôs alguns avanços. Embora não existam certezas quanto ao conhecimento e domínio da perspectiva, certo é que a invenção do seu dispositivo⁸³ permitiu identificar e avançar de modo mais seguro para a compreensão do fenómeno. Este dispositivo esclarece de forma notável as diferenças entre os conceitos de objecto real ou referente, imagem e figura. Desta forma, “o Baptistério é o objecto, a sua revelação no espelho é a imagem, finalmente a pintura feita por Brunelleschi é a figura”⁸⁴

Ao comparar a imagem construída por si com a imagem que a realidade fornecia Brunelleschi afirmava claramente estar na posse do poder da representação verosímil. Neste contexto, a perspectiva, surge como um método capaz de estabelecer relações de verosimilhança com o real. Importa ainda destacar que um dos aspectos que permitiu a Brunelleschi a descoberta deste dispositivo foi o facto de ele conciliar uma prática experimental e operativa com um saber intelectual⁸⁵. A experiência da prática demonstra ser importante para a problematização intelectual e para o avanço do conhecimento em geral.

Brunelleschi apresenta-se, deste modo, como o principal mentor do avanço no conhecimento da perspectiva, ao ponto de Alberti lhe dedicar o seu tratado “De Pittura” o qual pretende ensaiar a codificação da perspectiva. A perspectiva pela capacidade de evocar o real permite construir um simulacro da experiência sensível. Isto significa que tal como uma imagem retiniana pode ser evocada com rigor, todas as experiências sensoriais humanas poderão ser evocáveis através da utilização de regras inequívocas. A este nível Alberti refere que a pintura não é apenas uma arte oficial e presidida por critérios estéticos, passando a ser entendida como uma ciência da codificação do real. Neste esforço de codificar através da representação a pintura acaba por ser comparada com a matemática sendo aconselhada, por isso, na formação do arquitecto, tal como

82 PANOFSKY, Erwin. *Idea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 49

83 Este dispositivo consiste na definição de dois planos frontais, um dos quais é um desenho do baptistério de Florença com um orifício na porta e à altura do olhar, o outro plano era constituído por uma superfície especular. Espreitando pelo orifício encontramos espelhada a imagem do baptistério, permitindo deste modo perceber diversas relações entre o olhar humano e a captação do real

84 CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.21, 22

85 O facto de ter reorientado a sua formação para a ourivesaria permitiu que tomasse contacto com as artes visuais.

refere no seu tratado: “das artes aquelas que são úteis, mesmo vitais para o architecto são a pintura e a matemática”⁸⁶.

De regresso ao início da compreensão perspéctica, com a descoberta do tratado de Vitruvius, verifica-se que um dos seus três pilares a *scaenografia*, se aproximava daquilo que procuravam: a perspectiva. Os dois restantes pilares, a *ichnographia* e a *orthographia*, referem-se respectivamente à planta e ao alçado (fig. 8). Um olhar mais atento revela que esta *scaenografia* designa o processo de atribuir profundidade às imagens e na prática consistia em representar a fachada ortogonalmente, enquanto o alçado lateral deveria convergir até um ponto escolhido de maneira aparentemente arbitrária⁸⁷.

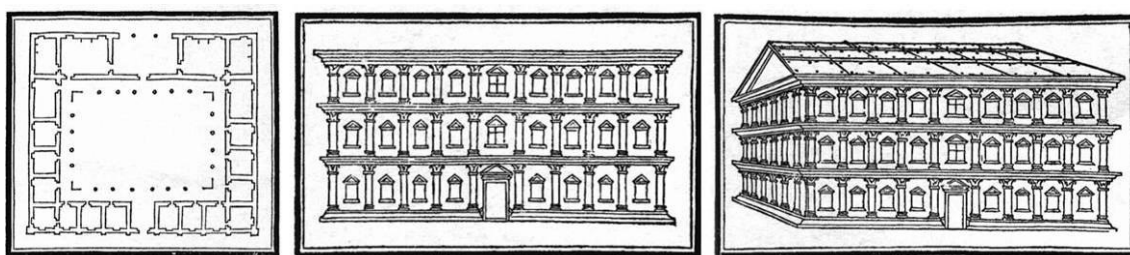


Fig. 8 – Respectivamente Ichnographia, Orthographia, Scaenographia.

Em Alberti encontramos um dos opositores ao uso da perspectiva e do claro-escuro para representar a profundidade, uma vez que eram técnicas pictóricas desnecessárias à exigência da construção arquitectónica. O desenho linear deveria, por si só, ser capaz de revelar a profundidade e a estruturação do espaço de forma coerente. Segundo Alberti o desenho de projecto deve diferenciar-se da pintura, ou da ilustração de edifícios históricos, devendo por isso despojar-se ou secundarizar aspectos que se sobreponham à estruturação e coerência do espaço.

Por volta de 1531-35 Baldassarre Peruzzi executa à mão livre um corte longitudinal do Pantheon (fig. 9). Por se tratar de um corte rigorosamente ortogonal este é um dos primeiros desenhos que instaura as convenções acerca dos desenhos em corte, ou seja, das secções em arquitectura. Ainda relativamente a este desenho, Sebastiano Serlio, um dos seus alunos realiza uma cópia introduzindo-a no seu terceiro livro do seu tratado de arquitectura onde escreve: “não se maravilhe alguém se nesta coisas que aludem à perspectiva, não se vir escorço algum (...) uma vez que pretendi elevar da planta

86 CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.23

87 Esta definição de perspectiva é recentemente explicada por Christof Thoenes e vem reforçar a existência de um procedimento amplamente limitado. Apenas se sabia que a convergência existia de facto e que quando representada, o desenho parecia mais próximo do real.

demonstrando somente as alturas em medida, para que as medidas não se percam por causa do escorço”⁸⁸.

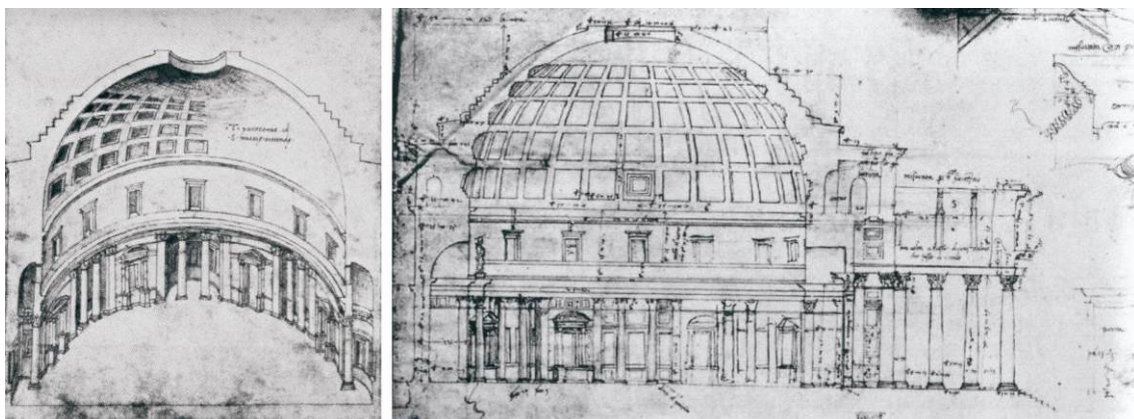


Fig. 9 – Bernardo della Volpaia, perspectiva/secção do Panteão c.1515; Baldassarre Peruzzi, secção ongitudinal do Panteão, c.1531-34.

Antonio da Sangallo, no seu desenho para a igreja de Monte Moro (fig. 10), ao procurar a construção rigorosa da imagem permitida pela relação próxima entre planta, corte e alçado, aproxima-se dos princípios defendidos por Alberti (à excepção do claro-escuro) relativos à especificidade do desenho de arquitectura, baseada no rigor comunicativo e na construção geométrica do mesmo, de forma a traduzir não só os fenómenos de natureza geométrica mas também a relação entre medidas que Sebastiano Serlio defendia. Contudo, a correlação sistemática entre as diversas convenções (planta, alçado e corte) ensaia um novo modo de desenhar e começa a influenciar a forma como o arquitecto organizar o pensamento e o discurso acerca do projecto. Este novo modo de desenvolver o projecto justifica-se ainda, pelo conhecimento de um desenho de Piero della Francesca relativo ao escorço de uma cabeça humana, onde as várias vistas se informam mutuamente.

88 SERLIO, Sebastiano, *Tutte le opere dell'architettura*, Venezia 1584, 3.52, p. IX, cit. ACKERMAN, James S.. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry, Architetti e architetture/9*, Milão: Editora Electa, 2002, p. 55

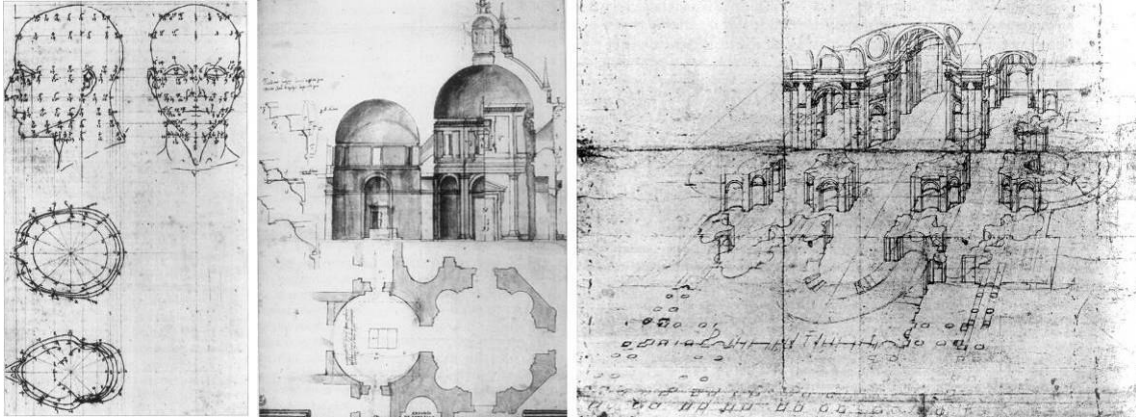


Fig. 10 – Respectivamente, Piero della Francesca, escorço de cabeça humana; Antonio da Sangallo, Projecto para a igreja de Monte Moro c. 1526; Baldassarre Peruzzi, projecto para a continuação de São Pedro no Vaticano, 1534-35.

Piero della Francesca é dos primeiros a relacionar várias vistas de uma cabeça humana (fig. 10) obtendo deste modo várias imagens relacionadas e por este motivo devidamente proporcionadas. Trata-se de um modo particular de definir e de observar com algum rigor exercendo poder sobre o objecto que estamos a desenhar.

Baldassarre Peruzzi por volta de 1534-35 realizou um desenho para a Basílica de São Pedro em Roma (fig.10), onde mais uma vez o método da perspectiva desenvolvido por Piero della Francesca denominado «perspectiva única» se demonstrou importante, introduzindo variantes significativas ao nível da representação do espaço. Este método veio atribuir importância à perspectiva, sugerindo que deveria ser a primeira a ser construída: de modo arbitrário era escolhido um ponto de fuga fora do centro – que não coincidissem com o centro óptico do observador – e para esse ponto fazia-se convergir a rede ortogonal que estrutura toda a imagem. O desenho era construído sobre um rectângulo em escoreço que era posteriormente dividido em conformidade com a planta. O observador encontra-se sobrelevado em relação ao plano de construção do objecto, facto que permite aproximar este sistema de representação, ou entendê-lo mesmo, como origem das imagens axonométricas desenvolvidas posteriormente por Leonardo da Vinci. A imagem em análise revela esta capacidade em usar os mecanismos perspécticos e fundi-los com a axonometria. O modo como a imagem se estrutura – identificando diferentes níveis de resolução do desenho (delimitação do espaço, arranque das colunas e lançamento da cobertura) de um modo perfeitamente sequencial, estruturado e conservando o observador exterior ao próprio edifício denuncia já, não apenas um conhecimento aceitável da perspectiva, mas também a sua incompletude enquanto mecanismo privilegiado na comunicação do espaço.

Em síntese, o desenho de arquitectura registou uma acentuada evolução, assim como uma experimentação metodológica, um pouco em sintonia com as diversas artes

e em parte conseqüente da referida agitação intelectual. Como tivemos oportunidade de referir, assistimos à crescente definição dos cânones e das convenções, algumas das quais ainda hoje amplamente utilizadas. No essencial, plantas, cortes, alçados e axonometrias já se encontram sistematizadas e disponibilizam um conjunto de meios que permitem a comunicação e o entendimento inequívoco entre executante e o projectista. Neste âmbito, a retórica do desenho de arquitectura é algo que se apresentou em constante redefinição, mas cujo desenvolvimento permitiu estabelecer as bases para um entendimento comum, recuperando a noção de cânone da Antiguidade e instituindo a noção de sistema representativo. A noção de sistema denota já algumas reservas relativamente à suficiência de cada uma das convenções isoladamente, apresentando-as por isso, conjuntamente de modo a se relacionarem e esclarecerem umas às outras. O desenho de arquitectura recorre também ao modelo real à escala, facto bastante significativo, pois permite não apenas visualizar a proposta geral como a mostra verosímil, conferindo-lhe credibilidade e tornando-a aparentemente realizável, uma vez que para tal bastaria uma ampliação para a escala humana.

3.2.3 Retórica do século XX

Ao procurar uma aproximação àquilo que foi a retórica no século XX, constatamos que, na sua maioria, esta foi marcada por um interesse crescente pelo *logos*⁸⁹. A linguagem permitiu um acesso privilegiado ao pensamento, tornando materialmente possível pensar o próprio pensamento. O estudo das meta-linguagens, particularmente por Frege, Pierce e Wittgenstein permitiu, segundo o próprio juízo, o estudo sistemático do pensamento. A linguagem era o único porto seguro onde se poderiam fundear as âncoras da subjectividade do pensar e do pensamento. Falou-se, então, de referência para designar aquilo que os signos denotam, de semiologia para designar a activação de vários sistemas de codificação de modo a apreender o significado das palavras em múltiplos contextos de sentido. Assistimos, deste modo, à afirmação de uma universalidade que o sentido das palavras possui.

Mais tarde, com o Grupo μ , a codificação da palavra dá lugar à codificação da imagem designada por signo visual. Tanto os signos icónicos como os plásticos ou os

89 Designa-se por *logos* o interesse centrado na estruturação da linguagem, que no caso retórico se formula em entimemas.

icono-plásticos são formulados linguisticamente explicando-os através dos sistemas interpretativos e de figuras do discurso.

«Norma e desvio» são noções amplamente desenvolvidas neste contexto. À «norma» correspondem os sentidos literais aos quais o enunciado se refere, o «desvio» “é possível que seja uma derivação, mas responde a leis estritas, que chamamos retórica em homenagem a essa antiga disciplina”⁹⁰. Contudo, será a semiótica ou mesmo a retórica, a linguagem de um espírito codificável? Poderá um espírito atravessado por zonas sombrias, primitivas e metafóricas que lhe regem o inconsciente, ser decodificado e analisado à luz de uma ciência que o próprio estabeleceu?

3.2.3.1 I. A. Richards

Entusiasmado pela vontade em conhecer “de que forma a boa comunicação difere da má”⁹¹, Richards procurou perceber de que modo as palavras funcionam no discurso, exigindo da retórica o “estudo dos mal-entendidos e o modo de os resolver”⁹². A sua teoria interpretativa é amplamente dominada pelo *pathos*⁹³. A vontade em conhecer a relação estabelecida entre uma determinada ideia mental e a sua realização prática problematiza os princípios pelos quais falamos, escrevemos ou desenhamos – em resumo – as funções da linguagem. É neste âmbito que se esboçam questões particularmente significativas para o desígnio geral deste trabalho.

“Qual a relação entre o pensamento e o mundo através da qual os eventos na mente significam outros eventos no mundo”?⁹⁴. Ou ainda, “qual a relação entre uma coisa e o seu nome”?⁹⁵.

A propósito da “rectidão dos nomes”, Vítor Silva refere que “o nome teria por função indicar um processo de elucidação, de esclarecimento e de pensamento do próprio pensamento”⁹⁶. Deste modo, o nome vai muito além da referência a uma coisa, da sua visualidade e propõe a possibilidade de a pensar numa relação particular, na “realidade

90 GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p.9

91 RICHARDS, I.A.. *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936, p.3

92 RICHARDS, I.A.. *ibidem*.

93 Designa-se por *pathos* as paixões que o discurso desperta no auditório: cólera, calma, simpatia, compaixão, amor, ódio, entre outras.

94 RICHARDS, I.A.. *op. cit* p. 28.

95 RICHARDS, I.A.; *ibidem*.

96 SILVA, Vítor. *Ética e Política do Desenho – Teoria e prática do desenho na arte do séc.XVII*, Porto, FAUP publicações, 2004, p. 37.

da sua relação com o pensamento”⁹⁷. O nome é assim a «chave» para um entendimento único da realidade que designa e do modo como o próprio pensamento pensa essa realidade.

Desta postura percebe-se que entre a coisa e o modo com esta afecta o pensamento existe uma clivagem intrínseca à semelhança de um paradoxo. A expressividade da imagem é distinta do pensamento que a pensa. A imagem intencional é assim falsa pela finalidade do seu movimento. A verdade dos nomes remete para o modo como se referem à dinâmica da realidade, servindo para “instruir, para educar, para indicar as coisas” e não se substituindo “à essência nem ao pensamento das próprias coisas”⁹⁸.

Mas será possível conhecer a verdade sem a ajuda dos nomes? Nesta lógica devem ser desconsiderados todos os “jogos de linguagem” na qual se incluem a sofística e a retórica. Estas disciplinas apresentam-se, segundo Vítor Silva, como espaço para a “multiplicidade homogénea dos simulacros, a circulação autónoma das opiniões que faz da consciência uma falsa consciência, e das boas intenções equívocos, falsas pretensões, que, no pior dos casos, constituem um «verdadeiro» desastre para o pensamento”⁹⁹.

Assim, o *logos* permeável à retórica deverá devolver uma imagem da realidade que justifique a relação entre o nome e o desenho: uma verdadeira relação que permita “pensar o pensamento do nome e do desenho, como pensamento que se abre à relação com o real”¹⁰⁰.

Em Richards a observação de que os “eventos na mente significam outros eventos no mundo” introduz e explica o problema da incompreensão verbal e gráfica. Como solução para essa «perda de comunicação» apresenta-se a retórica como “um estudo da incompreensão e dos remédios propostos para a suprir”¹⁰¹. Assim o problema da clivagem entre o nome e a palavra é superado, não pela atenção ao significado próprio ou figurado, mas ao uso contextual. Aqui reside o baluarte conceptual de Richards ao classificar a clássica divisão entre sentido próprio e sentido figurado como uma “superstição da significação própria” uma vez que as palavras não têm uma significação própria, uma vez que não possuem uma significação em si mesmas, porque é o discurso, tomado como um todo, que veicula o sentido de maneira indivisa. Assim as

97 SILVA, Vítor. *op. cit.* p. 38.

98 SILVA, Vítor. *op. cit.* p. 41

99 SILVA, Vítor. *ibidem.*

100 SILVA, Vítor. *op. cit.* p. 45

“palavras não são de maneira nenhuma os nomes das ideias presentes ao espírito”¹⁰².
Perante o facto de nenhuma associação fixar o sentido de uma expressão recorre-se à análise da constância dos contextos para assim aferir o significado.

Assim, em Richards a crítica da “superstição da significação própria” introduz uma apreciação positiva à metáfora. Sem especificar o tipo de metáfora Richards restitui a amplitude semântica de todas as formas de duplo-sentido que podem ser ligadas às intenções, às pressuposições e às convenções veiculadas pelas partes ausentes do contexto. Por isso é que o sentido dos enunciados deve, cada vez mais, ser «adivinhado» sem que se possa fixar numa estabilidade adquirida. A retórica de Richards, para fazer face aos problemas da incompreensão, propõe o domínio do jogo contextual através do conhecimento dos distintos critérios de compreensão. Assim, se a retórica “é o estudo da incompreensão e o modo de a resolver” a solução parece ser o domínio dos deslocamentos que asseguram a eficácia da linguagem pela comunicação.

Estas questões começam por alargar a noção de responsabilidade daquele que pensa e comunica. O momento da comunicação é marcado por uma quantidade de conteúdos extralinguísticos que afectam o público receptor. A comunicação acaba por ultrapassar a literalidade daquilo que é dito, escrito ou desenhado. A sua concretização carrega o peso do passado projectando-se num futuro que, frequentemente, escapa às convenções da representação, qualquer que ela seja. Entre uma coisa e o seu nome aprisiona-se o abismo da história do próprio homem. É este o fosso que legitima o mal-entendido. Enquanto o homem conservar a sua natureza, tal como a conhecemos, os mal-entendidos continuarão porque, entre o pensado e o falado, escrito ou desenhado, existe uma fissura que teima em revelar-se.

Richards através da retórica propõe-se estudar os mal-entendidos, contribuindo assim para os diminuir, para os corrigir e para os evitar. Para explicar as razões pelas quais surgem, propôs-se estudar a eficácia da linguagem e as suas condições. Refere a propósito, que o significado das palavras varia dependendo do contexto onde estão inseridas – o seu significado não pode ser composto “como uma parede pode ser representada pela composição dos seus tijolos”¹⁰³. Apesar das capacidades comunicativas e sensoriais, especialmente perante a metáfora - adiante estudada – o colapso, por vezes, é inevitável. A flutuação semântica juntamente com a realidade extralinguística dos impulsos sensíveis possibilitam o mal entendido, não apenas quando nos dirigimos aos outros mas também em nós próprios.

101 RICHARDS, I.A.; *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936, p.3

102 RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p. 121

Esta determinação em impor à retórica o estudo dos mal-entendidos parece particularmente exigente e confirma a vontade aristotélica de «um discurso consciente de si», que tem a filosofia como aliada. Contudo, a retórica de Richards, ao propor numa nova retórica, esquece a problemática do debate, da disputa, da adulação, da sedução e da persuasão para centrar a questão no modo como as expressões constroem o discurso. Ao terminar o livro, Richards levanta-nos uma última interrogação que leva o leitor a compreender o texto como antecipador de uma semiologia. O estudo da retórica deixará de ser, num certo sentido, filosófico, como até então se tinha verificado, anunciando assim os subsequentes estudos no ramo da linguística, com intenção de circunscrever o campo triangular que relaciona o significado, o signo e o referente.

Centrando, agora, a tónica no desenho de arquitectura, que expressões constroem o seu discurso? Que fissura separa o pensamento da concretização física da obra? Entendido o desenho de arquitectura no quadro de uma linguagem que relaciona a concepção com a execução, percebe-se que este sistema linguístico denota o mesmo tipo de sintomas que as restantes expressões discursivas. A ambiguidade e o equívoco têm âmbito restrito para integrarem o projecto, para além do qual, apenas resulta o mal-entendido e a desordem, desfavoráveis ao conjunto de acções previamente definidas. Idealizar um projecto pode ser comparado à construção de uma sombra sob a qual dispomos as nossas concepções e na qual depositamos confiança. O imprevisto, as surpresas e o mal-entendido são obstáculos à essência do projecto. Caso a sua imposição seja determinante podemos estar na eminência de um novo projecto ou na ausência total dele.

São diversos os sistemas de representação de que a arquitectura se serve. Recorde-se Massimo Scolari que no seu livro *Il disegno obliquo* demonstra de modo “brilhante quantas diversas formas de representação a humanidade inventou e como cada uma delas revela algo de único que falta às outras”¹⁰⁴. As restrições ao nível da representação, levam-nos a concluir, que nenhum sistema resolve eficazmente o problema do mal-entendido. É responsabilidade do orador gerir os modelos e os meios de que se serve para comunicar, não descurando a necessária eloquência, o rigor e a acessibilidade do discurso. Também aqui, é necessário “antes de mais, apagar, cortar, limpar, laminar, ou até rasgar para fazer passar uma corrente de ar vinda do caos que

103 RICHARDS, I.A.; *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936, p.9

104 SCOLARI, Massimo, *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospettiva*, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 16

nos traz a visão¹⁰⁵ de algo que supera o existente – algo, efectivamente, nosso contemporâneo. Cada civilização desenha e é desenhada nos traços do seu próprio desenho. A representação (do projecto) não apresenta apenas aquilo que alguém idealiza. A própria pessoa que pensa é desenhada nos movimentos do seu próprio desenho.

O desenho que agora se apresenta (fig. 11) procura transmitir um estudo efectuado sobre o trânsito automóvel de Filadélfia. De modo a representar a diversidade de veículos, os seus diferentes movimentos e os seus ritmos próprios, o autor desenvolveu um diagrama que procura reproduzir, com a fidelidade possível, a situação analisada.

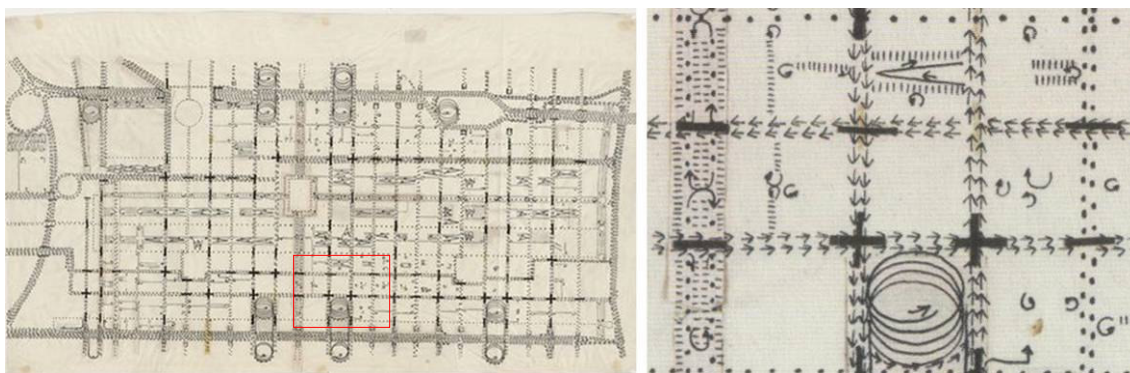


Fig. 11 - Louis I. Kahn, *Traffic Study Project*, Philadelphia, Pensilvânia, 1952.

Encontram-se representados diversos factores: movimento, acessos, inversões, parques de estacionamento, em suma, representa-se não a construção mas sim o movimento, veloz ou lento, construtor de configurações que nos permitem ler e analisar a cidade. Juntamente com Goodman podemos verificar que esta imagem utiliza tanto sistemas representacionais como notacionais, otimizando assim, a sua carga comunicativa. Representacional, porque efectivamente estamos perante um mapa, uma planta ou um diagrama - apesar da especificidade que os separa - que se apresenta sintáctica e semanticamente denso¹⁰⁶. Notacional pelo paralelo que estabelece com uma pauta musical podendo ser lido à sua semelhança, considerando os diferentes tempos do trânsito – o pára-arranca do autocarro (ponteados), o fluxo rápido dos veículos (setas) ou os grupos de automóveis em parques de estacionamento (espirais). A norma ou convenção é admitida sob a forma de legenda que permite descodificar a mensagem.

105 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.178

106 Segundo Goodman um sistema é sintacticamente denso “se o esquema no qual os caracteres estão ordenados estabelece que entre quaisquer dois caracteres há sempre um terceiro (...); analogamente, um sistema é semanticamente denso se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo ordenados que entre quaisquer dois há sempre um terceiro (...) artes plásticas figurativas, mapas, diagramas, modelos”entre outros. GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006, p.32,33

Como consideramos anteriormente, cada projecto – cada solução – encontra uma forma particular para se apresentar. Não importa apenas o modo como pensámos o projecto mas também o modo como a representação escolhida prolonga e confirma a solução encontrada. As imagens que se apresentam seguidamente (fig. 12) respondem à dualidade do problema colocado anteriormente. Por um lado, exprimem a importância do desenho axonométrico no processo de criação de Eisenman¹⁰⁷, por outro traduzem a fórmula generativa dos movimentos e das regras aplicadas. O cubo original foi cortado, estendido e rodado até ser alcançada a forma final da Casa IV.

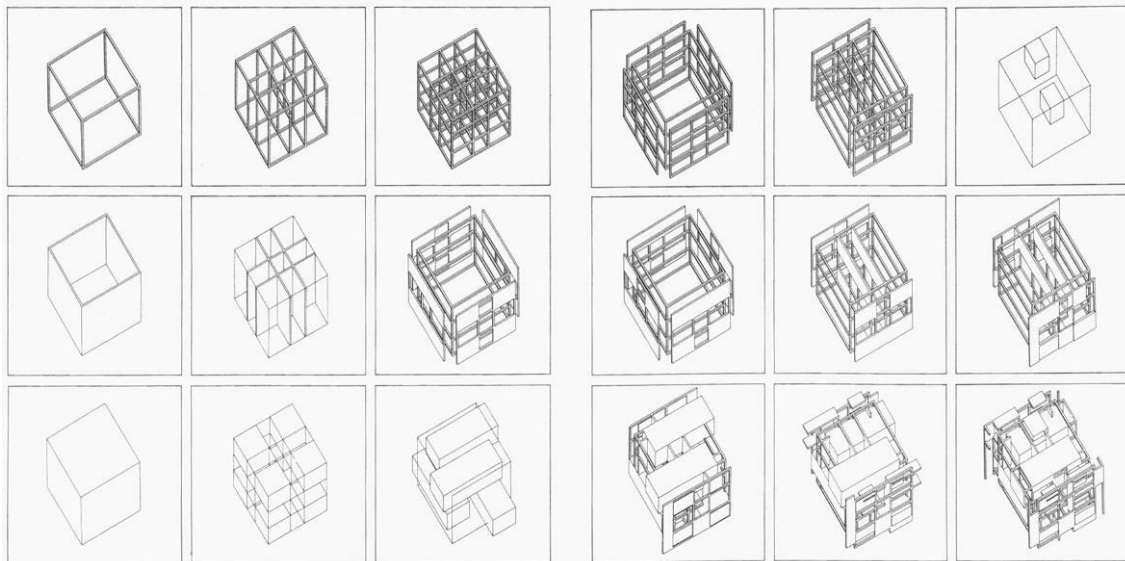


Fig. 12 – Peter Eisenman, House IV Transformation Study Project, Falls Village, Connecticut 1971.

Importa considerar a importância da própria noção de diagrama¹⁰⁸ enquanto «dispositivo» usado para dar forma, sem contudo, ser em si a representação dessa forma. Ele permite delinear regras, estabelecer a estratégia e ser a força capaz de evitar o mal-entendido. De resto, a própria ideia de diagrama anuncia a vontade em ordenar, clarificar o pensamento e de compor uma variação (gráfica ou sonora) de um determinado fenómeno¹⁰⁹.

Observa-se ainda que a axonometria, enquanto sistema é utilizado preferencialmente em situações onde se procura eliminar a dúvida e tornar evidente a

107 Como o próprio explica “os diagramas começam com uma série de sistemas de regras que, uma vez desencadeadas, começariam a alterar a própria natureza do sistema de regras. O sistema generativo de regras produziria uma série de movimentos, como num jogo de xadrez, no qual cada movimento é uma resposta ao anterior.” MCQUAID, Matilda, *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, MOMA, Nova Iorque, 2002, p. 181

108 Refere-se ainda que Eisenman debruçou-se sobre a noção de diagrama na sua tese, datada de 1963, para a qual foram significativos os contributos de Derrida e de Gilles Deleuze.

109 Na acepção deleuziana, o diagrama corresponde ao dispositivo expressivo das forças em acção. Na imagem ou imagens de Eisenman há sequência, série e movimento de transformação. O diagrama contém em si a força generativa capaz de fazer alternar as hipóteses que sustentam o projecto.

lógica – construtiva, estrutural e espacial – do projecto. Ela devolve uma visão holística do projecto evitando equívocos e permitindo uma leitura mais acessível das particularidades que constituem a proposta.

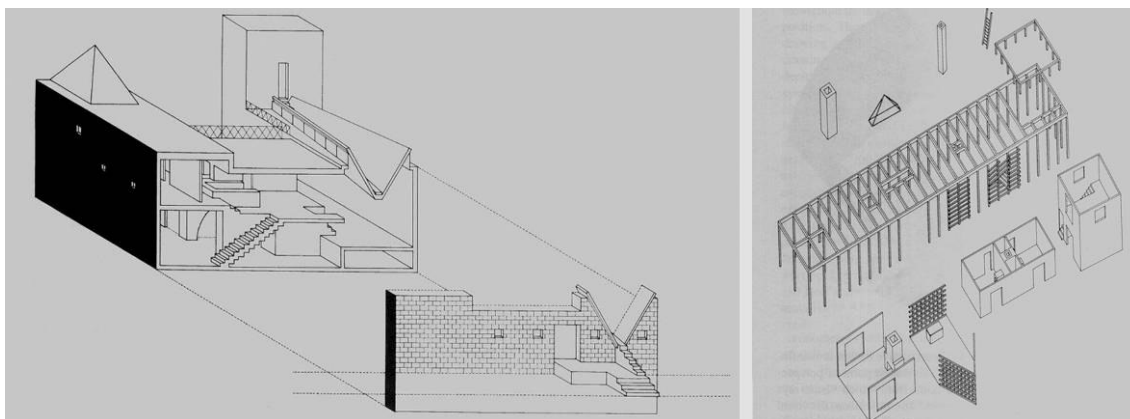


Fig. 13 – Respectivamente, Steven Holl: Metz House, Staten Island, 1980; Steven Holl: Berkowitz House, Martha's Vineyard, 1984.

O observador encontra-se no exterior, geralmente elevado, a sua visão privilegia geralmente aquilo que se quer dar a conhecer. A imagem constrói-se com esse objectivo: para o arquitecto ela é a confirmação daquilo que tinha imaginado, para o cliente é a resolução de um problema e para o executante é informação detalhada de algo a concretizar.

Na casa Metz (fig. 13), o deslocamento da massa opaca e pesada do muro permite ver a leveza e a fluidez do espaço que encerra. A axonometria permite resolver, numa mesma imagem, esta dualidade ambígua e natural da própria arquitectura. É uma estratégia de conquista e uma táctica de defesa.

Por seu lado, na casa Berkowitz (fig. 13) procedeu-se à explosão e desmantelamento cuidadoso das suas componentes mais significativas. Mais que a representação integral da moradia assistimos à organização de uma sinopse gráfica dos elementos e das suas relações aproximativas. É uma imagem onde se tornam explícitas as soluções encontradas e que se torna bastante útil, enquanto ilustração e apoio, na comunicação, não apenas com o cliente mas com os diversos técnicos que são chamados a «entrar» em obra.

3.2.3.2 Grupo μ

Entre Richards e o Grupo μ outros autores se debruçaram sobre a retórica, desde Burke a Gadamer passando por Perelman e Toulmin. Todos se mostraram relevantes para o desenvolvimento da disciplina mas Perelman destacou-se de modo particular ao restaurar a amplitude que a retórica tinha perdido. Não a confina nem ao uso estilístico, epidíctico, nem à linguagem. Para ele “ a retórica é a razão tal como ela se manifesta quando escapa aos sistemas formais da ciência, tal como se manifesta quando escapa ao ideal logicista que se tentou colar à língua comum em nome de uma univocidade da qual a sua riqueza troça constantemente”.¹¹⁰ Para Perelman nem todas as inferências são lógicas, existem outras racionalidades para além das lógicas, sem que com isso as inferências resultem ilógicas. Torna-se viável aceitá-las, mesmo não correspondendo a critérios racionais, lógicos ou científicos.

Em Perelman a retórica é muito mais que um conjunto de figuras. Ele próprio a define, no seu tratado da argumentação (1958), como “o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam ao seu assentimento”. Neste estudo, a escolha de Perelman para introduzir a retórica do Grupo μ justifica-se mais pela fissura que as suas teorias anunciam, do que por aquilo que elas partilham. Em Perelman a linguagem é apenas um ponto de partida da sua concepção. O auditório não é passional nem apaixonado e o carácter do orador não é mais importante que os argumentos.

Com o Grupo μ apresenta-se uma nova concepção da retórica influenciada pelo «*estruturalismo*»¹¹¹ da linguagem apoiada em Roland Barthes, Gérard Genette e Tzvetan Todorov. O trabalho de renovação da retórica clássica vem confirmar o estabelecimento de figuras classificativas com base no tipo de operações que se realizam ao nível da articulação da linguagem. Com essa intenção – estabelecer os fundamentos para uma retórica geral – o Grupo μ desenvolve um corpo teórico assente no postulado semiótico da existência de leis gerais de significação e de comunicação, que permitem entender a imagem visual como um sistema de significação com uma organização interna autónoma. O seu esforço procura esclarecer a problemática da produção de significado,

110 MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît, *História da Retórica*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 240

111 O termo «*estruturalismo*» tem origem no Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure (1916), que se propunha abordar qualquer língua como um sistema no qual cada um dos elementos só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos. De um modo geral, o estruturalismo procura explorar as inter-relações (as “*estruturas*”) através das quais o significado é produzido dentro de uma cultura.

face à inevitável constatação de que “existem aplicações da linguagem em que a função referencial deixa de ser primária, voltando-se a atenção do utilizador sobre a própria mensagem”¹¹². Do sentido literal ou do grau zero esperado emergem sentidos figurados ou concebidos que impõem um novo sentido na ordem do discurso. À retórica compete o domínio consciente dos processos de significação com vista à eficácia comunicativa.

O estudo que encetam assenta sob uma plataforma semiótica e encontra no signo – icónico, plástico ou icono-plástico – o resultado de uma tripla relação entre três elementos: o referente, o significante e o tipo. Assim, a problemática que se estabelece entre eles concebe e explica o problema da significação.

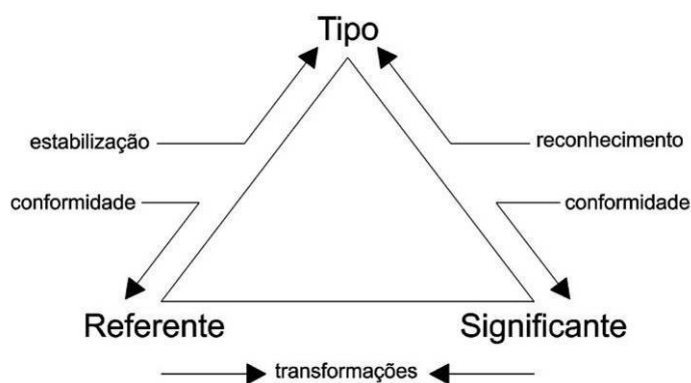


Fig. 14 – Modelo do signo icónico, segundo o Grupo μ .

A originalidade deste sistema (fig. 14) consiste em expandir a relação binária entre o significante e o significado. Assim, o significado desdobra-se agora em referente e tipo permitindo ultrapassar algumas dificuldades no campo da significação, particularmente a «unidade semiótica» e a «arbitrariedade da representação» - crises levantadas respectivamente por Umberto Eco e por Nelson Goodman¹¹³. Com um envolvimento tripartido, a resposta semiótica ao problema da significação demonstra-se mais completa. Contudo, o problema do significado persiste – flutuante e instável – perante a «floresta de significados» que é a comunicação e que são os discursos, dos quais o desenho do projecto não é alheio. Entre o literal e o literário emana toda uma natureza dupla que opõe a literalidade da representação ao modo como esta participa na construção do sentido. Existe uma fissura entre o literal e o figurado, uma fissura que suscita a interpretação e que pela diversidade das formas que concretiza, abarca o campo das figuras de estilo.

112 GRUPO μ . *Tratado del signo visual*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 9

113 O problema da iconocidade. GRUPO μ . *Ibidem*, p.109.

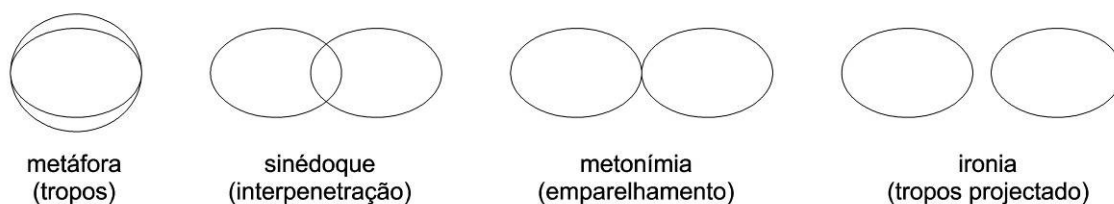


Fig. 15 – Modos de relação entre percebido e concebido.

A noção de uma base isotópica¹¹⁴ ou norma contrapõe-se aos entendimentos alatópicos ou desviantes que o discurso nos proporciona. De modo a “descrever o funcionamento retórico de todas as semióticas mediante operações identificáveis que sejam semelhantes em todos os casos”¹¹⁵ foram classificados quatro modos retóricos que tentam mapear diferentes relações entre a base isotópica e o elemento desviante. Da análise destes modos derivam quatro figuras retóricas: *tropo*, *interpenetração*, *emparelhamento* e *tropos projectado*. Esta sequência de modos retóricos, tal como refere o Grupo μ descreve uma progressão no sentido de aumentar cada vez mais a distância entre o grau percebido (sempre manifestado por definição) e o grau concebido (cada vez mais exterior ao enunciado) (fig. 15).

Estas figuras de retórica funcionam com base nos quatro operadores retóricos fundamentais: *adiectio* (adicionar, juntar); *detractio* (omitir, retirar, cancelar); *transmutatio* (permutação, ou alteração do lugar e da ordem) e *inmutacio* (substituição).

O que estas figuras do discurso têm de exemplar é que elas articulam a identidade e a diferença de modo a cobrir todo o espectro de variações possível. Assim, pela metáfora referimos que A é B mesmo que isso não seja necessariamente verdadeiro. A ironia situa-se no extremo oposto, já que ao dizer uma coisa pretende dizer outra. A sinédoque baseia-se na intersecção dos conceitos, sendo o todo referido pela parte. Por último no caso da metonímia ela procede por continuidade da vizinhança.

No contacto com a realidade profissional percebe-se que estas figuras representam uma certa economia e eficácia da linguagem para além de construírem uma identidade – ao nível das ideias, dos conceitos, do pensamento – naqueles que partilham essa mesma estrutura linguística. Ao referirmos que o volume apoia sobre uma lâmina de betão (metáfora), transferimos as propriedades de uma lâmina para a parede que suporta o volume; de modo semelhante, um edifício que se insere na envolvente

¹¹⁴ Greimas insistiu na noção de isotopia como norma semântica do discurso: cada mensagem ou texto pretende ser “captado como um todo de significação”. Com efeito, para ser eficaz, a comunicação deve evitar as ambiguidades e os duplos sentidos, o que realiza principalmente apoiando-se numa forte redundância das categorias morfológicas. GRUPO μ . *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, p.80

(metonímia), participa e dá continuidade à lógica onde se insere; ou ainda, um edifício leve (sinédoque), não sendo o peso objectivo que se equaciona mas antes um conjunto proporções que o edifício possui que lhe conferem a leveza; por último, quando nos referimos a uma situação querendo apelar ao seu contrário (ironia).

Como nos refere Wunenburger “a imagem constitui, de facto, uma categoria ambivalente e desviante, que se situa a meio caminho entre o concreto e o abstracto, entre o real e o pensado, entre o sensível e o inteligível. Ela permite reproduzir e interiorizar o mundo, revelando-o assim como ele é (...) mas também modificá-lo e transformá-lo, de modo a produzir mundos fictícios”¹¹⁶.



Fig. 16 – Hans Hollein, Projecto Cidade Porta-Aviões na paisagem, 1964.

Para o arquitecto a imagem é um vasto universo de estímulos, de verificação e de comunicação do pensamento (fig. 16). As analogias que promovem e os impulsos alegóricos que estabelecem abrem, com frequência, as portas para a criatividade e para a inovação.



Fig. 17 – Eduardo Souto de Moura, Projecto Burgo, 1991-07.

Goodman, em *As Linguagens da Arte* clarifica o modo como os processos de transferência operam na promoção de novos significados. Percebemos, assim, que um

115 GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 231

determinado “esquema pode ser transportado praticamente para todo o lado” e que a escolha do “território a invadir é arbitrária” e a “operação no interior do território quase nunca é completamente arbitrária”¹¹⁷. A noção de transferência encontra-se na base dos processos de metaforização. Dizer que um edifício é um castelo de madeira (fig. 17) é dizer, elipticamente, que os cheios/vazios se sobrepõem, vertical e alternadamente, como num castelo de madeira. Este processo bastante comum, preenche o imaginário de qualquer arquitecto, quer ele o reconheça ou não. Metaforizar é algo perfeitamente interiorizado. Difícil é aceder à compreensão do fenómeno que estabelece o salto lógico – origem das operações generativas do projecto. A metáfora é tanto mais “marcante quanto mais intrigantes e significativas forem as associações e descrições”¹¹⁸. A sua força depende da novidade e do interesse que essas associações conseguem aglutinar. Por este motivo, compreende-se que o uso frequente de uma metáfora retire eficácia ao desvio inicial, aproximando-a cada vez mais da norma e de um novo sentido literal. Contudo, a «injecção de uma carga metafórica» não garante, de facto, a eficácia projectual. “Tal como há verdades literais irrelevantes, mornas e triviais, há metáforas rebuscadas, débeis e moribundas. A força metafórica exige uma combinação de novidade com adequação, do estranho com o óbvio. A boa metáfora satisfaz apesar de surpreender. A metáfora é mais poderosa quando o esquema transferido dá origem a uma organização nova e notável e não a uma mera re-etiquetagem de uma organização antiga.”¹¹⁹

A radicalidade deste modo retórico levanta contudo algumas questões. As associações nem sempre produzem resultados fáceis de dominar e isentos de contra-indicações. Apesar da ideia de um castelo de madeira despertar o interesse pela transferência das suas propriedades para um edifício de escritórios, algumas dessas propriedades criam, porém, uma nova tensão. Todavia, para que a identificação da ideia resulte torna-se necessário incluir, na nova concepção, certas características da ideia inicial que nem sempre respeitam uma hierarquia lógica.

Efectivamente, já não é suficiente que o edifício apenas reenvie para a imagem de um castelo de madeira, agora também o modo como as pessoas vivem o seu interior é matéria dessa identificação ou dessa sujeição. Deste facto, podem derivar inúmeras confusões e contratempos que põem em causa a idiossincrasia do projectista. A solução parece negar qualquer diligência que vise uma formulação pessoal e distinta. A

116 WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filosofia delle Immagini*, Torino: Guilio Einaudi Editore spa, 1999, p.XI

117 GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006, p. 100

118 GOODMAN, *Op. Cit.*, p.105

ortodoxia da imagem sufoca qualquer desvio. Ou, ainda mais explicitamente: o desvio que gerou a imagem impõe um novo paradigma.

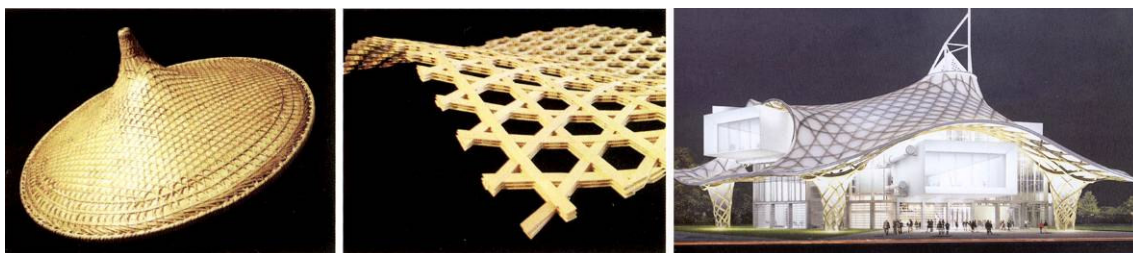


Fig. 18 – Sigeru Ban Architects com Jean de Gastines, Centro Pompidou-Metz , França, 2003-08.

De modo semelhante ao exemplo anterior, o presente projecto (fig. 18), associa a ideia de um chapéu-de-chuva chinês à cobertura de um edifício. A superfície entrelaçada protege das intempéries três volumes sobrepostos e orientados para os pontos estratégicos da cidade. A identidade da ideia de um guarda-chuva autoriza a identificação da cobertura como um enorme chapéu que protege o complexo¹²⁰.

Os volumes construídos são protegidos por uma cobertura. Para além de protegidos são unificados, já que o gesto de cobrir uniformiza as aparências. Contudo, a ideia de um chapéu ultrapassa a vontade de cobrir e estabelece a concordância semântica associada à ideia de um chapéu. Deste modo, a noção de chapéu representa muito mais que uma cobertura: uniformiza, contextualiza, distingue, valoriza, identifica.

Apesar da imagem poder expressar diversos modos retóricos, procura-se neste contexto entendê-la como um produto sinedóquio. Os volumes são protegidos por uma cobertura cuja expressão representa um guarda-chuva. O complexo arquitectónico é envolvido por uma tela cujo significado ultrapassa a pragmaticidade de uma cobertura e sobrecarrega a realização com conotações associadas à imagem cultural e simbólica de um chapéu.

119 GOODMAN, *Ibidem*

120 O centro incluirá “um auditório para a apresentação de artes performativas, cinema e conferências, um estúdio de criação polivalente, um centro de documentação sobre arte moderna e contemporânea, uma livraria-loja, um restaurante-cafetaria e ainda um café. (...) Este Centro Cultural, com 10 000m², inclui 6 000 m² de espaço expositivo, tudo sob a mesma cobertura.” Matilda Mcquaid, in AAVV, *Museus do século XXI, conceitos, projectos, edifícios*, publicação Prestel, primeira edição em português 2007, p. 50-55

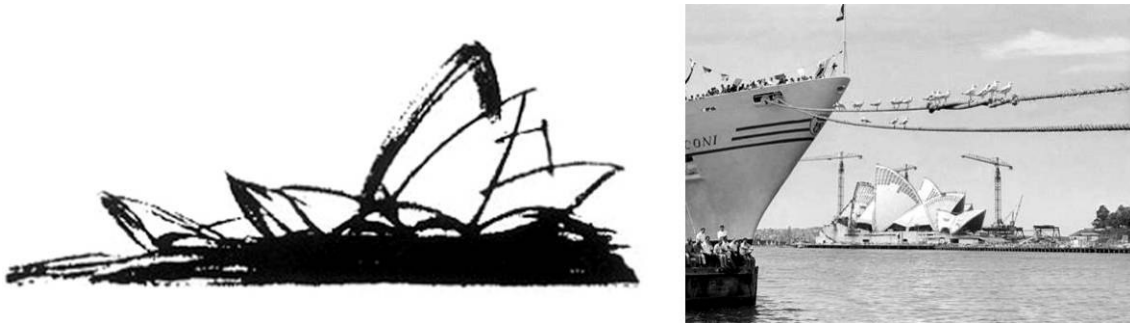


Fig. 19 – Jorn Utzon, respectivamente esquisso e construção da Ópera de Sydney, 1959-73.

A imagem enquanto modelo autófago¹²¹ da imaginação é o espaço onde a percepção e a construção do real se fundem. Da observação sensível surgem imagens que entram no processo da concepção inteligível. A observação da proa de um navio (fig.19) desdobra-se em abóbadas como se de uma catedral se tratasse. Este processo de transferência, dá sentido e contextualiza a realização arquitectónica. O projecto, para além de denotar uma proximidade à configuração de um navio, conota uma realidade histórica e cultural particular que o torna irrepitível. De facto entre o grau percebido e o grau concebido parece existir uma disjunção de carácter metonímico. As realidades (opera e navio), disjuntas, partilham uma relação de similitude e ordenam-se por contiguidade.

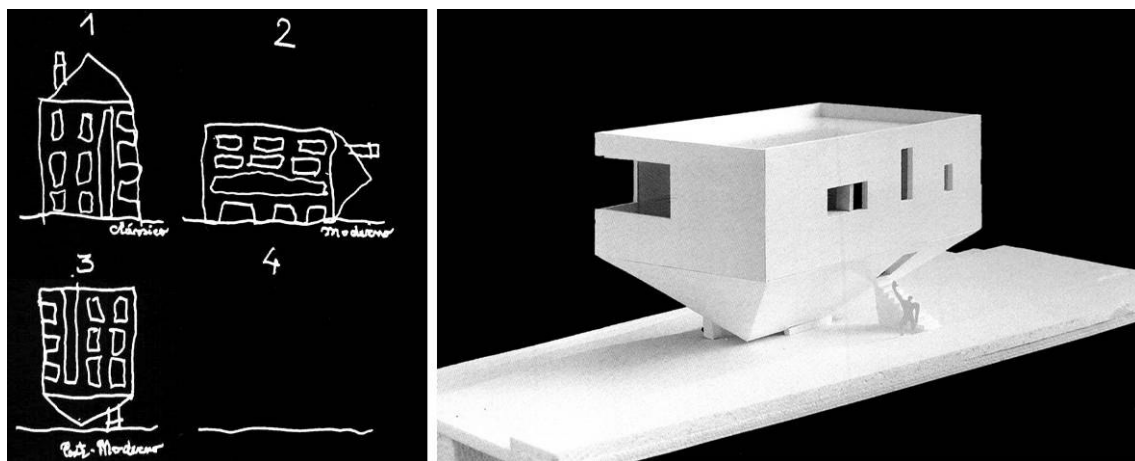


Fig. 20 – Eduardo Souto de Moura, Casa em Mesão Frio, 2004.

¹²¹ A ideia subjacente ao entendimento do desenho como modelo autófago do conhecimento compreende o desenho como consequência e conseqüente nos movimentos do seu actuar. Assim, a acção é ao mesmo tempo gerada e geradora de nova acção, deste modo as imagens sucedem-se ininterruptamente no espaço mental e real daquele que as pensa ou que é afectado por elas. É esta a propriedade viciada e viciosa que caracteriza a dinâmica das imagens e a sua vivência propícia na esfera peculiar do projecto.

Ao terminar esta breve exemplificação dos quatro modos retóricos, analisa-se a ironia enquanto concretização extrema da fissura¹²² que se tem vindo a anunciar entre as entidades referidas e as concebidas. Efectivamente, a referida figura apela a um divórcio entre aquilo que dizemos e aquilo que queremos significar. Para que o equívoco não iniba essa disposição contrária de significados, torna-se necessário que exista uma plataforma comum de entendimento que permita o reconhecimento e a descodificação da mensagem.

A ironia é uma arma e uma defesa. Só ela possui, por vezes, a elasticidade suficiente para propor um conteúdo particular a um auditório específico. A sua utilização carece de um cem número de precauções, implicando antes de mais um conhecimento pormenorizado do auditório, pois aquilo que parece óbvio para uns pode ser uma absoluta contradição para outros.

Apesar de uma certa perplexidade inicial, a compreensão do processo que conduziu ao projecto final, permite entender a imagem em análise num ambiente de alguma comicidade. Ao projecto (fig. 20) parece ser essencial um esclarecimento adicional que complemente a visualização da maqueta. Com efeito é apresentada uma sequência de imagens esclarecedoras do «enigma».

Um olhar pela história demonstra-nos que a solução ao «problema habitação» parece ter adquirido uma certa autonomia. O clássico (1) propôs uma casa na vertical com janelas também verticais, o moderno (2) construiu extensas unidades habitacionais com vãos horizontais permitidos pelo betão. Por fim, o pós-moderno (3) na sua atitude humorística e tecnológica inverte a moradia apelando à ousadia construtiva e ao desconcerto aparente da lógica arquitectónica. Exploradas estas três posições básicas do pictograma, deparamos com um futuro «vazio» à espera que os movimentos generativos encontrem uma formalização nova ou retomem o paradigma clássico.

De um modo sucinto podemos referir que em termos de concepção da imagem uma metáfora é *perspectivista*, ao ver A como B, a sinédoque faz com que A represente B, a metonímia faz com que B seja uma continuação de A e a Ironia opõe A a B.

122 A ideia de fissura resulta do deslizamento, ou do choque, entre dois conceitos. Na situação que temos vindo a ilustrar ela resulta do afastamento progressivo entre o «grau percebido» e o «grau concebido» das imagens apresentadas. O seu epicentro agrega tensões propícias à produção de desvios e a sua

3.3 Conclusões parciais

Ao procurar cruzar informação relativa ao desenvolvimento da retórica com a representação do projecto de arquitectura, procura-se contribuir para uma definição mais englobante do âmbito da disciplina, questionando-a nos moldes como se tem vindo a definir, especialmente a partir de Pierre Fontanier com o tratado das «Figuras do Discurso» (1821-1830). Esta obra, apesar de passar despercebida, viria a demonstrar-se bastante importante para a fundamentação de uma nova retórica apoiada no entendimento estrutural da linguagem como sistema de significação.

Ao longo deste capítulo foram expostos os fundamentos para uma retórica do projecto de arquitectura entendido como um discurso que visa não apenas informar mas conquistar a adesão do público, dispondo para o efeito de táticas e estratégias discursivas capazes de promover a eficácia e a eloquência, conservando, contudo, o equilíbrio na relação «*ethos/pathos/logos*» e excluindo qualquer tipo de violência. Desde a ideia desenvolvida pelo projectista até à execução da obra a retórica parece ter vindo a demonstrar uma importância crescente na tomada de consciência dos discursos enquanto actos performativos¹²³ do próprio projecto.

Assim, este estudo procura não apenas pensar uma retórica no campo da representação do projecto como reconsiderar a própria postura da retórica no quadro da sua evolução. Foi particularmente importante reflectir sobre a retórica Aristotélica para agora conseguir compreender o declínio que a nova retórica tem vindo a verificar. Desde os gregos, o espaço retórico foi sendo, pouco a pouco, fechado através da amputação de dois dos seus ramos: a teoria da argumentação e a teoria da composição, enquanto que a teoria da elocução foi reduzida a uma classificação de figuras e esta, por sua vez, a uma teoria dos tropos.

Tal como Ricoeur, defende-se a reabertura do espaço retórico, não o retrocesso à retórica clássica, apenas uma maior “atenção às figuras, mas a todas as figuras”¹²⁴. Ao centrar demasiada atenção nos tropos corremos grave risco de considerar a metáfora um simples ornamento do discurso, voltando à conclusão que Platão anunciara ao compará-la com uma operação de “cosmética”.

existência apresenta-se como prova inequívoca de um desajuste que antecede o mal-entendido, a superabundância expressiva ou metafórica.

123 A comunicação do projecto não pode ser cinzenta e alheia às razões que o sustentam. O modo como se pensa ou como se comunica algo toma parte na sua realização. Juntamente com Austin (1962) refere-se que cada enunciado deverá implicar a realização simultânea do projecto. Este expoente da comunicação aumentará a redundância do sentido e potenciará o efeito cinestésico da adesão do público.

124 RICOEUR, Paul; *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p.76

Fontanier, no seu tratado refere a relação entre a ideia e a palavra: “o pensamento compõe-se de ideias, e a expressão do pensamento pela fala compõe-se de palavras”. O autor explica deste modo, que é o primado da ideia que assegura o primado da palavra. Podemos agora dilatar a comunicação da palavra à expressão gráfica e percebemos a fissura ou a ambiguidade que separa a realidade mental da realidade concreta. Os problemas na transição ideia-palavra denotam uma flutuação no processo de transferência que origina as metáforas. Conclui-se deste modo, que a retórica é “fundada numa teoria extra-linguística, numa «ideologia», no sentido próprio da palavra”¹²⁵, que cinge o movimento da ideia à palavra. Assim, qualquer que seja o universo da expressão gráfica, escrita ou oral, ela será sempre um espaço de inadequação de fugas, de flutuações lexicais e de desvios.

125 RICOEUR, Paul. *Op. Cit.*, p. 81

4.0 DELIMITAÇÃO DOS CONCEITOS DE NORMA E DESVIO NO DESENHO DO PROJECTO

4.1 Generalidades

“Nós pedimos apenas um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso do que um pensamento que se escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem mal são esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou avançando para outras sobre as quais não temos maior domínio.”¹²⁶

Referiu-se já, que a comunicação do projecto não deve ser «cinzenta» nem alheia às razões que o sustentam. A ideia de uma estrutura discursiva universal parece incapaz de satisfazer a diversidade dos discursos em arquitectura. O modo como se transmite uma ideia, ou como se comunica o projecto deverá revelar um compromisso com a própria solução. Longe de discursos universais procura-se que a especificidade do discurso confirme a especificidade do projecto. Ou antes, que a solução discursiva seja, ela própria, uma solução entendida num âmbito mais alargado do projecto.

Por outro lado, o desenho, a imagem e a palavra não servem apenas para informar terceiros, elas configuram antes de mais um espaço auto-reflexivo onde o sujeito afere as suas próprias soluções. Os diversos registos são, antes de mais, para informar, convencer e entusiasmar o próprio sujeito que projecta. Assim, o projecto, na sua expressão comunicativa, deverá ser um prolongamento ou uma consequência da metodologia que o originou. A existência de uma retórica ao nível das imagens do projecto permite, deste modo, aumentar o nível de redundância do próprio discurso. Este modo pleonástico permite dar ênfase e emprestar maior vigor ao discurso sobre o projecto, enunciando-o com maior eficácia. Deste modo, a redundância instala uma convergência comum. Mais que uma simbiose tem origem uma osmose: um novo composto indivisível; um novo corpo no qual o discurso que o enuncia significa, contextualiza e confirma o fundamento do projecto.

Após termos discorrido, em capítulos anteriores, sobre a noção de método em projecto e, seguidamente, sobre os enquadramentos da retórica no âmbito de uma história do projecto de arquitectura, procura-se agora colocar algumas questões mais

126 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.176.

centrais ao objectivo deste estudo. Com esse intuito pretende-se aprofundar a relação fundamental entre a «norma» e o «desvio» no âmbito do projecto de arquitectura. Para o efeito recorrer-se-á aos diferentes modelos de representação pelos quais o projecto se revela.

A aproximação ao âmbito deste capítulo parece inscrever uma certa dose de contradição ao estabelecer uma convivência entre dois termos – «norma» e «desvio» – aparentemente antagónicos. O espaço retórico surge assim fraccionado e problemático, por definição. Se, por um lado, é a existência de uma norma que autoriza o desvio retórico, por outro, este desvio não deverá servir senão para estabelecer um novo consenso, uma nova economia produtora de sentido e, conseqüentemente, uma maior eficácia comunicativa. Refere-se Deleuze a propósito de uma descrição conclusiva na qual os homens “fabricam continuamente uma sombrinha que os abriga, no interior da qual traçam um firmamento e escrevem as suas convenções, as suas opiniões”, de modo contrário, o artista “pratica uma fenda na sombrinha, rasga mesmo o firmamento para fazer passar um pouco de caos livre e ventoso e engendrar numa brusca luz uma visão que surge através da fenda.”¹²⁷ Fica, deste modo, circunscrito o movimento pendular que opõe a «norma» ao «desvio». A noção de uma «sombriinha» é a metáfora de um espaço convencionado, normalizado que nos protege do caos. Por sua vez, o acto de «praticar uma fenda» e de «rasgar o firmamento» denota a posição estabelecida pelo «desvio», como algo que se distancia da ordem imposta pelos cânones e pelo consenso das opiniões.

Contudo, serão estes conceitos pensáveis ao nível das imagens do projecto de arquitectura? No contexto específico desse campo de acção, onde se situa a «norma» e onde há «desvio»?

4.2 Permeabilidade dos sistemas de significação: *ratio facilis e ratio difficilis*

Perante a diversidade dos discursos pelos quais a arquitectura se dá a conhecer e ocupando ela um espaço dividido entre ciência e arte ou, ainda, entre lógica e poética, como já se referiu, torna-se pertinente pensar estes discursos do ponto de vista da sua permeabilidade retórica. O desenvolvimento do projecto apoiado no desenho – assistido ou não pelo computador (CAD) – conhece diferentes modelos de representação, uns

127 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *op.cit.* p.178

mais, outros menos codificados, que no seu conjunto procuram responder às necessidades do projecto.

A hipótese de trabalho que este estudo coloca pressupõe o entendimento do projecto como a construção gradual de um discurso acerca de uma determinada realidade concreta. Este discurso, ao apresentar-se como a elaboração de uma resposta geral ao problema levantado insere-se num entendimento diacrónico da própria acção, enquanto que, por outro lado, se o entendermos como um conjunto de discursos parcelares e temporais, poderá ser entendido como um processo sincrónico de comunicação. Conclui-se assim, que o projecto é um espaço particular de interacção discursiva onde os discursos parcelares do projecto concorrem para o discurso geral da arquitectura. A hipótese de uma afectação retórica sobre o discurso do projecto estende-se tanto à vertente diacrónica como à sincrónica, porém, o âmbito deste trabalho procura abordar, com mais incidência, o espaço sincrónico dos momentos em que o projecto se comunica, vencendo os obstáculos emergentes da transmissão a terceiros, executantes ou utilizadores.

Deste modo, o desenho no projecto é a «gramática» pela qual o discurso da arquitectura se constrói. A organização que enuncia é portadora e construtora de sentido; um sentido que escapa à ordem sintáctica apresentada e que apela à semântica do contexto de enunciação. Esta conjugação entre sintaxe linguística e semântica filosófica é particularmente fecunda e conflituosa. Como se tem vindo a anunciar entre a linguagem e a ideia há todo um espaço de inadequação onde o gesto constrói imagens extra-linguísticas. Surge assim um espaço flutuante onde os significados ondulam e originam vagas expressivas de difícil circunscrição. A este propósito U. Eco recorre à noção de “galáxias expressivas” e de “sentidos nebulosos”¹²⁸.

Ainda em U. Eco encontramos uma organização tipológica dos modos de produção sógnica baseada na correlação entre expressão e conteúdo. Eco distingue os signos segundo dois modos de produção: *ratio facilis* e *ratio difficilis*. Segundo a sua própria definição “tem-se signos produzidos por *ratio facilis*, quando o tipo expressivo está preformado”. Por outro lado, têm-se signos produzidos por *ratio difficilis* “quando [perante a] falta de um tipo expressivo preformado, ele é moldado segundo o tipo abstracto de conteúdo.”¹²⁹ Deste modo, os modelos discursivos que concretizam o projecto podem ser entendidos segundo a capacidade de descodificação do discurso. Não podemos esquecer, contudo, que esta distinção não se aplica à classificação dos

128 ECO, Umberto, Tratado de semiótica general, Bompiani, Milão, p.178

129 ECO, Umberto, *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Coleção Teoria das Artes e Literatura, Instituto Piaget, Torino, Guilio Einaudi Editori SPA Torino, 1984, p. 57

signos mas apenas à classificação da produção de signos. Com base nesta classificação organiza-se seguidamente uma tábua classificativa que procura estabelecer um conjunto de relações entre os modelos de representação do projecto de arquitectura na relação com os modos de produção gráfica delineados por Eco.

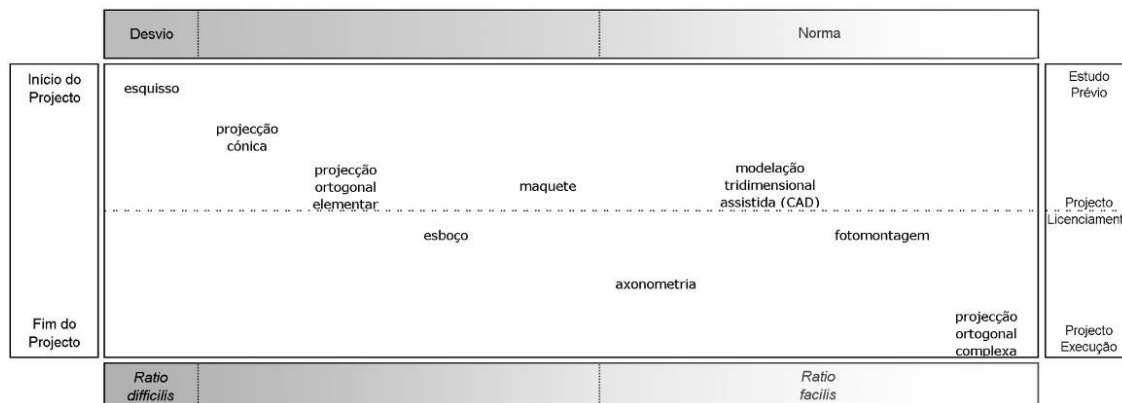


Fig. 21 – Tipologia dos modelos de representação na relação com os modos de produção gráfica.

Esta tabela (fig. 21) ao organizar os vários modelos de representação segundo a capacidade de remeterem para sistemas preformados, denuncia a diferença significativa que os separa. São instrumentos com diferentes valências que interagem de modo específico com o projecto e com o pensamento que o sustenta. Apesar da classificação não ser rígida e dos modos se distribuírem arbitrariamente ao longo do projecto optou-se por referir, para o presente estudo, apenas os momentos em que se torna mais nítida a sua presença. Parece, contudo, pouco razoável praticar uma inversão total da ordem apresentada. A «lógica» do desenho, na sua capacidade de definir, sucessiva e sustentavelmente, o projecto, assim o implica. Por outro lado, a sujeição a uma «ordem» económica (de meios, de tempo e de trabalho), obriga a adequar o tipo de representação à etapa do processo: a imagem necessária para o objectivo estabelecido.

A este propósito também o Grupo μ propõe uma classificação dos sistemas comunicativos em dois tipos de semióticas: as fortemente codificadas e as debilmente codificadas. Procurando cruzar esta classificação com a noção de norma e desvio, observa-se que os enunciados fortemente codificados são constituídos por unidades com contornos relativamente estáveis e facilmente identificáveis uma vez que se reportam a conjuntos mais restritos. Estas semióticas encontram-se hipercodificadas e estabilizadas institucionalmente (ex. planta, alçado, corte) e as relações que unem os planos de expressão ao de conteúdo tendem para a univocidade. Dito de maneira

diferente, estes sistemas viabilizam uma primeira leitura desligada do contexto enunciado apenas recorrendo a uma classificação *dicionarial*.¹³⁰

Por outro lado, com características inversas encontramos as semióticas pouco codificadas. A formalização do plano da expressão e do plano do conteúdo tende para a fluidez (ex. esquisso, perspectiva) e revelam conjuntos de significação vagos e dispersos. Por sua vez, as relações entre o plano da expressão e do conteúdo encontram-se menos submetidas a uma «lógica», apresentando-se equívocas e o valor dos signos que unem varia fortemente com o contexto, sendo portanto inviável o uso *dicionarial*.

4.2.1 Um percurso etnográfico

Tal como a semântica da palavra depende do contexto frásico onde se insere, também a imagem desenhada necessita de um contexto, ou de um discurso que a inscreva, para assim ser pensada. A classificação referida no quadro anterior (fig. 21) encena a ideia de um rapto; de algo extraído do seu «habitat natural» de significação e, portanto, privado de um contexto específico. É aceitando essa contingência, de algo parcial, incompleto e flutuante, que se procura ensaiar um cruzamento entre os diversos sistemas de representação e as categorias discursivas referenciadas à noção de «norma» e de «desvio». Para o efeito recorre-se a uma exemplificação retirada de um concurso de ideias realizado pelo próprio autor. Assim, duplamente envolvido no processo argumentativo – enquanto actor e observador dos próprios actos – procura-se encontrar o sentido para a existência de fronteiras entre os vários modelos representativos e para a sua classificação entre a «norma» e o «desvio».

130 Diz-se de qualquer definição que o dicionário contenha. Neste contexto, refere-se que o conhecimento das convenções (planta, alçado, corte) permite um conhecimento a priori estabelecendo uma determinada expectativa. Como nos refere Eco “um dicionário apenas revela as propriedades imediatamente descritíveis de um dado semema (a antiga retórica diria: o seu conteúdo conceptual)” ECO, Umberto, *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Coleção Teoria das Artes e Literatura, Instituto Piaget, Torino, Guilio Einaudi Editori SPA Torino, 1984, p. 170

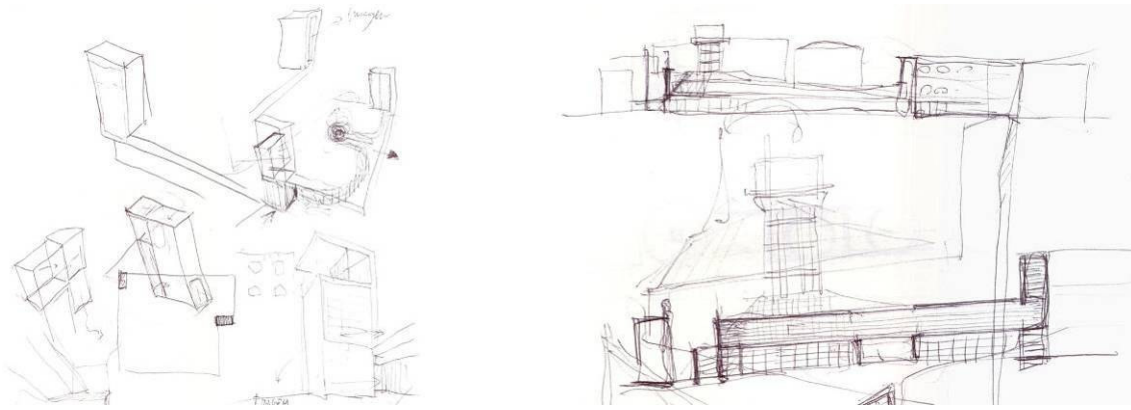


Fig. 22 – Conjunto de esboços do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Pela proximidade que estabelece com o pensamento, o esboço (fig. 22) é o modelo de representação que melhor serve a ânsia em definir, em encontrar a configuração (do espaço, dos volumes, dos planos) que melhor responda às solicitações do projecto. É um movimento de problematização e de luta contra o caos com o intuito de estabelecer uma ordem. Nesta plataforma criativa compreende-se que as imagens premeiem realidades equívocas e pouco explícitas, uma vez que o processo que as origina é marcado por uma diversidade de estímulos e de razões nem sempre lógicas. Deve-se fazer notar que o esboço é um modelo de representação que acompanha todo o processo de projecto, sempre que a dúvida se instala ou que novas hipóteses se mostram possíveis. Assim, por se mostrar mais próximo da dúvida, da hesitação e da incógnita o esboço é, neste trabalho, associado à vertente «desviante» da representação – espaço da prospecção criativa – onde as teses abductivas adquirem consistência. É, por esta razão, um espaço (essencial) do devir do projecto, onde o pensamento opera de um modo mais nítido e transparente, revelando toda a complexidade e hierarquia de interrogações que o assolam. É neste processo de negociação constante, entre ordem e caos, que os movimentos palpitantes do desenho emprestam corpo aos princípios ideológicos do projecto.



Fig. 23 – Conjunto de perspectivas do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Este conjunto de perspectivas (fig. 23) tem por intenção fornecer uma primeira imagem antecipadora da realidade proposta. Com esse intuito fornecem já um enquadramento e posicionam o observador numa determinada relação com a solução. Mais uma vez, o observador é convidado a «entrar» na imagem por uma determinada porta, cuja relação com a proposta define a razão de ser da imagem, assim como a sua força retórica. Esta perspectiva apresenta porém, diversas fragilidades ao nível da clareza daquilo que apresenta. A imagem sugere ainda uma série de dúvidas e de aspectos indefinidos que adiam a sua conclusão. Por outro lado, é ainda visível a procura de uma solução e a colocação de diversas hipóteses de resolução do problema.

A linha curva que fecha o depósito de água é transferida e ensaiada no desenho da solução. A retórica estende-se agora à sugestão espacial, numa sucessão de curvas ou de tanques em sintonia com a identidade particular do local.



Fig. 24 – Projecções ortogonais elementares, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

À semelhança de esquemas, estas plantas (fig. 24) apresentam uma análise pouco profunda e complexa daquilo que pretendem comunicar. Deste modo, a mensagem que procuram transmitir apresenta uma dupla vertente, por um lado é claramente entendível como síntese de uma determinada realidade, por outro, deixa em aberto inúmeros aspectos de pormenor relativos às características que cada um dos esquemas revela. Que tipologias constituem o espaço construído? Que espécies caracterizam o espaço verde? Que tipo de acessos se estabelecem entre os desníveis? Existe um nível específico de comunicação que se pretende atingir, o restante é excluído de modo a tornar eficaz o que se pretende comunicar. A projecção ortogonal dá a conhecer um espaço onde as dimensões se apresentam, na sua maioria em verdadeira grandeza. Reserva-se para a projecção ortogonal complexa a sobreposição de diversos sistemas comunicativos, que no projecto se fundem para tornar mais explícitos, informativos e inequívocos os seus desenhos.

A cor apresenta-se como elemento adjuvante a uma leitura mais acessível e intuitiva. Por seu lado, o limite circular da imagem denuncia algo imperceptível, mas que contribui para aumentar o nível de redundância e de aceitação da mesma. Mais uma vez a linha circular presta-se à circunscrição da própria imagem contribuindo assim para a circularidade do próprio discurso. De notar que o pleonasma, com frequência invisível, acentua o estabelecimento de uma plataforma comum de entendimento ao mesmo tempo que pelo desdobramento da mensagem amplifica o seu conteúdo.

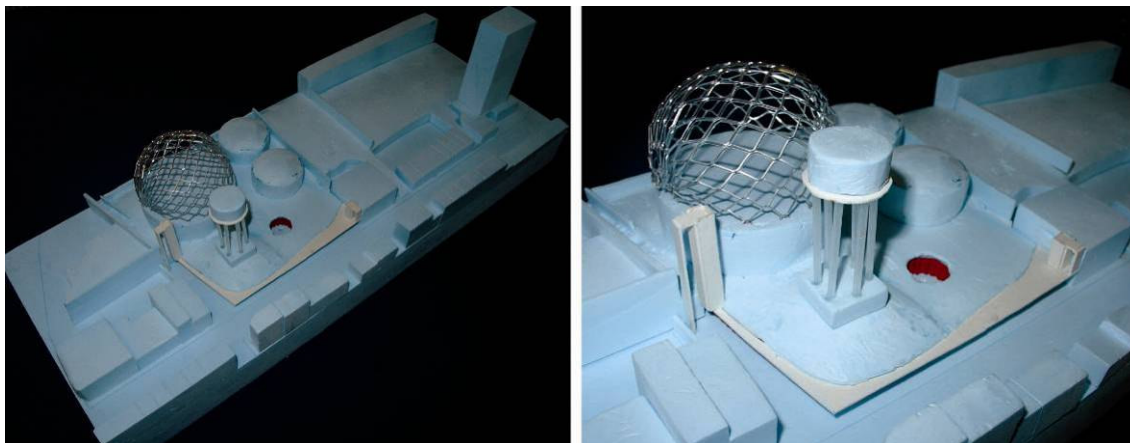


Fig. 25 – Maquete à escala 1/500 do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Os modelos reais à escala (fig. 25) são também instrumentos de aferimento das opções projectuais. De facto, permitem uma proximidade bastante acentuada com aquilo que está a ser pensado, apresentando-se como modelos igualmente generativos das configurações do projecto. Apesar de fornecerem uma experiência visual bastante sugestiva e de se revelarem extremamente eficazes na verificação e transmissão de uma determinada ideia, revelam um grau de resolução dos problemas que privilegia os aspectos gerais. A escala da maquete responde à escala dos problemas que ela própria enuncia. Tal como Jorge Luís Borges se refere ao mapa à escala real como verdadeiro correlato com a realidade que enuncia, também a maquete inscreve uma ordem de problemas específica da escala em que se constrói.

Apesar do “pedaço de realidade” que a maquete simula poder ser objecto de uma imposição por parte do projectista, o modo como nos posicionámos e o percurso que a nossa imaginação concebe, ou que o nosso corpo experimenta fica bastante mais à consideração do observador do que na generalidade das imagens. Aquilo que se pretende tornar explícito é que existem imagens que nos oprimem pela ortodoxia que encerram, outras que nos dão a liberdade de as percorrermos de modo completamente pessoal e íntimo, outras, ainda, que se apresentam fechadas onde qualquer aproximação se traduz num fracasso, enquanto não se revelam as chaves para uma

possível leitura. Em suma, as unidades de significado que as imagens promovem oscilam entre a ideia de «norma» - cuja imagem apesar de nova não é estranha – e a ideia de «desvio» - cuja imagem desloca o observador do seu centro induzindo-o a percorrer novos caminhos desafiando o perigo de uma saída infrutífera ou de uma construção conceptual inadequada.

Regressando ao modelo em análise, repare-se que todo o existente é abusivamente indistinto, apenas se salientam os aspectos fundamentais da intervenção: uma lâmina que secciona o terreno; dois ascensores que rematam as empenas limites do lote; um espaço circular em negativo e uma estrutura geodésica sobre um dos tanques. As maquetes realizam-se um pouco indistintamente ao longo de todo o processo, contudo, estabelecem geralmente uma viragem devido à forte experiência que convocam. Perante uma imagem o problema pode persistir invisível, mas com uma maquete será bastante mais difícil ocultá-lo.



Fig. 26 – Modelação tridimensional em computador (CAD) do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Os sistemas para tratamento informático demonstram ser de elevada pertinência para o desenvolvimento do projecto. Para além de apresentarem uma plataforma rigorosa de desenho bidimensional de elevada complexidade, são um instrumento promissor para a simulação tridimensional (fig. 26). Colocam à disposição do “desenhador” um complexo conjunto de comandos que permitem gerir o tratamento de informação tirando partido da automatização de determinados processos que de outro modo seriam morosos. Este tipo de ferramenta, actualmente bastante desenvolvida, permite a sobreposição de múltiplos níveis de informação, fornecendo assim uma imagem que, por vezes, se confunde com o real. Esta proximidade com a realidade atinge níveis de similitude que as tornam objecto da estabilização unívoca dos sentidos que as próprias promovem.

Ao nível do discurso que constroem apresentam-se, frequentemente, como espaço para a sedução, para a lisonja e para a mentira. A sua força e vigor estabelecem uma

tensão arriscada entre a verdade e falsidade. A ampla plataforma de entendimento e eficácia comunicativa que fornecem torna-se possível devido ao uso de elementos «preformados» facilmente identificáveis (pessoas, janelas). Existe uma linha cada vez mais ténue que separa estas imagens irreais das provenientes do mundo real. Esta aproximação, apesar de gradual, pode ser precipitante caso sejam esquecidos aspectos essenciais quer ao nível ético daquele que desenha, quer ao nível da afectação dos sentidos daquele que observa. A verosimilhança que estas imagens evocam não deverá ser tomada por real, do mesmo modo que não podem ser encaradas como reduto ou expoente máximo das operação projectivas, uma vez que toda a imagem pode ser uma farsa, correndo o risco de estarmos a confundir uma montanha com um simples grão de areia.

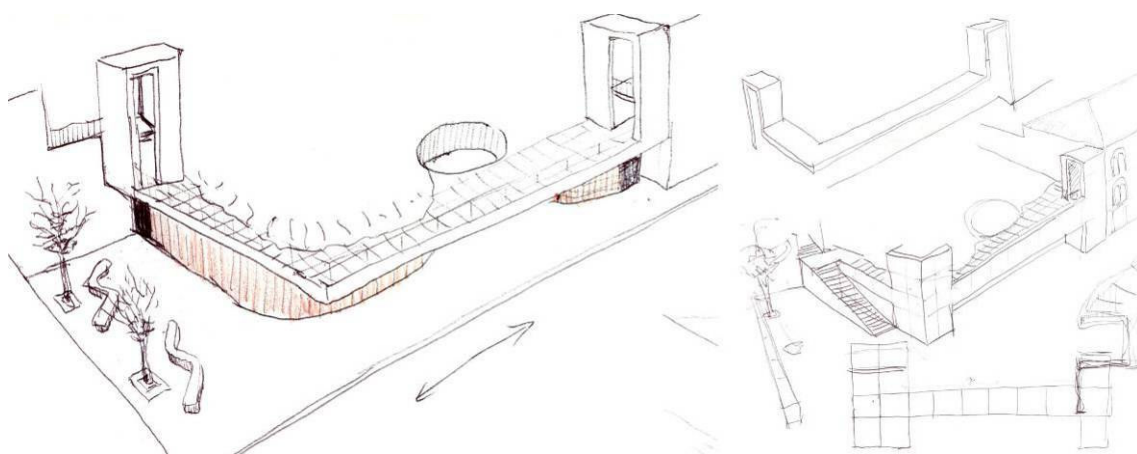


Fig. 27 – Conjunto de axonometrias do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Referiu-se já, que cada imagem tem a característica intrínseca de revelar algo segundo um determinado ponto de vista particular. Na situação concreta de uma axonometria (fig. 27), esse ponto de observação é geralmente elevado e colocado no infinito. Deste modo, oferece ao observador uma observação privilegiada e holística daquilo que está *“in cena”*. Encontra-se implícita neste contexto a ideia de uma supervisão; de alguém que afirma conhecer as dimensões globais; a totalidade envolvida na representação. A postura do olhar, de cima para baixo denuncia essa força avassaladora que na axonometria se dá a conhecer. A própria designação de axonometria, «cavaleira» ou «militar», encontra-se associada à ideia de cavalo e portanto de alguém que, de entre uma formação, dispõe de uma elevação excepcional para o exercício de uma observação mais completa. Parece ser este o principal âmbito retórico desta projecção. Quanto ao modo como se insere na tabela apresentada, inclui-se já no seio normativo pelo modo estável como as suas unidades de significação se transmitem

e permitem ser (des)codificadas. Por outro lado, a relação entre o plano de expressão e o de conteúdo tende para a univocidade do sentido, ou seja, confirma a ideia de uma determinada expectativa associada a este tipo de imagens, claramente distinta das perspectivas ou dos esquissos.



Fig. 28 – Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Inserida no vasto campo das fotomontagens esta imagem (fig. 28) ultrapassa a amplitude usual de uma lente fotográfica. Se, por um lado, estabelece um quadro de relações abstracto, entre os vários elementos que organiza, por outro, realiza algo que poderá ser enquadrado no campo das hiper-realidades, ao propor uma realidade que escapa à visão parcelar e “oblíqua” que caracteriza a visão humana. Deste modo, a própria leitura da imagem incita à realização simultânea de um percurso, de (re)conhecimento e aproximação às (ir)realidades enunciadas.

Do cruzamento entre o rigor abstracto de uma projecção ortogonal (alçado) e o envolvimento pessoal de uma fotografia nasce uma imagem que procura gerir as mais-valias de ambas as representações. Assim, a imagem fornece não apenas um quadro de relações, onde é possível elencar uma observação conjunta, mas também, um substrato informativo que lhe confere um estatuto mais credível ao nível da observação e análise. Ainda neste âmbito, muita da sua força retórica reside no facto de ser uma fotografia, uma vez que, ao apresentar-se como marca indicial da existência de uma determinada realidade, ou conjuntura de uma realidade possível, adquire valor argumentativo e persuasivo. Neste sentido, a fotomontagem antecipa uma imagem misturando realidade e ficção, sem que, por vezes, tal facto se torne explícito.

No âmbito de uma progressão norma/desvio considera-se que a presente imagem se insere no campo normativo, uma vez que é sua intenção fundir-se com a realidade e permitir que lhe seja autorizada a participação no jogo ficcional. Para o efeito, a imagem recorre a representações identificáveis, partilhadas e amplamente estabilizadas, como sejam as construções na sua acepção mais tradicional: porta, janela e telhado. Por outro lado, a fotografia perde a força específica e etnográfica ao negar a lógica singular das projecções cónicas e ao propor uma visão multifocal da realidade que sugere.

Após a análise apresentada torna-se relevante referir que cada um destes modelos de representação convoca um determinado paradigma projectual, isto é, um conjunto de relações que se estabelecem entre o desenhador e o desenhado, cuja ordenação, variação e conjugação determinam o percurso único do projecto enquanto metodologia projectual.

4.3 Norma e desvio

Tal como nos refere Nelson Goodman, de facto, os “escritos dos arquitectos são uma mistura curiosa”¹³¹. Os desenhos de arquitectura fundem os três sistemas de simbolização por ele definidos, a saber, os sistemas representacionais, os sistemas linguísticos e os sistemas notacionais. Assim, as especificações são escritas numa linguagem geométrica convencional a qual sobrepõe inscrições numéricas, relativas a cotagens, pendentes e áreas; assim como descrições verbais relativas às propriedades tantos dos materiais como ao modo como são aplicados. Acrescenta-se, ainda, que dificilmente uma obra se dá a conhecer numa só imagem. A sua dimensão, os seus desníveis e a sua extensão conferem-lhe complexidade e inviabilizam a realização de um só desenho uma vez que resultaria demasiado denso e impermeável a uma leitura amplamente estabilizada.

Assim, neste contexto de significação, como se posicionam as imagens de arquitectura? Poderá a sua representação ser pensada ao nível dos discursos linguísticos? Que espaço confere à «norma» e ao «desvio» a comunicabilidade do projecto?

Embora o âmbito de resposta se estenda a todo o trabalho, procura-se seguidamente sujeitar o desenho de arquitectura à divisão convencional dos discursos, elaborada por Morris Weitz, em sintaxe, semântica e pragmática. Segundo Morris Weitz e depois, Rudolph Carnap, define-se a sintaxe, a semântica e a pragmática do seguinte modo: a sintaxe estuda as relações internas que mantêm os signos entre si; a semântica trata da relação dos signos com o seu significado, logo com o mundo; a pragmática prende-se com os signos na sua relação com os seus utilizadores. Os três indicadores desta tricotomia são respectivamente: a gramática (conjunto de regras), a significação (contexto) e a ontologia (o uso, a forma). Conscientes de que os três eixos apresentados

131 GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006, p.235.

interagem entre si e que isso altera o processo de significação, procurar-se-á observar a variabilidade seccionada dos discursos com intuito de melhor perscrutar a constituição e os processos pelos quais adquirem sentido. Paralelamente, e sem menor importância, encontra-se pendente uma outra questão, sobre a qual se evitou falar até ao momento devido à sua complexidade. Trata-se de questionar o princípio subjacente ao próprio trabalho: Serão as operações imagéticas do projecto de arquitectura, na diversidade das suas imagens, uma linguagem?

4.3.1 Uma perspectiva sintáctica

“Nem sempre as frases se organizam com absoluta coesão gramatical. O empenho de maior expressividade leva-nos, com frequência, a superabundâncias, a desvios, a lacunas nas estruturas frásicas tidas por modulares. Em tais construções, a coesão gramatical é substituída por uma coesão significativa, condicionada pelo contexto geral e pela situação.

Os processos expressivos que provocam essas particularidades de construção denominam-se FIGURAS DE SINTAXE.”¹³²

Linguagem, língua e discurso designam três aspectos diferentes mas estritamente ligados, de um mesmo processo unitário e complexo: a comunicação. Esboçar um entendimento sintáctico sobre os desenhos de arquitectura leva-nos, antes de mais, a enquadrar esse diversificado conjunto de imagens no quadro de uma linguagem. Assim sendo, as imagens do projecto constituem um sistema de sinais com valor convencional, que serve de meio de comunicação entre os indivíduos. Porém, não é a linguagem enquanto sistema universal que nos serve, interessa-nos mais os dialectos enquanto variante local de uma linguagem, ou ainda mais concretamente, os idiolectos enquanto modo particular como cada falante usa a língua, segundo os seus hábitos discursivos, variações geográficas e características sociais. Neste sentido, interessa-nos pensar a linguagem na sua singularidade, com um conjunto de sinais finitos (alfabeto) de cuja apropriação resultam significados infinitos. Interessa-nos pensar não o desenho universal como uma linguagem, mas antes, a especificidade do desenho de arquitectura enquanto paradigma para a construção única de um idiolecto. A escolha de um modelo particular (idiolecto) justifica-se pela dimensão única de cada discurso, das suas

132 CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005, p.613

contingências e como se tem vindo a referir, pela metodologia única que cada projecto apresenta.

Mas, debrucemo-nos agora sobre a representação deste idiolecto e analisemos o modo como ele organiza a sua comunicação. Ponto, linha e mancha; posteriormente a cor, as letras e os números; por fim a combinação destes elementos na conjugação das suas propriedades específicas. Contudo, estes elementos nem sempre se organizam segundo os princípios da coesão gramatical, propondo esporadicamente uma nova organização que escapa às convenções normativas da gramática. Introduzem-se, deste modo, «desvios» à derivação própria do discurso através de figuras de sintaxe¹³³ enquanto processos expressivos, criativos e económicos próprios do discurso. Assim, a introdução destas figuras de sintaxe é a prova da violação da «norma» linguística e do conseqüente «desvio». Porém, a violação do código não pretende destruir a comunicação comum senão para a construir num plano superior. Trava-se uma luta entre o sentido e a sintaxe, pois aquilo que é sintacticamente correcto pode não o ser semanticamente por impertinência do predicado.

Em qualquer representação predicativa, pede-se que o predicado seja pertinente relativamente ao sujeito de modo a produzir sentido. Caso exista impertinência estamos no domínio do «desvio», praticado no quadro de uma organização específica do discurso. Desta forma, a sintaxe pretende elevar-se de uma simples taxonomia a uma teoria das operações construtivas da linguagem.

Apresentam-se, seguidamente, um conjunto de figuras de sintaxe da Língua Portuguesa (fig. 29) que procuram mapear diferentes «desvios» em relação à concordância entre os termos de uma oração. Estas figuras são designadas usualmente por figuras da construção e nomeiam um conjunto de operações (omissão, repetição, inversão, ruptura) que regem a dependência ou interdependência das palavras na frase. Tal como o afastamento que as orações denunciam em relação à estruturação gramatical, também as imagens do projecto indiciam desvios ou apropriações particulares no modo como se afiguram.

133 A gramática linguística portuguesa já prevê determinadas operações “derivativas”. O «desvio» já se encontra assim, no âmbito gramatical e é assegurado pelas mais diversas “figuras de sintaxe”: a elipse, o pleonasma, o hipérbato, entre outras.

FIGURAS DE SINTAXE	Aliteração	Analepse	Anacoluto	Anadiplose	Anáfora
	Anástrofe	Assíndeto	Clímax	Diácope	Elipse
	Epístrofe	Epizêuxis	Hipérbato	Paranomásia	Pleonasmo
	Polissíndeto	Prolepse	Sínquise	Silepse	Zeugma

Fig. 29 – Conjunto de figuras de sintaxe da Língua Portuguesa.¹³⁴

Convém ainda referir que a impertinência sintáctica actua num plano diferenciado do das violações do código de língua, do qual iremos falar seguidamente e que tem na metáfora uma representação singular. Assim, as impertinências sintácticas actuam no plano sintagmático enquanto as violações semânticas actuam no plano paradigmático. Deixemos, por enquanto, o plano paradigmático e centremo-nos na organização do sintagma. De modo a conhecer um pouco mais o sintagma podemos entendê-lo como uma organização das palavras num plano bidimensional e unidireccional, onde as unidades significantes recebem uma ordem pertinente estipulada pela «norma» gramatical. Assiste-se ao «desvio» quando, por motivos de expressão linguística ou força retórica, procedemos ao uso das figuras de sintaxe enunciadas.

De modo a ensaiar o exercício de um entendimento sintáctico aplicado ao campo das imagens de arquitectura, opta-se seguidamente por analisar uma imagem retirada do contexto projectual.



Fig. 30 – Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

Recorda-se contudo, que a análise que se propõe não esgota, nem resolve o problema do sentido da imagem. Ela servirá como exemplificação das possíveis operações de retórica que estiveram na sua origem.

134 CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005, p.613

Tal como as imagens precedentes a presente imagem (fig. 30) insere-se no âmbito de um concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto. A proposta prevê a criação de um cilindro de vidro que seria utilizado como espaço polivalente na cobertura de um dos tanques. Propunha-se que esta sala polivalente fosse utilizada para eventos de interesse público relacionados com a cidade, tirando partido da localização estratégica quer pela elevação, quer pela localização particular na cidade. De modo a promover o espaço encontra-se associada a este anel em vidro uma tela publicitária com a configuração de um balão.

Neste contexto, a imagem revela o recorte produzido pela linha que separa os volumes urbanos – nesta zona particularmente alta – com a densidade etérea da atmosfera. A presença invisível desta linha (skyline) adquire na imagem uma densidade que obscurece qualquer marca singular dos edifícios revelando apenas parte do seu contorno aparente. Deste modo, o universo referido na representação é reduzido ao fundamental para que a imagem centralize a sua força: tornar presente o recorte telúrico denotando explicitamente o depósito mais elevado. Por sinal, este depósito (por detrás da superfície envidraçada) designado por “balão” localiza-se no ponto mais alto da cidade e assim permite que a água abasteça por efeito da gravidade todos os postos.

A acção inerente ao acto de velar, verificada na parte inferior da imagem pela ocultação intencional, poderá ser entendida no âmbito de uma elipse. Pretendia-se assim, que o “skyline” absorvesse as particularidades menos relevantes do termo omitido: a imagem real do edificado. Neste caso, toda a força recai sobre essa linha, o seu recorte separa, exclui e omite os aspectos menos desejados à mensagem.

Por outro lado, a imagem-balão foi explorada ao nível do pleonasma. Assim, encontramos o depósito-balão, a publicidade-balão e a referência enraizada na cultura local: o balão-de-São-João. Este “desvio circular” que a imagem-balão apresenta promove uma certa concordância sintáctica e semântica em torno da ideia-balão. Deste modo a presença do pleonasma-balão serve o propósito de insuflar ênfase não apenas no balão-proposta mas também no balão-memória ou contexto cultural particularmente portuense.

Esta breve exemplificação do recurso a figuras de sintaxe como modelo para a produção de «desvios» parece cumprir o propósito inicial de pensar a representação ao nível dos discursos e de encontrar espaços específicos para as “impertinências” sintácticas. Contudo, tal facto não é por si só satisfatório. Ao percebermos que este tipo de figuras, e outras mais complexas, são “soluções inconscientes” usadas, por exemplo, nas primeiras frases que uma criança formula, deparamos com a inevitável interrogação:

usamos o «desvio» por deliberada vontade ou será ele uma necessidade inerente à comunicação?

Um modo particularmente radical de procurar responder a esta pergunta é colocar a hipótese de uma comunicação sem «desvio». Percebemos, então, que tal comunicação estaria perto do carácter lógico-dedutivo que caracteriza a linguagem computadorizada, bem distinta daquela que o ser humano usa nas mais diversas expressões artísticas: literárias, musicais, plásticas, dramáticas. A possibilidade de uma comunicação sem mal-entendidos, sem o perigo ou vantagem do erro e onde os sentidos convergem inevitavelmente para a univocidade, não só parece inconcebível como de todo impossível sendo o homem uma entidade com diversas limitações/virtudes comunicativas e intelectuais. Alimentado por um conhecimento sempre parcial e por uma verdade sempre adiada este homem “aprendeu” a conviver consigo e com a expressão do seu pensamento, das suas fraquezas e dos seus sonhos, tirando, assim, partido da flutuação semântica, da incompletude e da variabilidade caótica que se concentra em cada expressão por mais límpida que se afigure.

Neste contexto, ganha força a ideia da inevitabilidade do «desvio» face à necessidade em ultrapassar a «norma». A busca de uma razão superior assim o impele. Como nos refere Deleuze tanto o filósofo, como o cientista, como o artista são levados a mergulhar no «caos» e a questionar o firmamento das suas «opiniões». Só esta atitude permite dilatar a fronteira do conhecimento e criar respectivamente, variações conceptuais, variações científicas e variações estéticas.

4.3.2 Uma perspectiva semântica

“Interpretar as interpretações é um trabalho mais amplo do que interpretar as coisas; e há mais livros sobre os livros do que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos senão entreglosar-nos”¹³⁵

Como segundo elemento da tricotomia semiótica encontramos a semântica. Esta disciplina, do campo da significação, pode ser definida como “a ciência que estuda as diversas relações das palavras com os objectos por elas designados, isto é, que se ocupa de averiguar de que modo e segundo que leis, as palavras se aplicam aos objectos.”¹³⁶ Neste contexto a semântica adquire um âmbito menos abstracto e formal

135 MONTAIGNE, Essais, liv.III, cap. XIII.

136 MORA, José Ferrater - *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p.356.

que a sintaxe. Porém, entre a palavra e seu significado espalha-se todo um conjunto de relações que negam à linguagem um conjunto de signos independentes, uniformes e lisos, incapazes de se reflectirem num espelho, anunciando, uma por uma, a sua verdade singular. Ao invés, a linguagem real apresenta-se como “uma coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e totalmente enigmática, que se mistura aqui e ali às figuras do mundo, e com elas se confunde”¹³⁷. De modo semelhante às palavras, também o projecto e as suas imagens, se apresentam como coisas a decifrar. A construção dos significados não é um processo arbitrário e inocente, tal como não é um processo amplamente dominado pela razão humana. Podemos assim dizer, que a relação humana com a realidade é indirecta, circunstancial, hesitante, selectiva e retórica. Desta afirmação conclui-se que todo o comportamento humano é retórico, tal como a sua condição face ao dilema das suas relações com a realidade.

Se a linguagem existe, existiu primeiro na natureza e só por contágio no homem, pois a natureza é em si mesma, um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas. Assim, o que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar mas interpretar. Não se trata de enunciar a verdade mas de reconhecer esse rodeio metafórico feito pelo homem, inclusivamente nas suas respostas mais rudimentares. As nossas aparências estão cheias de eufemismos, sedução e coquetismo, perante as quais o problema da verdade não se resolve arrancando todo o artifício, mas admitindo essa componente cultural e valorativa da linguagem. Não se tem acesso à verdade despindo o que quer que seja, mas sim vestindo adequadamente.¹³⁸

A busca do «grau zero» tem um custo; a objectividade e a transparência intersubjectiva só podem ser alcançadas desde que a comunicação seja observada a partir de um ponto exterior à linguagem e à sua variabilidade histórica e cultural. Tal ponto parece não existir, pois qualquer observação sobre o «verdadeiro sentido» de uma expressão tem o carácter de uma suposição, sendo toda a interpretação em última instância hipotética. Assim, a determinação do «grau zero» torna-se, indeterminável e a anti-retórica, ela própria uma inequívoca afirmação retórica.

Para benefício dos todos aqueles que desafiam a ordem gramatical, toda a articulação individual é não só reprodutiva, através da repetição de uma convenção fixa, como também, inventiva pela deslocação constante dos limites da «norma» linguística. Assim, a universalidade da «norma» é continuamente corrigida pela singularidade do

137 FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 90

138 INNERARITY, Daniel. *A Filosofia como uma das Belas Artes*, Lisboa, Teorema, 1995, p.88

«desvio». A razão do «desvio» é acrescentar valor à «norma» originando assim, através deste processo dialéctico, um universal particular, singular e específico. O «desvio» é a força que satisfaz as “ideias vitais” a qual por sua vez estrutura as “ideias correntes” criando novos universais.

É através deste processo dialéctico que a comunicação em projecto evolui. Os momentos de crise são espaços para a negociação de novas estratégias, de novos paradigmas e de novos modelos de representação. Entre universais e singulares procura-se a intersubjectividade do sentido, acreditando porém, que a irredutível pluralidade das nossas explorações enriquece a comunicação e torna possível a troca de opiniões.

Esta construção da língua parece distanciá-la das coisas que denomina. Apesar dos significados primitivos se encontrarem cada vez mais distantes, ela continua a ser o lugar das revelações fazendo parte do espaço em que a verdade simultaneamente se manifesta e se enuncia. Por outro lado, o carácter endémico da língua estabelece “com o mundo uma relação mais de analogia do que de significação; ou melhor, o seu valor de signo e a sua função de redobro sobrepõe-se”¹³⁹ e expressam o mundo de que são a imagem.

Retomamos agora a noção de idiolecto, anteriormente referida, para assim percebermos a linguagem como fruto de uma correlação entre os sujeitos falantes e a ordem cósmica que os acolhe. Neste contexto, o que menos interessa, apesar da agressividade da questão, é o significado; privilegia-se antes, o modo como a linguagem absorve, transporta e transmite esse significado, através do mecanismo analógico implícito. O movimento da escrita (da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima, ou ainda, em espiral), associado à mancha, ao carácter ou grafia utilizada denota e expressa uma identidade reveladora dos “segredos e mistérios da janela do mundo”¹⁴⁰.

Dando continuidade à formulação hipotética, que se colocou inicialmente, sobre a possibilidade do desenho de arquitectura configurar um quadro de relações retóricas, estabelece-se seguidamente um paralelo entre algumas figuras semânticas da língua portuguesa (fig. 31) e o desenho de arquitectura.

139 FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 92

140 FOUCAULT, Michel, *ibidem*. p. 92

FIGURAS DE SEMÂNTICA	Alegoria	Antífrase	Antítese	Antonómiasia	Apóstrofe
	Catacrese	Comparação	Disfemismo	Eufemismo	Gradação
	Hipálage	Hipérbato	Hipérbole	Ironia	Metáfora
	Metalepse	Metonímia	Onomatopeia	Oxímoro	Paradoxo
	Perífrase	Personificação	Sarcasmo	Sinédoque	Sinestesia

Fig. 31 – Conjunto de figuras de semântica da Língua Portuguesa.¹⁴¹

Tal como uma língua, o projecto também procura a representação que melhor reproduza o conjunto de correlações (analógicas e sígnicas) que o seu âmbito estabelece. Assim, o projecto, antes de ser um conjunto de instruções projectadas no plano restrito do papel, é um amplo desejo de comunicação. As suas imagens não organizam apenas um espaço medível; elas são frequentemente, o espaço da empatia, da ficção, da diferença e da novidade. Assim, o desenho é uma imagem em devir; é a formulação presente de uma hipótese futura; de algo que pode vir a ser, sendo, por isso, um significado em potência.

A ideia de uma semântica aplicada ao discurso do projecto é particularmente estimulante. A consideração do desenho de arquitectura como organização e transmissão de conhecimentos, saberes e emoções, permite-nos entendê-lo no quadro discursivo e como tal, sujeito a uma afectação particular perante as distintas apresentações que essa comunicação pode conhecer. Contudo, colocar a hipótese de uma semântica do projecto choca frequentemente com algumas considerações pouco cómodas que insistem em atribuir ao campo projectual uma lucidez perfeita. Assim, desde já, se refere a tensão frívola entre rigor intelectual e frigidez expressiva ao estabelecer a impertinente associação da verdade com a rudeza expressiva¹⁴². Ambos os termos nos parecem excessivos, pois nem o desenho subsiste numa frieza sensível, nem o intento do projecto, por mais honesto que se apresente, alcançará a completa verdade. O mais simples projecto é transformado num campo de batalha onde se esgrimem estratégias para responder a uma ordem lógica de problemas nem sempre lineares. A solução do projecto, esclarecida pelo desenho nas suas diversas imagens,

141 http://pt.wikipedia.org/wiki/Figuras_de_linguagem. CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005

142 Tratando-se de desenho de arquitectura, nada mais impertinente que a associação da verdade à frigidez expressiva. Este estudo procura «desmascarar» esta questão através da explicação e aprofundamento das noções envolvidas, de modo particular, a verdade na representação e o rigor técnico com que é tratada a matéria do projecto. Aliás «norma» e «desvio» são nomes que procuram mapear um conjunto de posturas referentes ao modo como as imagens pensam e são pensadas no âmbito da arquitectura. O rigor expressivo nada diz acerca da verdade da solução e por seu lado a verdade também nem sempre se deixa transportar num rigoroso veículo linguístico.

pertence ao domínio do problemático, cada resposta carrega o peso de uma idiossincrasia e revela um ponto particular de observação da questão. O projecto, como já se referiu, é um acto incompleto. É algo circunstancial enraizado nas imagens que constrói e articula.

A pluralidade das suas imagens equivale à relatividade das suas soluções. Aceitando que novas imagens façam parte do processo de projecto, quebra-se a palidez expressiva, sem com isso, pôr em questão o rigor intelectual inerente ao projecto. Pelo contrário, a permeabilidade ao novo e à sua eloquência, revela abertura à pluralidade de modos como a verdade se nos oferece¹⁴³. De resto “ a verdade não é transportada por uma espécie de gentil veículo linguístico; a verdade é a elegância do próprio movimento e não se dá à margem do jogo das suas variações.”¹⁴⁴ O problema da semântica em projecto não é a passagem da opinião à verdade, mas antes, a construção da própria opinião; a “orientação no meio da penumbra, o roubo de um pouco de claridade, a aquisição de melhores argumentos, a descrição mais precisa de problemas que tinham sido grosseiramente formulados: o melhoramento do estilo e o cultivo da retórica.”¹⁴⁵

Se na abordagem sintáctica nos referimos à organização do discurso num plano sintagmático, na abordagem semântica propomos o entendimento do discurso num plano paradigmático. Esta classificação da linguagem segundo dois eixos inicia-se com Saussure; estes dois eixos, também designados por planos, correspondem a duas formas de actividade mental (posteriormente desenvolvidas por Roman Jakobson).

Num primeiro plano encontramos os sintagmas; “o sintagma é uma combinação de signos, que tem por suporte a extensão; na linguagem articulada esta extensão é linear e irreversível: dois termos não podem ser pronunciados ao mesmo tempo”¹⁴⁶. Conservando a designação de Saussure, o segundo plano é o das associações: as unidades de significado que se encontram fora do plano sintagmático, e que “têm entre si qualquer coisa de comum associam-se na memória e formam assim grupos em que existem relações diversas”¹⁴⁷. Em desenvolvimentos subsequentes o plano associativo recebeu uma nova designação, passando a chamar-se paradigmático¹⁴⁸. A proposta de Jakobson veio associar a estes dois planos duas formas de actividade mental, o que

143 Procura-se que o projecto seja um espaço permeável. Só assim poderá encontrar aquilo que procura, uma vez que procura algo que desconhece. A permeabilidade no pensamento e no desenho é a condição base para encontrar uma identificação com a verdade nos modos imprevistos e insuspeitados que se dá a conhecer.

144 INNERARITY, Daniel. *A Filosofia como uma das Belas Artes*, Lisboa, Teorema, 1995, p.83

145 INNERARITY, Daniel, *op. cit.* p. 84

146 BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, Obras de Roland Barthes 6, Edições 70, Lisboa, 2007, p.55

147 BARTHES, Roland, *op. cit.* P. 56

significa já um extravasamento da linguística. Deste modo, aplicou o termo «metáfora» para designar as transformações por substituição que ocorriam no plano paradigmático e aplicou o termo «metonímia» para designar as transformações por continuidade que ocorriam no plano sintagmático. Apesar de Jackson ter esclarecido que cada um dos tipos não implicava o recurso exclusivo ao modelo que designam, verifica-se, contudo, um fechamento sucessivo da retórica. Esta crítica é particularmente relevante e significativa; o presente estudo pretende negar a circunscrição taxonómica que inscreve a retórica simultaneamente num fechamento e numa automutilação. O espaço retórico não pode ser reduzido a uma classificação restritiva; além do mais tratando-se da aplicação de figuras de retórica a linguagens não linguísticas, (dança, música, desenho) torna-se mais recorrente o erro da inadequação, da afasia, ou da utilização ornamental esvaziada de conteúdo. Contrariamente, pretende-se que a retórica seja utilizada pela sua especificidade, recorrendo às mais diversas figuras estilísticas – um universo em expansão – onde as “galáxias expressivas”¹⁴⁹ se acumulam, se revisitam e se descobrem numa ordem indefinível e insuspeitável.

Este estudo pretende associar as figuras de sintaxe ao eixo sintagmático e as figuras de semântica ao eixo paradigmático. Esta classificação vem juntar num só plano a metáfora e a metonímia, que na classificação de Jakobson nomeavam operações distintas. Apesar de não ser unanimemente aceite, são várias as razões que sustentam esta classificação:

-Metonímia, sinédoque e ironia não deixam de ser manifestações de natureza metafórica, operando através de mecanismos substitutivos dada a relação de semelhança ou a possibilidade de associação que as entidades (palavras, imagens, gestos) estabelecem entre si;

-A natureza substitutiva implicada na metonímia e na metáfora opera um corte (fenda, fissura) na estrutura discursiva e propõe um salto, uma associação, com base na transferência ou partilha de determinadas propriedades. Deste modo, a substituição das entidades opera num plano vertical onde as hipóteses se perfilam e as sinapses acontecem, contrariamente ao plano horizontal e sequencial da fala;

-A noção de impertinência não pode ser confundida com a violação de um código. Enquanto as figuras de semântica violam as regras da estrutura linguística «O João é um leão» (metáfora), as figuras de sintaxe promovem impertinências, superabundâncias ou lacunas na coesão gramatical do discurso «Sai lá para fora, João» (pleonasma);

148 Paradigma: conjunto de elementos linguísticos que podem ocorrer no mesmo contexto, modelo, quadro das flexões de uma palavra dada como modelo, declinação.

149 ECO Umberto, *Tratado de semiótica general*, Bompiani, Milão, p.178

-O grupo das figuras de sintaxe estabelece-se num plano bidimensional e unidireccional, enquanto o grupo das figuras de semântica é tridimensional e bidireccional. Na frase, «uma garrafa de Porto», exemplifica-se o recurso à metonímia (lugar pela coisa) e apesar da vulgarização com que o recurso é usado está latente um corte de onde emana toda a expressão significativa; o termo «Porto» foi seleccionado perante aqueles que a memória disponibiliza (néctar divino, Dona Antónia, tinto, entre outros), pelo que a escolha acontece num espaço tridimensional; por outro lado a associação ao remeter para a partilha de propriedades entre as entidades, torna-se bidireccional, não apenas «uma garrafa de Porto» mas também o «Porto em cada garrafa»;

-Reúnem-se no plano horizontal da fala as figuras de construção do discurso, enquanto no plano vertical se encontram os tropos ou figuras do pensamento. Assim, a metonímia sendo uma figura do pensamento mais que da construção da fala deve fazer parte do espaço paradigmático onde o pensamento se constitui.

Deste modo, as imagens que constituem o projecto de arquitectura organizam-se nestes dois eixos: o sintagmático e o paradigmático. Acrescenta-se que no eixo sintagmático encontramos os modelos de representação mais convencionais e com uma raiz sintáctica mais visível. Refere-se a título de exemplo os sistemas de desenho assistido por computador, que pela natureza finita das unidades gráficas (ponto, linha, trama, mancha, cor e descrições alfanuméricas), fornecem, a partir de um modelo tridimensional virtual e com base em tarefas automatizadas, as mais diversas representações, segundo as convenções estabelecidas (plantas, cortes e alçados, perspectivas, entre outras). No eixo semântico, as operações são de uma ordem mais complexa por operarem através de «desvios» ao sentido literal e por apropriações indevidas ou abusivas de uma determinada representação. Entramos na ordem dos sentidos figurados, onde a lacuna lexical é preenchida pelo empréstimo ou rapto de uma entidade externa (des)contextualizadora.



Fig. 32 – Conjunto de imagens dispersas pertencentes à composição dos painéis relativos ao Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

A presente imagem (fig. 32) ao ficcionar uma realidade funde o existente com o virtual e exemplifica deste modo um conjunto de relações semânticas. Para além de tela publicitária, o elemento «balão» reage em sintonia com a memória do balão-de-São-João, com o balão-de-ar-quente e com o balão-depósito-de-água. Ao ser um elemento comum a todas as imagens o balão estabelece uma norma semântica que pela redundância morfológica permite a apropriação. A infracção ao código lexical pode ser pensada no quadro das metonímias, pela associação de uma entidade simbólica a um determinado espaço urbano. Assim, este espaço concreto recebe uma tela publicitária que em sintonia com o contexto cultural apresenta a forma de um balão.

Repare-se que na procura da redundância gráfica as imagens foram recortadas devolvendo esse carácter marcadamente circular da própria mensagem. Esta redundância ao nível dos limites da própria imagem contribui para o estabelecimento de um certo consenso – uma marca comum – que permite dissolver o desvio e contribuir para a sua redução. A este nível importa considerar que as figuras do pensamento não são o «desvio» mas sim a «redução de desvio». “Só há desvio se se tomar as [entidades] no sentido literal. [As figuras de semântica são] o processo pelo qual o locutor reduz o desvio mudando o sentido de uma das [entidades].”¹⁵⁰

A hipótese de um enunciado retórico subjacente ao projecto de arquitectura induz que a semântica do discurso é irredutível à semiótica das entidades lexicais. A arquitectura do discurso organiza um conjunto de lexemas, unidades cujo significado, não se resume ao valor dos signos referidos e adquire novos sentidos consoante a interacção estabelecida pelo contexto onde se inserem. Entre a unidade mínima (palavra/grafia) e o sentido inerente do discurso não se estabelece uma progressão linear; propriedades novas surgem, derivadas da relação específica entre unidades de níveis diferentes. Existem, portanto, unidades de um mesmo nível, que mantêm entre si relações distributivas (sintácticas), enquanto unidades de nível diferente mantêm relações integrativas (semânticas). Deste modo, a análise distributiva ao mesmo nível do discurso isola os segmentos formais e fornece os “constituintes”, enquanto a análise de níveis diferentes fornece os “integrantes”, e mantêm uma relação de sentido com o nível onde se inserem. Portanto, «forma» e «sentido» interagem na relação que os signos estabelecem com o significado. A «forma» distingue-se pela capacidade de dissociar o discurso em unidades de um mesmo nível. O «sentido» define-se pela capacidade do discurso integrar novas unidades de nível superior.

150 RICOEUR, Paul; *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983, p. 232

Esta diferença entre “semiótica” e “semântica” é referida por Benveniste¹⁵¹ ao encontrar no signo a unidade semiótica, e na frase a unidade semântica. Deste modo Benveniste classifica estas unidades numa ordem diferente e atribui-lhes campos de acção distintos e restritos. Da correlação entre estas duas ordens (semiótica e semântica) espraia-se um campo fértil para fundar e engendrar novas distinções. No campo retórico essa diferenciação é evidente e estimulante pelas incursões que permite realizar. Do significado ao sentido que uma determinada palavra ou imagem adquire fundamenta-se um conjunto de relações dialécticas que carece de uma metodologia de análise adequada, diferente daquela que se aplica às operações de segmentação e de distribuição numa concepção puramente taxonómica da linguagem. Perante as permissões normativas que a língua prescreve aos seus utilizadores torna-se inevitável o recurso ao «desvio» como forma de dizer aquilo que não pode ser dito, ou podendo ser dito, não pode ser entendido univocamente. Perante esta dificuldade surge a «chave» retórica. Da necessidade de não se poder dizer tudo surge a virtude de se falar convincentemente. Se todos os sentidos estivessem previstos pelo dicionário, ou mesmo pela enciclopédia, provavelmente não teríamos feito duas das melhores descobertas do discurso humano: a brevidade e a elegância.

Por outro lado, enquanto Saussure, num contexto semiótico, encontra no significado apenas a contrapartida do significante, este significante pode não representar convenientemente o intentado no discurso. Significado e intentado nem sempre se referem à mesma coisa. Se no campo normativo a sua proximidade é maior, a introdução do «desvio» e as erupções de sentido que daí advém afastam a ordem semiótica da ordem semântica, ou seja, o significado do intentado. Em suma, o significado é de ordem semiótica enquanto o intentado é de ordem semântica. Este aspecto torna mais nítida a diferença fundamental entre o semiótico e o semântico: é o intentado que tem um objectivo exterior à linguagem, que relaciona o orador com o mundo, enquanto o signo apenas visa uma realidade intrínseca da língua. Ou ainda, enquanto o signo remete para a contrapartida visível do significado, o sentido remete para algo exterior, relacionando o contexto específico do discurso com a atitude particular do locutor.

Esta dicotomia significado/intentado permite ainda reflectir sobre a noção de imanência e transcendência da própria linguagem. Numa análise interna da língua o problema de referência não existe, os signos reenviam para outros signos num mesmo sistema. Com o discurso, a linguagem sai de si própria: pela referência explícita a uma

151 Émile Benveniste, *La forme et le sens dans le langage*, 1966

realidade exterior, o projecto ou imagem que o arquitecto concebe, estabelece uma ordem referencial que o relaciona com o mundo e que desse modo ultrapassa a imanência da linguagem e afirma a transcendência do próprio discurso: plataforma criativa; campo hipotético; espaço retórico de simulação virtual e ficcional de novas realidades.

Associado ao sentido transcendente da linguagem – de algo que visa um referente que lhe é exterior – compreende-se simultaneamente a análise fenomenológica de Husserl e o conceito de intencionalidade subjacente ao ser, a linguagem, por excelência, um campo que privilegia algo para além dela mesma. Como se tem vindo a referir, o projecto de arquitectura é um espaço particular para uma realização duplamente projectiva, ou se preferirmos, para uma projecção mais completa, mais coerente e eficaz – aquela que melhor relaciona o desenho com o desenhado, o virtual com o real, a «norma» com o «desvio». A inscrição dialéctica do projecto, entre a «norma» e o «desvio», serve o propósito de cobrir as valências intelectuais, comunicativas e ficcionais da arquitectura. A acção projectiva é um meio, a arquitectura um fim.

4.3.3 Uma perspectiva pragmática

“Como pode [o Homem] ser o sujeito de uma linguagem que desde há milénios se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme, num sono quase invencível, nas palavras que faz por um instante cintilar mediante o discurso, e no interior do qual é, logo de início, obrigado a alojar as palavras e os pensamentos, como se eles nada mais fizessem do que animar durante algum tempo um segmento sobre essa trama de possibilidades inumeráveis?”¹⁵²

Refere-se esta terceira parte da teoria da significação ao modo como os signos são usados pelos sujeitos falantes. A hipótese subjacente a este estudo assenta na possibilidade de um desenho ou imagem adquirir distintos significados consoante o contexto da sua aplicação. Da tricotomia apresentada – sintaxe, semântica e pragmática – debruçamo-nos agora sobre a pragmática, onde se incluem as transformações mais complexas, não apenas por depender da construção sintáctica e da combinação semântica mas, também, pela presença de uma componente empírico-transcendental¹⁵³

152 FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 362.

153 A existência do homem no mundo é motivo deste duplo movimento: por um lado de experimentação como factor necessário à construção do conhecimento, por outro, como lugar do não conhecido, do não pensado e da impossibilidade do conhecimento de si.

inerente ao sujeito que selecciona, organiza e constrói o âmbito comunicativo do projecto.

Falar, escrever ou desenhar, implicam necessariamente mais que um nível sintáctico e semântico. Ao comunicar o sujeito dá a conhecer mais do que a estrutura do discurso, as suas referências ou associações e denuncia uma série de valores tonais, de contradições e de ambiguidades que o exercício comunicativo torna presente. O processo de condensação, pelo qual obtemos os discursos, revela nessa transformação o espaço do não pensado, da ascensão desordenada de conteúdos e das razões imperscrutáveis e extra-linguísticas que fundam o seu pensamento.

Esta dimensão paradoxal, que impede o homem de se configurar na transparência imediata e soberana de uma imagem, introduz a necessidade do «desvio» – desse desconhecimento que o seu pensamento expõe – que o ultrapassa e que lhe permite voltar a si a partir do que lhe escapa. Esta associação do desconhecido ao «desvio» pela impossibilidade de um conhecimento integral daquilo que falamos, escrevemos ou desenhamos entra em conflito com a noção de ser pensante. Afinal, como pode, na plena posse das suas faculdades, este ser pensante relacionar-se de forma tão indelével e fundamental com o impensável? Habitamos uma floresta de significados cujos recantos não conseguimos conhecer, não apenas quando a percorremos, mas antes mesmo de qualquer incursão. Perante esta impossibilidade ou cavilação do pensamento perante o impensável, o «desvio» é a alternativa razoável; é a solução que nos permite responder suspendendo e adiando a natureza do impensável. A dilação do desconhecido é a condição de possibilidade do «desvio».

À retórica, “enquanto ciência dos enunciados alotópicos ou desviantes”¹⁵⁴ compete disponibilizar um conjunto de operações para fazer face às impertinências de sentido com que o pensamento se defronta. «Norma e desvio» são conceitos referidos no âmbito das metalinguagens, isto é, de uma linguagem que se debruça sobre outra linguagem; reencontramos, deste modo, o problema anteriormente colocado: será o desenho de arquitectura, nas suas diversas expressões, uma linguagem? Que relação estabelece esta linguagem com o não pensado, com o necessariamente fugidio, com tudo o que escapa ao exercício de um pensamento lógico?

O movimento dialéctico que se regista na dualidade «norma/desvio» vem propor uma resposta, pelo menos temporária, a este delicado problema. Acedemos à «norma» através de tabelas, de convenções e de cânones instituídos e reservamos para o «desvio» tudo aquilo que escapa à ordem lógica e que insiste em manter-se

154 GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 263

impermeável à razão humana. Por outro lado, a incessante busca de sentido nos movimentos do desenho prende a mente que se interroga ao abismo da razão: não é certo que as imagens tenham um sentido, podendo existir em vácuo e o seu sentido adiado constantemente¹⁵⁵. Que justiça fazemos a estas imagens? Como as designamos? Desde já parece precipitado pensá-las no quadro das metalinguagens, uma vez que a sua natureza não subsiste à análise de uma linguagem-objecto. Restamos considerá-las no espaço informe extra-linguístico respeitando a sua unidade indivisível ou a incapacidade que existe em recortar as unidades desenhadas em unidades discretas comparáveis aos fonemas de uma língua. Qualquer intenção em desligar estas unidades recortando-as – em planos, volumes, ou traços signos – esbarra num facto irreductível: a passagem de umas para outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois gestos «articulados» na imagem. Parece não haver, portanto, grafemas¹⁵⁶ ou “«gestemas» discretos, comparáveis aos monemas nem unidades insecáveis não significativas, como os fonemas. De onde a inexistência de uma «dupla articulação» de uma linguagem do corpo, à maneira da linguagem falada.”¹⁵⁷

«Norma e desvio» são o resultado efectivo de uma linguagem e de algo que escapa a uma tal circunscrição; são assim, linguagem e não-linguagem¹⁵⁸; código e impossibilidade total de codificação. Se o âmbito do desenho não se inscreve no das linguagens, que legitimidade encontra uma metalinguagem para observar a parte densamente obscura de uma imagem? Chegamos novamente à fonte do «desvio» e à impossibilidade de o entender através de uma metalinguagem. A metalinguagem não nos dá acesso à realidade das coisas – não é a sua fiel expressão ou imagem – mas uma projecção distorcida, falaciosa e descontextualizada.

155 É o caso dos *doodles* ao revelarem uma sintonia particular com as estruturas inconscientes e caóticas que ultrapassam a mente e encontram justificação por vezes no próprio corpo. Já não é a mente que gere, organiza e codifica o plano do desenho, mas os próprios movimentos do desenho edificam um ser autónomo. Enquanto espaço particular para uma revelação inconsciente, estas imagens são, por vezes, propícias à especulação e à formulação de hipóteses que nos projectam a partir daquilo que nos escapa.

156 Grafemas: cada uma das unidades da palavra escrita. Esta classificação é levada a cabo pelo Grupo μ e diz respeito ao conjunto das unidades significantes relativas à forma de expressão, por oposição às unidades de significado relativas à forma do conteúdo. Com base nestas “árvores disjuntivas ou através de diagramas” podemos definir cada elemento que compõe o discurso. A retórica é assim, segundo o grupo μ , o conjunto de regras de circulação entre as «árvores». GRUPO μ . *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, p. 72.

157 GIL, José. *O movimento total, o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 2001, p. 88.

158 Num contexto diferente, mas num âmbito com o qual se partilham algumas noções ligadas ao gesto, ao sentido do movimento e à representação do corpo que dança, procura-se aproximar a ideia de desenho à ideia de uma dança. Assim, Francis Sparshott, no seu livro *A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of Arts of Dance*, Toronto, 1995, p. 253, fornece 18 razões para recusar à dança o estatuto de uma linguagem.

Assim, o projecto de arquitectura, entre a «norma e o desvio», estabelece a ponte entre as linguagens e as não-linguagens. São estas não-linguagens os momentos em que a representação do projecto, plena de dúvidas, inconstante nas suas formulações, é incapaz de encontrar uma forma que melhor cristalize a hierarquia de preocupações que o projecto organiza.

Neste campo as teorias de Charles S. Peirce, enquanto autor das teses originárias e fundadoras da escola pragmática, são particularmente relevantes. Segundo a sua própria formulação o pragmatismo não seria “tanto uma doutrina que expressa conceptualmente aquilo que o homem concreto deseja e postula, mas sim uma teoria que permite dar significado às únicas proposições que podem ter sentido.”¹⁵⁹ Segundo esta postura afirmam-se duas tendências: aquela em que o significado de uma proposição consiste nas consequências futuras da experiência que (directa ou indirectamente) prediz que vão acontecer, não importando que isso seja ou não crível; a segunda defende que o significado de uma proposição consiste nas consequências futuras de a aceitar.

Como nos refere Fernando Lisboa, o pragmatismo de Peirce baseia-se numa “teoria intensional do significado, de uma teoria que identifica esse significado com a intensionalidade do signo, e que se distingue, portanto, de outras teorias que identificam o significado do signo com a sua referência, a sua extensionalidade”¹⁶⁰. É este sentido intensional, de relação do signo com as propriedades do objecto, que permite, segundo Fernando Lisboa, pensar a representação do projecto de arquitectura no quadro de uma semiótica. No projecto de arquitectura as unidades significantes organizam, assim, um conjunto de hipóteses ou possibilidades que são a marca do pragmatismo. O projecto é uma modalidade do futuro, onde se estabelece a natureza do conceito intelectual como uma hipótese passível de ser resolvida numa previsão ou numa antecipação. Em Peirce a noção de futuro recebe uma valorização especial, visto que é no futuro que “o significado do significado parece resolver-se”¹⁶¹. O projecto de arquitectura é o espaço da construção do significado através da representação daquilo que já sendo pode ainda vir a ser, concretizando aquilo que, enquanto modalidade do futuro, estava previsto. Ainda, segundo Fernando Lisboa, “o projecto, enquanto discurso de antecipação, é uma disposição para vir a agir de uma certa maneira ou para imprimir um determinado carácter nalgum objecto. Remete para a categoria da possibilidade e para a modalidade

159 MORA, José Ferrater - *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p. 321.

160 LISBOA, Fernando. A ideia de Projecto em Charles S. Pierce, ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica, FAUP publicações, Porto 2005, p. 153.

161 LISBOA, Fernando. *op. cit.* p.215

do futuro. Ora o que o pragmatismo revela no projecto é precisamente, o carácter normativo desse discurso de antecipação.”¹⁶²

O pragmatismo é, assim, o próprio uso que os sujeitos fazem dos sistemas de signos para estabelecerem uma comunicação, criando os seus próprios enunciados. Compete, então, ao pragmatismo o estudo das dependências essenciais da comunicação e das ocorrências em que estes enunciados são elaborados. O contexto do enunciado é particularmente relevante para o seu entendimento; Umberto Eco distingue significado convencional de significado situacional. Enquanto os significados convencionais se encontram disponíveis num «dicionário», os significados situacionais são «indirectos» e dependem, portanto, de um contexto, isto é, “de uma classe de ocorrências de cadeias ou grupos de expressões”¹⁶³, que inviabilizam a sua representação ou previsão através de uma teoria. Neste contexto, Wittgenstein refere que o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem e que perceber uma palavra significa saber como é usada e ser capaz de aplicá-la. Ao que U. Eco responde: se perceber o significado de uma palavra significa conhecer as possíveis vias gramaticais para a aplicar, “como posso conhecer o que quero eu dizer com uma palavra no momento em que a enuncio? Não posso afinal ter todos os modos de aplicação, todos juntos, na minha cabeça. Mas pouco depois o mesmo Wittgenstein contradiz-se admitindo que a explicação do significado explica o uso da palavra.”¹⁶⁴ Estamos, portanto, perante um dilema complexo de resolver e que nos obriga a ir da semântica à pragmática, assim como dos usos *dicionariais* aos complexos sistemas de competências enciclopédicas.

As imagens que se seguem (fig. 33 e fig. 34) exemplificam dois contextos distintos onde a entidade «balão» é referida. Apesar do elemento balão ser comum, os contextos em que as imagens se apresentam são bastante diferentes. A imagem do grupo Archigram apresenta uma situação utópica que promove a ideia de uma «cidade instantânea», onde tudo parece viver de instantes e alterar-se a cada momento.

162 LISBOA, Fernando. *op. cit.* contracapa.

163 ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Coleção Teoria das Artes e Literatura, Instituto Piaget, Torino, Guilio Einaudi Editori SPA Torino, 1984, p. 80.

164 ECO, Umberto. *op.cit.* p. 83



Fig. 33 – Archigram – Instant City Project, 1964.

Enquanto projecto utópico, a imagem manifesta uma realidade virtual que pretende estimular uma reflexão sobre os modos de construir, de ocupar e de viver a cidade. Implícito à utopia que apresenta, encontra-se a ânsia de mudar. O mundo não muda sem utopia e embora esta não se realize, tem a capacidade de inspirar, de motivar e de apresentar uma nova ideologia. O próprio signo «balão» conota a imagem com uma força metafórica: o acto de insuflar, pelo qual o balão ganha corpo e levita oferece também uma certa exposição, vulnerabilidade e instabilidade perante a agressividade do meio onde se instala.

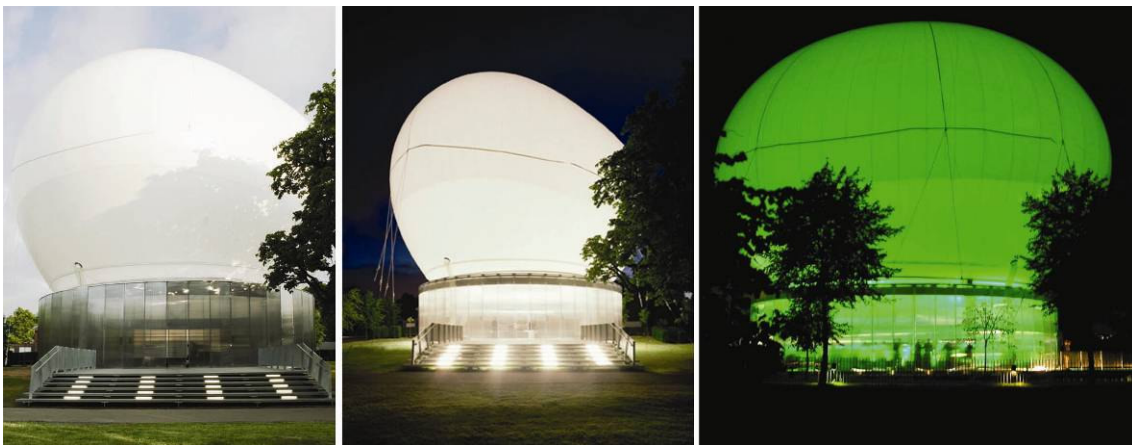


Fig. 34 – Office for Metropolitan Architecture (OMA) - Serpentine Gallery Pavillion, Londres, 2006.

Na Serpentine Gallery o «balão» é algo de concreto e configura já uma cobertura. O «balão» é agora um elemento decorativo. De forma irregular, sujeito a ligeiras oscilações e com diferentes presenças, transforma-se num elemento de interacção com a cidade. A sua forma invulgar, a sua superfície translúcida e a leveza com que se agiganta atribuem ao «balão» muito mais que uma cobertura: ele é uma manifestação urbana com claras intenções atractivas; leveza, transparência e pós-modernidade parecem ser os predicados mais adequados. Este último atributo contém em si um tom crítico que não deixa de ser propositado. A pós-modernidade em arquitectura marca uma mudança de paradigmas na qual a «velha maneira» sólida e coesa de fazer arquitectura é substituída pelo fugaz e pelo volátil, onde a excentricidade e a novidade tecnológica se autoproclamam valores acrescentados.

Apesar da proximidade entre as duas imagens (fig. 33, fig. 34), o significado situacional que elas promovem é bastante diferente. Por outro lado, devemos sublinhar que o significado expressivo que o signo adquire em ambas as imagens é distinto do significado do conteúdo da própria imagem: denotando assim, a diferença entre semântica e pragmática. O signo, ao ser algo “através do conhecimento do qual nós conhecemos algo mais,”¹⁶⁵ nega a qualidade de semelhança e identidade. O signo é para Peirce proposição em germe. Qualquer associação de imagens que faça sentido põe em jogo não apenas figuras de conteúdo mas também figuras de expressão.

Uma imagem não é um mero aparelho de comunicação. É algo que põe em causa os sistemas de significação que lhe preexistem, muitas vezes renovando-os, por vezes, destruindo-os. Em suma, uma imagem normativa tem o âmbito do «sentido» empedernido e previsto por uma qualquer cadeia de dicionários, por seu lado, uma imagem desviante quebra as equivalências codificadas e invoca uma nova ordem.

4.3.3 Conclusões parciais

As três perspectivas desenvolvidas anteriormente têm a intenção de mapear um conjunto de relações que a representação do projecto põe em jogo na comunicação da arquitectura. De modo a melhor entender a composição dos diversos enunciados que se desenvolvem no desenho do projecto, foi efectuada uma leitura isolada às disciplinas – sintáctica, semântica e pragmática – que compõe a ciência da representação: a semiótica. Contudo, e apesar da análise separada, não podemos esquecer que qualquer alteração profunda na linguagem é produtora de alterações de superfície. A este propósito Noam Chomsky coloca a possibilidade de tratar a sintaxe sem introduzir considerações semânticas. Segundo as suas próprias pesquisas, a ambiguidade semântica da estrutura de superfície afecta a caracterização da estrutura profunda (sintaxe), facto que impede que sejam tratadas separadamente. O ponto de contacto entre linguística, lógica e retórica apoia-se na capacidade formal da linguagem de gerar derivações independentemente de qualquer conteúdo. Em linguística falar-se-ia de frases gramaticalmente correctas, em lógica, de fórmulas válidas e em retórica de enunciados verosímeis.

Por outro lado, convém referir que a comunicação do projecto não pode ser apenas sintaxe. Apesar de existirem sistemas computadorizados que a partir de um modelo

165 PEIRCE, Charles Sanders, in ECO, Umberto. *op.cit.* p. 36

tridimensional, em linguagem CAD, produzem um protótipo à escala do projecto, tal facto, não resolve o problema do desenho em arquitectura: a estimulação criativa, a empatia com o público e a construção de um património gráfico de valor acrescentado exigem uma apropriada valorização semântica assim como uma adequada aplicação pragmática. A extensão do desenho, em arquitectura, ultrapassa o âmbito do desenho técnico ou o mero exercício de geometria. Pensar o desenho apenas nesses parâmetros, excluindo a dimensão transcendente da sua revelação, é reduzir a esfera da representação ao plano normativo e tecnicista das convenções. Para aquele que desenha, o gesto, a acção gráfica, é o espaço específico e único para o encontro de uma expressão reveladora da sua identidade como técnico e como homem. Quanto ao desenhado - à arquitectura - se tem intenções de ser arte, deverá encontrar uma coerência tal no modo como se dá a conhecer, enquanto realidade virtual, que lhe atribua essa disposição inicial à espera da concretização, realização e construção da obra que o seu enunciado prescreve. Assim, defende-se neste estudo, que a escrita do arquitecto não se deve restringir à dimensão sintáctica da construção do discurso mas deve expandir-se e dilatar-se pelos conteúdos semânticos dessa mesma escrita, em sintonia com as figuras do pensamento e segundo uma aplicação contextual contemporânea.

Defende-se, ainda, a extensão da retórica ao amplo espectro que constitui as diversas figuras, dando expressão à máxima de Fontanier “apenas as figuras, mas todas as figuras”. Acredita-se, portanto, que as figuras, no contexto arquitectónico, possam desempenhar esse papel potenciador da significação e da sua apreensão por parte do público. O que são as figuras do discurso em geral senão “as formas, os traços ou os contornos, mais ou menos assinaláveis, de um efeito, mais ou menos feliz, pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos ou sentimentos se afasta, mais ou menos, daquilo que é a expressão simples e comum?”¹⁶⁶. De facto, distanciar-se, desviar-se e afastar-se são metáforas de um movimento que se torna periférico e único pela especificidade das questões com as quais se debate. A inscrição deste movimento no quadro das figuras constitui uma nova metáfora, desta vez espacial. Os contornos, os traços a “forma exterior” de uma qualquer realidade virtual denotam essa espacialidade sugerida pelo desenho. Assim, as características fundamentais das figuras são a visibilidade e a espacialidade. Pela figura o discurso adquire corpo, torna-se opaco e visível; ao mesmo tempo que o seu movimento associativo deixa antever uma conformação exterior, um contorno, concretizando a ideia de espaço.

166 FONTANIER, P. *Les Figures du discours*, Paris, reed. 1968, p.64

5.0 PRESSUPOSTOS CRITICOS À NOÇÃO DE RETÓRICA

5.1 Generalidades

“Tudo se resume a imagens. Tudo é transportado para um nível estético e valorizado pela sua aparência. (...) A sedução da imagem funciona contra qualquer sentido subjacente de compromisso social. A arquitectura encontra-se potencialmente comprometida com este lado estético, e os arquitectos, ao que parece, são particularmente susceptíveis a uma estética que fetichiza a imagem efémera, a membrana superficial.”¹⁶⁷

“Quando os discursos significativos vacilam, a sedução impõe-se.”¹⁶⁸

A visão que este estudo apresenta aponta para o entendimento da retórica como disciplina auxiliar no campo do projecto de arquitectura. Defende-se que a compreensão dos conceitos operativos da retórica – entendida num sentido lato como a produção dos desvios em relação a um uso mais convencional da imagem e dos processos gráficos – possibilita um campo de estudos associados não apenas ao processo criativo daquele que projecta mas também à comunicação com o cliente e os executantes. Este espaço bipartido da produção e consumo de imagens é particularmente favorável a alguns conflitos e a diversos mal entendidos. Como já tivemos oportunidade de referir o acto de dar a conhecer através da imagem não é alheio às mais subtis formas de violências. Ao arquitecto, enquanto criador de novas realidades, interessa que a imagem estimule a ideia; se confunda com a própria realidade que sugere; ou até, que a ultrapasse tornando-se irreal na prática, mas conceptualmente mais vital para o projecto.

Por imagem, entende-se toda a realização sensível com referente exterior a ela própria, capaz de despertar um sentido ou uma ordem lógica. Os seus limites circunscrevem um espaço reservado para a reprodução e interpretação do mundo, revelando-o tal como é percebido ou alterando-o, criando aquilo que temos vindo a designar por novas realidades. A imagem funciona, portanto, sobre um suporte material e estabelece um nível mental propício para a transformação do mundo, através da criação de ficções ou de realidades virtuais que se estabelecem como hipóteses ou

167 LEACH, Neil. *A anestésica da Arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005, contracapa.

168 LEACH, Neil. *Op.cit.* p. 137.

possibilidades futuras. Em arquitectura, considera-se imagem não apenas a componente normativa associada aos códigos fortes das projecções ortogonais cotadas e legendadas, mas também, aos mecanismos de simulação tridimensional tais como a «renderização»¹⁶⁹, a fotomontagem, as colagens, as fotografias da maquete e os diversos desenhos à mão levantada. Tratam-se de mecanismos pelos quais se adquire conhecimento da realidade e, através da actividade intelectual, se introduzem alterações actualizando as “formas do mundo, configurando-as em modos sempre novos, expostas às projecções afectivas do sujeito, o qual lhes atribui uma valorização frequentemente discutível.”¹⁷⁰

A imagem assume-se, neste caso, como veículo privilegiado e exclusivo do projecto – fonte reveladora das suas utopias e dos seus fracassos – a sua ontologia é permeável a diversos conflitos, ao representar na mesma superfície, com relativa indeterminação, a esfera do sensível e a esfera do inteligível.

Por outro lado, a imagem em arquitectura é a confluência de vários tempos: é um mecanismo actual pelo qual intervimos, recordamos e revelamos o passado, porque é no momento presente que a construímos e a vivemos. No entanto como já referimos a propósito de Peirce, a imagem convoca, também, um conjunto de possibilidades que a insere numa das modalidades do futuro. Esta última dimensão temporal da imagem é particularmente relevante em arquitectura ao dar a conhecer algo que se apresenta como uma hipótese e portanto com valor de algo em devir.

Por ser um espaço particular para a antecipação das novas realidades a imagem desperta interesse muito para além da consciência generalizada que frequentemente a entende como imagem falaciosa, nefasta e ilusória. Tudo isto pode, de facto, ser verdade. A imagem é um meio de comunicação particularmente acessível, eficiente e ilusório para a conjugação de vários aspectos reprováveis. Contudo, só assim o entenderemos se tivermos a capacidade de ler a imagem no seu contexto particular e único atendendo não apenas aos aspectos que ela denota, mas também, aos sentidos conotados que estiverem directa ou indirectamente envolvidos. A imagem ao ser um meio através do qual nos referimos a algo exterior a ela própria, adquire

169 *Renderização* é o processo de conversão pelo qual se podem obter imagens digitais bidimensionais a partir de imagens igualmente bidimensionais ou tridimensionais. Este processo permite obter uma imagem estática, com maior ou menor grau de realismo. O termo (do inglês *to render*) tem sido usado na computação gráfica e designa a conversão de uma série de símbolos gráficos num arquivo visual, ou seja, “fixar” as imagens num vídeo, convertendo-as de um tipo de arquivo para outro, ou ainda “traduzir” de uma linguagem para outra. Para produzir uma imagem por este processo é necessário, entre outras coisas, definir um tipo de textura para os objectos, cor, transparência e reflexão, assim como, localizar um ou mais pontos de iluminação e um ponto de vista sob o qual os objectos serão visualizados. O programa calcula a perspectiva do plano, as sombras e a luz reflectida nos objectos.

necessariamente esse estatuto ambíguo e frequentemente propício a conflitos ou seduções implícitas. A capacidade de ficcionar a realidade permite-lhe uma proximidade perturbante ao ponto de se confundir com ela. Esta semelhança exímia altera o modo como a imagem é percebida. A camuflagem é uma mais valia para aquele que não quer prender a atenção do olhar que ajuíza. A imagem ao possibilitar o reflexo conjunto de realidades disjuntas (concretas e utópicas), e ao fazê-lo por vezes de modo indistinto – com o mesmo grafismo, mesma luz, mesmos reflexos e sombras – confere uma naturalidade e um grau de aceitação da realidade que pode induzir em equívoco ou até mesmo apresentar-se como falso. A inexistência aparente de um «desvio» na constituição da imagem torna-a convencional e, portanto, difícil de revelar aquilo que se lhe insere de invulgar ou indesejável. A confusão instala-se e corremos o risco de tomar por certeza imponderável algo que pertence ao domínio do incerto e do ponderável.

Este problema da “camouflage”¹⁷¹ e do ocultamento é particularmente pertinente nas imagens implicadas na arquitectura e convoca o problema da retórica da imagem. Cada vez mais o arquitecto é chamado a antecipar uma imagem da realidade possível que se propõe construir. Apoiado no desenho, no tratamento digital da fotografia ou nos avançados programas de «renderização», é elaborada uma imagem cuja natureza é necessariamente ambígua e incompleta. Da mesma forma que uma sombra ou uma imagem reflectida não se confundem com o referente que as gerou também as imagens de uma nova arquitectura não resolvem nem esgotam as respostas que a concretização do projecto proporciona. Daí as imagens que ilustram o projecto possuírem uma dimensão poética, literária, obrigatoriamente flutuante e instável dado o carácter ficcional da realidade que apresentam: a verdade que transmitem não se prende tanto com a dimensão daquilo que literalmente manifestam e revelam mas com a dimensão daquilo que conotam ou que anunciam de modo figurado. Como seguidamente teremos oportunidade de referir, o espaço da retórica implica necessariamente uma dialéctica particular entre o carácter imanente da linguagem e a sua transcendência.

O sentido das imagens em arquitectura, como aliás noutras artes, implica uma delicada operação de contextualização e jamais poderá existir desvinculado ou desprovido de significado, sob pena de cair num vazio que levaria à esterilidade das suas energias e das suas intenções. O acto de produzir imagens implica uma ordem de fundamentos conscientes e inconscientes acerca dos valores inerentes a cada imagem

170 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle Immagini*, Torino: Guilio Einaudi Editore spa, 1999, trad. Sergio Arecco, p.XI.

171 SCOLARI, Massimo. *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospettiva*, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 307-333.

enquanto informação criteriosa e sensação nervosa capaz de estimular o *pathos*. Tanto o vazio como o arbitrário são espaços de contradição dos pressupostos projectuais a saber: conhecer as circunstâncias particulares da questão, conhecer as possibilidades de a resolver, exercer um juízo crítico acerca das hipóteses colocadas, ser capaz de comunicar a terceiros a solução escolhida e por fim, acompanhar e verificar a conformidade da execução do projecto.

Nenhum projecto deverá desconsiderar os atributos da imagem que o enuncia; assim como, nenhum projecto deverá existir apenas e por razões de imagem sem a devida componente de compromisso que se estabelece com a sociedade e com o património herdado. Neste contexto, poderão as preocupações estéticas substituir as éticas? Perante a vontade em agradar, poderá o conteúdo ser moldado em favor da forma? A partir de que ponto uma imagem deixa de ser uma mensagem honesta e se transforma numa mentira imprudente?

O presente capítulo tem a intenção de esclarecer esta dimensão problemática que afecta a retórica, enquanto valorização consciente do enunciado discursivo onde se gera e revela a arquitectura. A imagem é o campo de acção onde se estabelecem táticas e estratégias – criativas, comunicativas e persuasivas – mais ou menos claras, mais ou menos conscientes, face a um determinado objectivo. Ela é, tão-somente, o espaço da legitimação do projecto.

5.2 A imagem antecipadora: do sensível ao sentido

5.2.1 O reflexo enganador

Perante a vontade de fazer valer as suas ideias – construindo-as e comunicando-as eficazmente – o projectista desenvolve táticas e estratégias que por vezes podem pôr em causa a “verdade” da solução. O âmbito da imagem parece suportar um conflito entre as capacidades expressivas e a concordância ética. Se recordarmos que «táctica» e «estratégia» são argumentos originalmente de alguém que quer ganhar sobre o campo de batalha¹⁷², percebemos que tratando-se de convencer alguém (mais que informar) acerca das qualidades de um projecto, a ética possa, por vezes, ser ultrapassada pela estética. Nem sempre a imagem sensível traduz uma verdadeira hierarquia dos problemas que a razão descobre. Do sensível ao inteligível esboçam-se toda uma série

de tensões que alteram a hierarquia dos pressupostos projectuais. A valorização da imagem pode assim ocorrer desvinculada da ética, confirmando a máxima de Jean Baudillard: “vivemos num mundo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido.”¹⁷³ Privilegiar a imagem, como podemos concluir do ensaio de Benjamin¹⁷⁴, não é em si um acto inocente. Existe, segundo o autor, uma corrupção latente no próprio processo de estetização. Isto deve-se não só ao facto de a estética nos permitir disfarçar um programa político enfadonho e transformá-lo num programa embriagante, mas ao facto de a estetização produzir um deslocamento a nível social e político, substituindo as preocupações éticas por preocupações estéticas.

Retomamos uma vez mais o problema da camuflagem e a dificuldade resultante em reconhecer a identidade de uma determinada imagem. A noção de identidade relativa à imagem não se fixa exclusivamente nela, mas é algo que a compromete estabelecendo uma relação entre os princípios geradores e o contexto ético e político da sua utilização. O problema da identidade na imagem remete assim para o contexto pragmático da sua utilização enquanto enunciado significativo. É o contexto que permite entender a identidade da imagem.

Em Kant a identidade parece assegurada quando não é nem empírica, nem metafísica, mas transcendental¹⁷⁵. As imagens do projecto de arquitectura, pela natureza representativa estabelecem conexões de sentidos exteriores à própria literalidade dos códigos com os quais são representadas. Immanência e transcendência são noções fulcrais em arquitectura e serão analisadas mais atentamente nas próximas páginas, no entanto, detenhamo-nos, por enquanto, no problema da identidade na imagem. Sendo a imagem o espaço privilegiado da ficção, como poderemos distinguir a verdade do verosímil, a transparência ética da translucidez forjada? O campo da ficção, pela natural fusão entre realidade e utopia, é particularmente favorável ao surgimento de conflitos entre a realidade que a imagem oferece e a possibilidade dessa realidade se tornar concreta. A imagem surge, deste modo, como um espaço onde a possibilidade e a hipótese conduzem à concretização do projecto, permitindo, contudo, enquanto modalidade do futuro, o desencanto e a decepção quando se verificam desajustes entre

172 Estratégia, do grego *strategía* (comando do exército). Enquanto táctica do grego *taktikós* (hábil na arte de dispor as tropas) in *DICIONÁRIO da Língua Portuguesa* 2004, Porto Editora.

173 LEACH, Neil. *A anestésica da Arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005, p. 14

174 «A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica», in BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992

175 A identidade “torna-se em Kant transcendental na medida em que é a actividade de um sujeito transcendental a que permite, por meio dos processos de síntese, identificar diversas representações num conceito” MORA, José Ferrater - *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p.191

a idealização – onde vigora a imagem virtual – e a concretização – através da experienciação ou do registo fotográfico. Da idealização à concretização processa-se uma transição entre imagens, passando da imagem virtual, plena de interrogações e à espera de uma materialização que esclareça a sua possibilidade, à imagem do real, que pela natureza autêntica, não só confirma a concretização da intenção como comprova a veracidade da hipótese anteriormente enunciada.

Por outro lado, a camuflagem tem a capacidade de produzir alterações, no modo como a realidade é percebida, e de suportar desse modo, níveis de ilusão e de aceitação da (i)rrrealidade que dá a conhecer. Encontramo-nos perante mais um paradoxo: o elevado grau de semelhança ou de realismo, com que vestimos as nossas imagens é permeável, ou mesmo favorável, à sugestão efectiva de realidades com uma hierarquia de valores desajustada¹⁷⁶. A lógica de uma hierarquia perfeita atesta que todos os problemas foram resolvidos ao mais alto nível; a lógica de uma hierarquia razoável diz-nos que foi determinada uma ordem de variantes dispostas segundo níveis de pertinência para a resolução do problema; por fim, a lógica medíocre, ou subversiva, oculta-nos o facto de que, na ausência de invariáveis determinantes, foram tomadas por essenciais razões periféricas de ordem arbitrária.

É de modo particular esta última que nos preocupa, a sua desvantagem fundamental leva-a a utilizar tácticas persuasivas para enjeitar o vazio que a sustenta. Utiliza-se assim o vasto domínio da retórica, não para partilhar e estimular a essência do projecto, mas para camuflar o vazio ou a subversão que, de facto, revelam o desvio dos princípios fundamentais e necessários ao projecto. Quando devidamente utilizada, a retórica tem a capacidade de acrescentar graus de significado de outro modo ocultos ou imperceptíveis por incapacidade de os vermos ou de os enunciarmos. A retórica da imagem em arquitectura recria uma atmosfera particular onde a habitual produção arquitectónica é acrescida e valorizada não apenas pela consciencialização da dimensão discursiva do próprio enunciado, mas também, pela profundidade, consistência e fundamentação teórica que o diálogo das imagens estabelece.

A identidade de uma imagem deve assim ser construída sem descuidar os aspectos mais essenciais ao projecto. Em simultâneo com a identificação da imagem assiste-se à identificação dos princípios estruturantes do projecto.

176 A identidade de uma imagem pode assim ser verdadeira se transparece um conjunto equilibrado e organizado de relações, ou falsa, caso revele subversões da ordem lógica desejável à ponderação e resolução equilibrada dos problemas.



Fig. 35 – Frank L. Wright, Museu Guggenheim em Nova Iorque. UN Studio, Museu Mercedes-Benz – simulação por computador, vista da auto-estrada; Símbolo da marca; diagrama/maquete de estudo, Estugarda, Alemanha, 2003-06.

Contrariamente à ideia de uma imagem enganadora o Museu da Mercedes-Benz (fig. 35) foi concebido procurando combinar não apenas o símbolo da marca mas também uma série de características relacionados com a especificidade do automóvel. A própria equipa projectista refere que a "proposta de museu pretende responder a questões relacionadas com a identidade da Mercedes, com a experiência contemporânea de construção e com os automóveis em geral, bem como com a experiência museológica actual."¹⁷⁷

Ao ser visitado de cima para baixo e em espiral, à semelhança do Museu Guggenheim de Nova Iorque, o novo museu associa-se ao predecessor através de uma "citação ou transcrição" interpretando assim a ideia de um percurso contínuo de exposição. A referência a uma arquitectura existente e ao simbolismo da sua imagem, confere uma determinada expectativa ao projecto. Pretensiosa ou não, a associação não só permite ver os automóveis como obras de arte, como equipara o recém-constituído Museu Mercedes-Benz à imagem marcante da arquitectura do séc.XX, o Museu Guggenheim.

A imagem revela um contexto urbano onde a partir de uma via de circulação veloz se vislumbra nitidamente, ao contrário da difusa envolvente, um volume cilíndrico com anéis intercalados de betão e vidro. Estas superfícies contrastantes apresentam uma irregularidade complexa e sugerem um crescimento em espiral sem que este seja completamente evidente. A singularidade dos recortes e das curvaturas contribui para acentuar a invulgaridade da construção que emerge na zona central da imagem. A clareza e o carácter afirmativo tornam nítidos os princípios do projecto: marcar a paisagem e inovar tornando-se na "afirmação arquitectónica da marca Mercedes"¹⁷⁸.

177 AAVV, *Museus do século XXI, conceitos, projectos, edifícios*, publicação Prestel, 1ª edição em português 2007, p. 119.

178 AAVV, *ibidem*.



Fig. 36 – Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto.

De regresso ao nosso concurso de ideias (fig. 36) e exercendo, desta vez, um olhar mais crítico sobre o projecto, verificamos que a explicação dos fundamentos não inibe a existência de uma teia de significados menos favorável.

Apesar de a proposta encontrar no balão apenas uma tela publicitária e o projecto se apoiar em soluções bem mais plausíveis e convencionais¹⁷⁹ o balão adquire uma dimensão e uma presença – não apenas no desenho do cartaz, mas também na cidade – que o transforma numa entidade identificadora da proposta. Este facto relega para segundo plano aspectos de maior importância que, pela menor expressão, se vêm literal e figuradamente ensombrados. A sua presença revela-se desajustada à semelhança do depósito que lhe serve de base.

Por outro lado, a ideia de um balão – algo efémero por natureza – não parece ser muito favorável quando se trata de propor uma imagem pensada, coerente e estável. A leveza, a instabilidade e o vazio que a sua forma revela passam a classificar não apenas a imagem mas também a proposta que a gerou. O prenúncio revela-se quando a expressão “Olhó balão!” encabeça o cartaz confirmando a origem popular da ideia e desviando a atenção das fracções mais intelectualizadas da proposta.

Independentemente da utilização isolada da imagem «balão» ela possui uma carga metafórica que estabelece uma conjuntura de significados, difíceis de determinar e que longe de serem incolores mancham a avaliação da solução geral. O significado da

179 “Ao nível da rua é criada uma dilatação do espaço público que oferece um momento de paragem. Uma rampa sinuosa convida a entrar. Na plataforma seguinte é criado um jardim que envolve os vários tanques e recebe os vários acessos. A torre desactivada agrega os acessos verticais e os serviços de apoio às actividades que se desenrolarão. Na cobertura do tanque maior é criado uma estrutura leve de ferro e policarbonato translúcido, que encerra um espaço multifuncional de grandes dimensões. Este espaço privilegiado pela vista desafogada sobre a cidade, possui uma espacialidade capaz de albergar diversas actividades. A cobertura deste espaço é um elemento preponderante na criação da identidade da intervenção. Uma bola de ar quente e hélio eleva-se no ar, envolvida por uma tela que a molda e sustém, protagonizando um balão perfeito, ícone da cidade do Porto. Uma verdadeira tela publicitária, motor económico preponderante para a vitalidade da intervenção. Todos os elementos colocados sobre a cobertura do tanque terão um carácter efémero, de montagem e desmontagem fácil. Serão tipologicamente flexíveis e adaptáveis às oportunidades de uso e apropriação. Trata-se de uma proposta que responde a uma escala próxima de qualificação do espaço público assente no redesenho da frente de rua – onde são criados alguns edifícios de comércio e escritórios - e a uma escala alargada de comunicação e referência na cidade.” In Memória Descritiva e Justificativa.

imagem ultrapassa a literalidade do enunciado que a constitui e expande-se para recantos insuspeitados, frequentemente difíceis de inscrever, deixando em aberto a dimensão transcendente que a sua existência inscreve.

5.2.2 Imanência e transcendência

“A imagem não é a coisa, mas a sua representação sensível, e também não é o sentido «próprio» de um discurso, desde o momento em que – com a metáfora ou analogia – diz uma coisa dizendo uma outra.”¹⁸⁰

Do sensível ao sentido parece existir todo um espaço de flutuação semântica e de ambiguidade onde o significado é moldado através de complexas operações intelectuais. A imagem – visível ou verbal – apresenta uma estrutura informativa complexa e flexível, capaz de garantir uma ampla disponibilidade nos confrontos das múltiplas operações do pensamento. Na imagem é possível que a representação adquira uma postura metafórica encontrando formas e significados por vezes mais eloquentes do que a própria coisa a que se refere ou do que o convencional desenho técnico. A este propósito Wunenburger refere que a “densidade intelectual de uma imagem é de tal modo significativa que deve medir-se sobre uma dupla vertente, deve responder contemporaneamente a exigências denotativas, de imediato reenvio a um referente, e a ambições conotativas, estipuladas pela profundidade do sentido para o sujeito.”¹⁸¹ Estas duas variantes – denotação e conotação – adquirem uma proporção variável nas imagens do projecto, em função de dois conceitos centrais ao presente estudo: «norma e desvio». A diversidade das representações em arquitectura permite, assim, estabelecer dois eixos essenciais ao entendimento ontológico da imagem.

NORMA	DESVIO
RATIO FACILIS	RATIO DIFICILIS
DENOTAÇÃO	CONOTAÇÃO
LITERAL	FIGURADO
SENSÍVEL	INTELIGÍVEL
GRAU ZERO	GRAU CONCEBIDO
IMANÊNCIA	TRANSCENDÊNCIA

Fig. 37 – Organização das imagens relativas ao projecto segundo dois eixos ontológicos.

180 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle Immagini*, Torino: Guilio Einaudi Editore spa, 1999, trad. Sergio Arecco, p. 271

181 WUNENBURGER, *ibidem*.

A “densidade intelectual” dos significados envolvidos, por exemplo, no desenho da planta de uma cidade, a propósito da contextualização de uma intervenção pontual, é distinta da representação em maquete dessa mesma intervenção utilizando materiais escolhidos, especificamente, pelos valores simbólicos associados (fig. 38).



Fig. 38 – José Selgas Y Lucía Cano – Maquete e Planta da Cidade relativa ao Edifício dos Congressos e Auditório de Badajoz, Espanha, 1999-2006.

Enquanto a primeira traduz um quadro de relações medíveis apoiando-se fundamentalmente em esquemas denotativos relativos à diferenciação do património histórico da cidade, incluindo delimitação dos quarteirões, marcação hierarquizada da estrutura viária, dos espaços públicos e dos acessos à cidade, numa relação essencial com o rio; a segunda opta por uma aproximação à intervenção através de uma maquete que, pela escolha dos materiais e escala, revela a intenção deliberada de atingir determinado conteúdo semântico inerente não apenas à solução projectual mas, também, à referida “densidade” do material com que é feita.

O projecto tinha como programa a criação de um Palácio de Congressos e um Auditório em Badajoz num bastião pentagonal da muralha Vauban do séc. XVII, em tempos praça de touros da cidade (fig.39). A “densidade” histórica do local parece ter uma presença significativa no desenvolvimento e apresentação da proposta. Assim, não nos parece indiferente quer a aplicação da madeira envelhecida, com marcas de uma utilização anterior, quer o bastão em ferro ou noutro material com aspecto semelhante. A dimensão histórica do local afecta a expressão sensível da imagem para que, por sua vez, esta reconstrua uma sensação próxima ao sentido que a história fornece. Esta procura parece confirmada quando os autores do projecto se refugiam na frase de

Leopardi¹⁸² “o último grau do saber consiste em reconhecer que tudo o que procuramos esteve sempre diante dos nossos olhos.”¹⁸³



Fig. 39 – José Selgas Y Lucía Cano – Fotografia do local anterior ao projecto, 1999. Fotografia após conclusão das obras, 2006.

Já se tinha referido, em capítulos anteriores, que a verdade não é transportada por uma espécie de gentil veículo linguístico. De facto, ela advém da elegância do movimento com que denotação e conotação se conjugam na procura do sentido.

Os eixos acima referidos recebem agora uma nova dicotomia, relativa ao modo como a imagem arquitecta o pensamento e o conhecimento. Imanência e transcendência podem assim ser entendidos como parte integrante de uma noética¹⁸⁴. O âmbito dicotómico que marca este estudo leva-nos a considerar estas categorias não como posturas opostas mas como classificações de um pensamento que encontra distintos modos de expressão. Assim, consideram-se pertencentes à natureza imanente todas as imagens imediatamente portadoras de conhecimento – aquelas que permitem que a informação encontre sem obstáculos a superfície das figuras – enquanto a natureza transcendente requer imagens imediatamente prósperas em pensamento – aquelas que necessitam de um desenvolvimento interpretativo para exprimirem toda a sua profundidade noética.

Observemos, por enquanto, a condição imanente do sentido na imagem, que remete, como temos vindo a referir, para uma leitura imediata. Esta categoria, exemplificada agora na maquete da fig. 40, comporta, na sua figuração, um jogo denotativo e conotativo capaz de concretizar uma representação imediatamente dotada de sentido. Apesar da “densidade” simbólica da madeira, ela não distancia o observador daquilo que é a mensagem imediata da imagem: um bloco irregularmente talhado destaca-se da topografia natural e pelos seus recortes e vazios dá a conhecer a forma significativa que agrega o programa. Poderíamos assim dizer que “o saber que acompanha [a imagem] é-lhe imanente e o sujeito pode extrapolá-lo sem alguma

182 Giacomo Leopardi (n. 1789- m.1837) foi um poeta italiano, nascido em Recanati, na Itália. É um dos maiores poetas da lírica italiana. A sua obra revela muito pessimismo, melancolia e cepticismo.

183 *El Croquis*, Sistemas de Trabajo [2], número doble 136/137, Madrid, 2007, p. 126.

184 Disciplina que tem por objecto de estudo o pensamento e o conhecimento (noética: de *noetós* «intelectual» em grego).

dificuldade especulativa.”¹⁸⁵ Wunenburger observa ainda que “uma apreciação espontânea, é em todo caso distinta da estrutura significativa de um objecto de decifração semiótica e de descodificação analítica.”¹⁸⁶



Fig. 40 – Federico Soriano e Dolores Palacios – Museu de paleontologia e da evolução humana, Torre Pacheco, Murcia, Espanha, 2006.

A imediatez com que o sentido imanente dos enunciados gráficos é extrapolado resulta do grau de familiaridade que estabelecemos com esse tipo de enunciados. A sua proximidade com classes de convenções estabelece *a priori*, uma plataforma de leitura que facilita a identificação do seu significado. A coerência sintáctica da imagem oferece ao observador uma clareza que lhe permite colher um quadro de relações semânticas facilmente descodificáveis.

Os diversos modelos representativos recebem na sua elaboração, um conjunto de informações adicionais (cores, tramas, legendas de materiais, cotas altimétricas e dimensões) de modo a facilitar a sua leitura. A necessidade comunicativa do projecto exige que a imagem seja portadora de uma estrutura permeável à descodificação. Neste âmbito a natureza do projecto é fundamentalmente imanente, mas, será que esta dimensão normativa consegue absorver todo o poder noético do projecto?

A pergunta induz ao sentido transcendente das imagens que, através da carga informativa, exige uma aproximação interpretativa diferente da anterior. O sentido da imagem não se encontra agora imediatamente acessível, (fotomontagem da fig. 40) podendo mostrar-se equívoco e resistente a uma leitura unívoca. Entramos assim no domínio das imagens simbólicas onde a relação “significante-significado faz apelo a uma metalinguagem que enriquece o sentido próprio com um sentido figurado”¹⁸⁷. O edifício parece revelar a vontade de se fundir com a paisagem. Também aqui a

185 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle Immagini*, Torino: Guilio Einaudi Editore spa, 1999, trad. Sergio Arecco, p. 273

186 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *ibidem*.

187 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *op.cit.* p. 279

camuflagem desempenha um importante papel de redobro das intenções já anunciadas ao diminuir a presença da massa construída e ao afirmar a vontade em edificar uma simbiose com o contexto envolvente.

Convém, no entanto, referir a diferença fundamental que distingue o símbolo quer do sinal quer do signo. Enquanto no sinal a imagem conduz a uma acção concreta à semelhança de uma resposta comportamental, no signo a imagem estabelece uma relação com a entidade a que se refere, enquanto o significante assegura uma função denotativa. Recorda-se que a imagem-signo é “algo através do conhecimento do qual conhecemos algo mais”¹⁸⁸; é esta construção do conhecimento que permite passar da classe da expressão à classe do conteúdo. Por seu lado, a imagem-sinal insere-se num contexto de código duro, perfeitamente codificada e normalizada. Por fim, a imagem-símbolo estabelece um estatuto paradoxal e propõe a “justaposição de dois níveis de significado, um literal o outro figurado, um sensível o outro inteligível, através do qual o primeiro introduz o segundo. A passagem de uma imagem a outra não é, portanto, o êxito de uma invenção poética mas sim a descoberta de uma ligação, de uma relação de adesão, que se apoia sobre uma ordem cosmológica ou metafísica.”¹⁸⁹ Desta forma, a “densidade” simbólica da imagem identificável e reconhecível na sua literalidade inscreve conteúdos ocultos que nos levam a pensar numa verdade mais longínqua e diferente.

Em síntese, perante uma imagem simbólica são possíveis duas posturas: ou a entendemos através de uma operação semiótica ou simbólica. A primeira actualiza os valores do signo, potenciando assim outros valores e apresentando como consequência a redução da pluralidade dos sentidos através de um processo disjuntivo. A segunda opta pela presença conjunta dos vários significados, acolhendo e estimulando a plurivocidade¹⁹⁰ e a presença de sentidos contrários, avançando no conhecimento simbólico através da conjunção dos opostos, das variáveis e das hipóteses.

Apesar de um signo poder ser lido simbolicamente e de um símbolo poder ser reduzido a um signo, não podemos ocultar a dimensão transcendental da imagem e devolver-lhe a merecida amplitude enquanto objecto significante. Longe de uma verdade apaziguada, codificada e circunscrita, o âmbito da imagem transporta para a arquitectura uma força semântica capaz de potenciar as estruturas generativas do

188 PEIRCE, Charles Sanders, in ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Coleção Teoria das Artes e Literatura, Instituto Piaget, Torino, Guilio Einaudi Editori SPA Torino, 1984, p. 36

189 WUNENBURGER, Jean-Jacques. *op.cit.* p. 280

190 Qualquer análise simbólica de uma imagem estabelece-se sobre um paradoxo: descrever aquilo que está para além da imagem sem fechar o sentido, mantendo a polissemia que uma imagem-símbolo possui.

projecto instituindo-se como mais-valia na sua comunicação. Cabe à retórica no exercício de composição dos enunciados do projecto a capacidade de procurar um equilíbrio fundamental entre as dimensões noéticas da imagem e a cadeia comunicativa que vai desde o orador, passando pelo público até à linguagem.

5.3 A unidade retórica: *ethos/pathos/logos*

A hipótese de estudo subjacente à noção de unidade retórica coloca a questão do equilíbrio na cadeia orador/público/linguagem. Assim, procura-se compreender a interacção entre estes três elementos e de que modo concorrem para um verdadeiro equilíbrio que devolva a consistência e integridade à retórica.

As definições que têm sido apresentadas, partindo de Aristóteles, apontam para a intervenção de três elementos essenciais na retórica, são eles: o orador e o seu compromisso com a verdade, daí a atenção à dimensão ética do discurso (*ethos*); o público que ouve ou lê o enunciado e que é percorrido por paixões, reagindo emocionalmente à voz, ao texto ou às imagens (*pathos*); por fim, mas igualmente importante, a linguagem utilizada, o estilo, a razão, as figuras e os argumentos (*logos*). Da visão que este estudo apresenta, em especial no terceiro capítulo, deduz-se que esta cadeia se estrutura e reorganiza a cada crise ou momento histórico e que dessa reorganização irrompe um novo desequilíbrio diferente do anterior. Em suma, podemos valorizar independentemente qualquer um dos eixos, mas fá-lo-emos à custa da unidade retórica e do equilíbrio que ao ser negado aproxima a retórica do erro, da violência ou da mentira. Como tivemos oportunidade de referir, Platão por exemplo, formula o seu ponto de vista ao nível do *pathos*. A sua preocupação centra-se nos sentimentos que a retórica desperta no público ao agitar as paixões. Deste modo, a verdade na linguagem (*logos*) e a legitimidade do orador (*ethos*) não são prioridades para Platão.

Contrariamente a esta postura encontramos no Grupo μ uma retórica fundada no *logos*. A valorização estética dos enunciados, através de figuras de composição, do jogo de sentidos literais e figurados tem a intenção de agradar ao público, para isso cria uma valorização do *logos* deixando para segundo plano questões relativas à própria essência daquilo que está a ser dito e à ética do orador.

O presente estudo defende que estes três vectores devem estabelecer entre si uma tripla complementaridade de modo a manterem uma influência conjunta e semelhante. À retórica, enquanto disciplina que situa as questões no contexto humano e mais precisamente intersubjectivo – onde quer que os indivíduos comuniquem e se defrontem

– compete manter a interrogatividade e o questionamento, não apenas num dos eixos, mas em todos com igual importância. Através de uma atenção repartida pelos três eixos, é menos provável resultarem «cortes oblíquos» que deturpem a verdadeira dimensão das questões e se associe a retórica ao erro, à falsidade e à sedução como fórmula eficaz para «desviar alguém» ou «desviar-se ela própria» do caminho que conduz à razão¹⁹¹, ao conhecimento e à verdade.

O exercício retórico deve pensar a interrogatividade do pensamento e da linguagem. A retórica enquanto paradoxo do pensamento lógico¹⁹² (entimema) deve pensar problematologicamente (a partir do questionamento) a verosimilhança com que veste os seus enunciados. As imagens anteriormente apresentadas (fig.38 e 40) permitem entender que associado à dimensão transcendente da imagem se encontra um manancial inesgotável de força simbólica e expressiva – à espera de ser problematizada – capaz de enriquecer e introduzir alterações no processo de projecto.

Por sua vez, as imagens apresentadas na fig. 41 exemplificam uma aplicação particular da referida tripla complementaridade em contextos bastante distintos. O desenho sobre fotografia de Viana de Lima, apesar de ser uma ficção e do enunciado ser uma construção forjada de uma possível realidade, o modo como o faz - inserindo o edifício no contexto urbano, desenhando pessoas para lhe conferir escala e reconstruindo a imagem - procura devolver credibilidade à hipótese que a imagem encena sem contudo pretender fazê-lo de modo imperceptível, faltando à verdade, ou procurando a sedução do público sem motivos convincentes. A imagem parece resultar de um trabalho apurado de pesquisa volumétrica, de atenção à escala da rua e ao contacto do edifício com o solo. A hipótese que a imagem coloca é suficientemente verosímil para ser válida e suficientemente falsa para ser verdadeira. A possibilidade que a imagem coloca fica assim à espera de ser concretizada para se apurar a verdade da imagem partindo da sua validade. Em suma, a imagem é um espaço de projecção, um espaço utópico, onde as realidades adquirem sentido, mantendo contudo a sua dimensão irreal. Cabe à arquitectura absorver, estimular e comunicar esse sentido para que «outros» a executem de forma a tornar verdadeiro aquilo que se apresentava com válido.

191 Apesar do raciocínio retórico não respeitar a estrutura lógica do discurso e formular-se sobre argumentos verosímeis, tal facto não deverá inibir a procura da verdade última legitimadora de todo o processo. Em suma, apesar do princípio não ser necessariamente racional o fim deverá sê-lo forçosamente caso o raciocínio seja válido.

192 MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît. História da Retórica, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 268

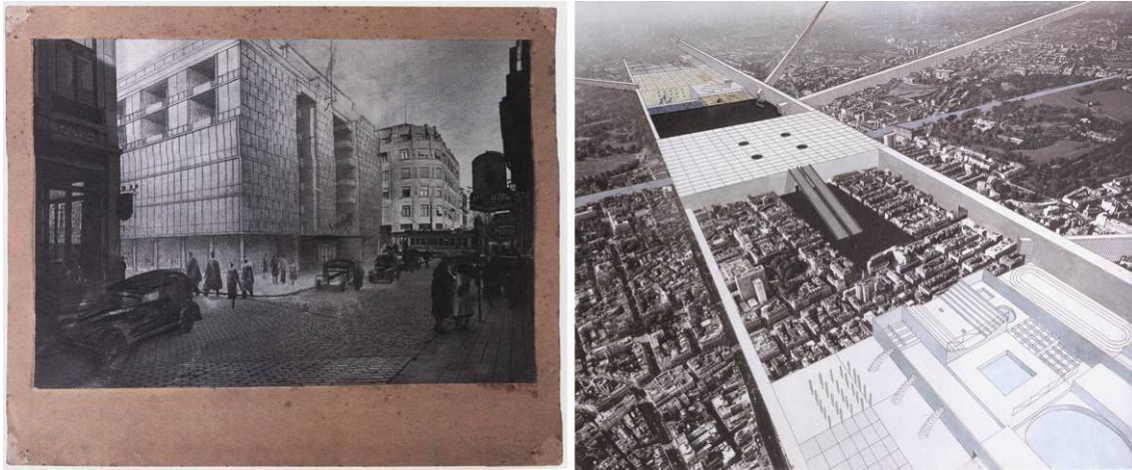


Fig. 41 – Respectivamente; Viana de Lima, Unidade de habitação, Rua Sá da Bandeira, Porto, 1943. Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture Project: The Strip, imagem aérea 1972 com colagem de 1996.

A imagem de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis apresenta uma realidade bastante diferente. Antes de mais, convém referir que a fotografia que serve de base à colagem é bastante mais antiga que a data da intervenção, facto que coloca a imagem mais ao nível de uma postura interventiva de manifesto do que ao nível de uma concretização construtiva. Assim, a realidade que a colagem sugere estabelece uma fissura com a realidade da imagem. A persistência desta imagem parece inserir-se no âmbito das utopias megalómanas que tem a intenção de procurar um confronto com os ideais de «fazer cidade» e, deste modo, incitar ao debate. Trata-se portanto de uma imagem naturalmente interrogativa.

A hipótese que a imagem coloca é perfeitamente absurda, no entanto, contém uma carga semântica capaz de gerar polémica. A metáfora da “barreira” que se confunde (na imagem e na realidade) com a via de circulação; o dualismo de escalas projecta a imagem utópica (ou invisível, de Italo Calvino) de duas cidades numa só; o desaforo e excentricidade dos desérticos espaços públicos contrastam com o enclausuramento da malha urbana; enfim, um sem número de interrogações que negam a hipótese construtiva que a imagem sugere e que lhe colocam outras ao nível do debate teórico.

Ambas as imagens permitem uma abordagem equilibrada ao nível da estrutura orador, público e linguagem. Pertencendo a domínios bastante distintos apresentam, na sua especificidade, os mecanismos para uma reacção problematológica capaz de as entender como enunciados significantes conservando a sua existência enigmática. Podemos concordar ou não com o seu conteúdo ético e político, mas parece aceitável a ausência de intenções em precipitar o observador numa qualquer dimensão oculta.

5.4 Conclusões parciais

Não podemos esconder que a dimensão eminentemente problemática da retórica se apresenta frequentemente como origem de diversos mal-entendidos. Os entimemas – raciocínios retóricos – procedem de modo ambíguo ao surgirem num espaço intermédio entre a lógica e a poética e ao apresentarem como verosímil aquilo que apenas por vezes é verdadeiro. Neste contexto, a própria noção de «desvio» traduz muita da carga negativa que é atribuída à retórica. O «desvio» como caminho alternativo à «norma» conduz o ser a uma atmosfera agreste onde as convenções e os cânones dão origem a variabilidades caóticas, autênticos precipícios que, quando devidamente perscrutados, desenham o caminho da verdadeira criação significativa. A criatividade assim o obriga; só o «desvio» permite encontrar uma nova ordem que supere a ordem anterior e acrescente um pouco mais de verdade à relatividade do conhecimento. Sem dúvida, muitos dos esforços perecerão, muitas das imagens devolverão uma insondável nebulosa de sentido, permeável aos mais enganosos reflexos, mas a procura do sublime¹⁹³ assim obriga.

Apesar do relevo conferido ao «desvio» não podemos descurar a importância da «norma» na configuração de um quadro de relações estável, capaz de permitir a partilha de opiniões e de admitir a estruturação do pensamento. Não podemos esquecer que só existe «desvio» porque existe «norma».

Retomando o problema dos mal-entendidos ao nível do discurso não podemos esquecer a contribuição de I.A.Richards que define a retórica como “o estudo da compreensão e da incompreensão verbal”¹⁹⁴. Nesta pequena mas importante obra, o autor centra o problema no “estudo da incompreensão e no modo de o resolver”¹⁹⁵. Logo nas primeiras páginas centra o seu ataque à distinção entre sentido próprio e sentido figurado, distinção que o autor classifica de “superstição da significação própria”¹⁹⁶. No seu entender as palavras não tem uma significação própria e não possuem sentido em si mesmas, porque é o discurso, tomado como um todo, que veicula o sentido de maneira indivisa. Em alternativa sugere uma teoria contextual do sentido. A crença de que as palavras possuem uma significação que lhes seria própria é um resíduo de feitiçaria, o

193 O estado «sublime» apresenta-se como algo de ordem superior. Designa sobretudo um “juízo de admiração entusiasta, quer na ordem estética, quer na ordem moral, quer na ordem intelectual.”
LALANDE, André - Vocabulário técnico e crítico da filosofia, 10ª edição, Porto: Rés editora, s/d, p.545. O «sublime» apresenta-se frequentemente como sinónimo de belo e não é alheio a uma certa racionalidade interior, contudo, não exclui também uma certa obscuridade perturbadora.

194 RICHARDS, I.A.. *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936, p. 23

195 RICHARDS, I.A. *op. cit.* p.3

196 RICHARDS, I.A. *op. cit.* p.11

resíduo da uma “teoria mágica dos nomes”¹⁹⁷. Cai por terra a ideia de que as palavras seriam os nomes das ideias presentes ao espírito, ao invés elas reenviam para um contexto e é a constância dos contextos que faz emergir o sentido. Caso contrário, como nos refere Michel Meyer, um leitor ou observador “pode sempre encontrar um duplo sentido para tudo aquilo que lhe é dito”¹⁹⁸.

Ainda em Richards, a crítica da superstição da significação própria introduz uma apreciação positiva à metáfora. Sem especificar o tipo de metáfora Richards restitui a amplitude semântica de todas as formas de duplo-sentido que podem ser ligadas às intenções, às pressuposições e às convenções veiculadas pelas partes ausentes do contexto. Por isso é que o sentido dos enunciados deve, cada vez mais, ser «adivinhado» sem que se possa fixar numa estabilidade adquirida. A retórica de Richards, para fazer face aos problemas da incompreensão, propõe o domínio do jogo contextual através do conhecimento dos distintos critérios de compreensão. Assim, se a retórica “é o estudo da incompreensão e o modo de a resolver” a solução parece ser o domínio dos deslocamentos que assegura a eficácia da linguagem pela comunicação.

À retórica pede-se, juntamente com Richards, que nos ensine a dominar esses «deslocamentos de sentido» que ocorrem tanto na escrita como no desenho, de modo a evitar mal-entendidos através do reconhecimento das recorrentes formas de ambiguidade, de transferência de sentido ou de semelhança entre contextos.

197 RICHARDS, I.A. *op. cit.* p.71

198 MEYER, Michel. *Of Problematology, Philosophy, Science, and Language*, Londres, The University of Chicago Press, 1995, p.243

6.0 CONCLUSÕES FINAIS

Este estudo procura contribuir para uma reflexão centrada no desenho do projecto de arquitectura. A hipótese de investigação sugere a retórica como fundamento teórico necessário face às operações generativas que inscrevem a imagem nos enunciados do projecto. «Norma» e «desvio» são noções retiradas do contexto da retórica enquanto “ciência dos enunciados desviantes”¹⁹⁹ e com as quais se pretende aferir a produção do sentido nas imagens do projecto. O projecto de arquitectura é o objecto central da análise, nele se procura uma convergência de saberes capaz de esclarecer a pertinência de uma projecção retórica na linguagem e no pensamento que afecta a arquitectura. «Norma» e «desvio» descrevem no projecto um duplo movimento de criação e de redução do «desvio». A imagem exerce esse duplo exercício projectual: por um lado, instaura novas valências semânticas, por outro, submete-as à universalidade das convenções, tornando-as exequíveis. O «desvio» é, assim, um movimento essencial de superação do estigmatismo convencional, capaz de promover a audácia semântica e a dimensão metafórica da imagem. Por seu lado, a «norma» fornece uma dimensão universal de consolidação dos discursos e de redução dos «deslocamentos de sentido», tornando o domínio da mensagem mais redundante e unívoco.

O processo de projectação que se defende neste estudo apresenta, porém, os dois momentos – «norma» e «desvio» – com igual importância e protagonismo na invenção, no desenvolvimento e na comunicação do projecto. Mesmo nos momentos de maior intensidade criativa, a «norma» disponibiliza um conjunto de conhecimentos – padronizados e regulamentares relativos a medidas e disposições legais – auxiliares na superação da própria «norma» e na valorização da individualidade do próprio «desvio». Não podemos esquecer, contudo, a possibilidade de criar “desvios a partir de um grau zero dado, que não resultem em expressões figuradas como tais, mas num outro grau zero”²⁰⁰. Não é, portanto, necessário que todo o «desvio» conduza necessariamente a um resultado desviante, uma vez que pode não existir variação no índice de redundância.

199 GRUPO μ . Tratado del signo visual. Madrid: Cátedra, 1993, p. 263

200 GRUPO μ . Retórica general, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, p.86

Esta investigação pode ainda ser apelidada (num sentido mais jakobsoniano) de perseguir os efeitos «poéticos» nas imagens da arquitectura entendidas no quadro revelador do desenho do projecto. Neste sentido, procura-se que o exercício do desenho seja, ele próprio, objecto de estudo apurado por uma disciplina que abrace, não apenas, a comunicação mas também a dimensão criativa, prospectiva e simbólica das suas imagens.

Sugere-se ainda, que apesar de um bom desenho não implicar uma boa obra de arquitectura, nem uma excelente obra implicar um bom desenho, e apesar desta dupla independência, aquilo que este trabalho propõe é que ambas – imagem e obra – beneficiem tornando-se mais dependentes. Não apenas que uma arquitectura de referência o seja pelas qualidades construtivas e conceptuais que são postas em prática, mas que essa mesma obra pela antecipação da sua visualidade seja pensada e melhorada através do desenho. Defende-se uma dependência recíproca entre desenho e projecto capaz de entender a imagem para além de um instrumento comunicativo, como mecanismo abduutivo na construção do conhecimento, como espaço permeável ao inconsciente e à emoção, e como superação da frigidez expressiva.

Sendo certo que o modo como conduzimos uma acção compromete o resultado final do próprio acto, também a especificidade metodológica que utilizamos esclarece, justifica e legitima a solução encontrada. Conclui-se, assim, que o modo como pensamos as coisas diz muito acerca daquilo que elas significam. A construção mais significativa que distingue duas realizações concretas é a construção intelectual - espaço para uma inevitável projecção empírico-transcendental do homem e do tempo histórico que o acolhe.

Por outro lado, não é objectivo deste estudo encontrar barreiras que conduzam à separação entre desenho e projecto, pelo contrário, procura-se perceber como ambos se interligam através da «norma» e do «desvio» no pensamento e na transmissão da arquitectura. Procura-se, portanto, uma fusão benéfica para ambos; por um lado, que a prática do desenho seja um exercício criativo, construtivo e comunicativo de apoio ao projecto; por outro lado, que o projecto seja o motivo para as mais diversas incursões no âmbito artístico do desenho, para ambos culminarem no exercício de uma prática artística contemporânea.

Mais que um “estudo sobre a compreensão ou incompreensão e dos remédios propostos para a suprir”²⁰¹, que uma “ciência dos enunciados desviantes”²⁰² ou ainda

201 RICHARDS, I.A.. *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936, p. 3

202 GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 263

que a “ negociação da distância entre os indivíduos a propósito de uma questão”²⁰³ a retórica, como instrumento auxiliar do projecto, pode ser definida como um exercício de superação da ordem convencional do pensamento, respondendo assim ao impasse criativo, aos requisitos de composição do enunciado e como razão abductiva pertencente à modalidade do futuro.

Resta-nos esperar que o «desvio», nos seus movimentos especulares, não conduza a reflexos enganadores, contrários à essência do projecto de arquitectura. Que as ambiguidades e as figuras da composição dos enunciados sejam dominadas, nos «deslocamentos de sentido» que promovem, de modo a reduzir a dimensão violenta dos discursos. Por último, que a sedução – inevitável nos modos de dar a conhecer – seja a manifestação coerente e necessária de uma mensagem com espessura semântica e com ponderação ética.

203 MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît. História da Retórica, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 268

7.0 BIBLIOGRAFIA

7.1 Monografias

- ACKERMAN, S. James. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry, Architetti e architetture/9*Milano, Mondadori Electa spa, 2003, ISBN 88-370-2058-9;
- BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*, Lisboa: Edições 70 Ida, 1987, trad. Maria S.ta Cruz;
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, Obras de Roland Barthes 6, Edições 70, Lisboa, 2007, ISBN 978-972-44-1386-0;
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*, Obras de Roland Barthes 2, Edições 70, Lisboa, 2006, ISBN 972-44-1310-1;
- BENEVOLO, Leonaro. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 8ª edição, 1999, ISBN 84-252-1793-8;
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. ISBN 972-708-177-0;
- BONO, Edward. *Pensamento Lateral: Um Manual de Criatividade*, Pregaminho, Lisboa, 2005, ISBN 972-711-407-5;
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*, Presença, Lisboa, 1996;
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José. *Retórica de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 2000, ISBN 84-376-1820-7;
- CARRILHO, Manuel Maria. *Rhétoriques de la modernité*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992. ISBN 2-13-050417-5;
- CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, ISBN 972-24-1140-3;
- D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro, 2007. ISBN 978-972-576-470-1;
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992; ISBN 972-23-1553-6;

- ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Coleção Teoria das Artes e Literatura, Instituto Piaget, Torino, Guilio Einaudi Editori SPA Torino, 1984; ISBN 972-8407-807;
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 2005, ISBN 972-44-0531-1;
- FRASER, Iain; HENMI, Rod. *Envisioning Architecture, An Analysis of Drawing*, Estados Unidos da América: JOHN WILEY & SONS, INC, 1994. ISBN 0-471-28479-3;
- GIL, José. «Sem título» escritos sobre arte e artistas, Lisboa, Relógio d'Água editores, 2005, ISBN 972-708-833-3;
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções, estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 1996, ISBN 972-708-299-8;
- GIL, José. *O movimento total, o corpo e a dança*, Lisboa, relógio d'Água editores, 2001, ISBN 972-708-650-0;
- GOMBRICH, E. H.. *The Uses of Images, Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London: Phaidon Press, 1999. ISBN 0-7148-3655-9;
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006, ISBN 989-616-108-9;
- GRUPO μ . *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, ISBN 84-7509-415-5;
- GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, ISBN 84-376-1190-3;
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70 Ida, 2007, ISBN 978-972-44-1379-2;
- INNERARITY, Daniel. *A Filosofia como uma das Belas Artes*, Lisboa, Teorema, 1995, ISBN 972-695-264-6;
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa: Edições 70 Ida, 2007. ISBN 978-972-44-1389-1;
- LEACH, Neil. *A anestésica da Arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005, ISBN 972-608-180-7;
- LISBOA, Fernando. *A ideia de Projecto em Charles S. Peirce, ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica*, FAUP publicações, Porto 2005, ISBN 972-9483-75-2;
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da Filosofia*, 5ª edição, Viseu: Guimarães editores, 1998. ISBN 972-665-094-1;
- MEYER, Michel. *Of Problematology, Philosophy, Science, and Language*, Londres, The University of Chicago Press, 1995, ISBN: 0-226-52150-0;
- MEYER, Michel. *Questões de Retórica: Linguagem Razão e Sedução*, Lisboa: edições 70 Ida, 1998, trad. António Hall. ISBN 972-44-0982-1;

- MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît. *História da Retórica*, Lisboa: Temas e Debates, 2002. ISBN 972-749-454-9;
- MILLON, Henry A., LAMPUGNAMI, Vittorio Magnago, *Architecture de la Renaissance Italienne: de Brunelleschi à Michel-Ange*, Musée National des Monuments français, Flammarion, 1995;
- MUNTAÑOLA, Josep. *Retorica y Arquitectura*, Madrid: Hermann Blume, 1990, ISBN 84-7843-009-1;
- PANOFSKY, Erwin. *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. ISBN 84-376-0101-0;
- PLEBE, Armando. *Breve storia della retorica antica*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961;
- RICHARDS, I.A.. *The Philosophy of Rhetoric*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1936;
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*, Porto, Rés editora, 1983;
- ROBBINS, Edward. *Why Architects Draw*, London: MIT Press, 1997, ISBN 0-262-18157-6;
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000, ISBN 972-33-1608-0;
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. *O que é Desenho*, 1ª edição, Lisboa: Quimera Editores, 2003, ISBN 972-589-102-3;
- SCOLARI, Massimo. *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospectiva*, Marsilio Editori, Veneza, 2005, ISBN 88-317-8617-2;
- SILVA, Vítor. *Ética e Política do Desenho, Teoria e prática do desenho na arte do séc.XVII*, Porto, FAUP publicações, 2004, ISBN 972-9483-64-7;
- SILVA, Vítor. *O Desenho: Modelo Problemático*, Porto: FAUP Publicações, 1991;
- SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*, Lisboa, edições 70, 1998 ISBN 975-44-1033-1;
- TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia*, Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2007. ISBN 978-88-420-8399-3;
- TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labirinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, London: The MIT Press, 1990, trad. Pellegrino d'Acierno e Robert Connolly. ISBN 0-262-70039-5;
- TOSTRUP, Elisabeth. *Architecture and Rhetoric, Text and Design in Architectural Competitions*, Londres, Andreas Papadakis Publisher, 1999; ISBN 1-901092-05-4;
- VIADEL, Ricardo; PEREDO, Jurar; MARÍN, José. *LA INVESTIGACION EN BELLAS ARTES: Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitário, 1998;
- VIEIRA, Joaquim. *O Desenho e o Projecto São o mesmo? Outros Textos de Desenho*, col. «seislições», nº6, Porto: FAUP Publicações, 1995, ISBN 972-9483-13-2;

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*, Tradução do Latim, Introdução e notas por M. Justino Maciel, editora IST PRESS, Lisboa, 2006, ISBN 9789728469443;

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle Immagini*, Torino: Guilio Einaudi Editore spa, 1999, trad. Sergio Arecco, ISBN 978-88-06-15014-3;

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005, ISBN 84-252-2059-9;

7.2 Catálogos de exposições

AAW, *Desenho Projecto de Desenho*, Instituto de Arte Contemporânea, 2002, ISBN 9728560249;

AAW, *Museus do século XXI, conceitos, projectos, edifícios*, publicação Prestel, 1^a edição em português 2007, ISBN 978-3-7913-6111-6;

MCQUAID, Matilda, *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, MOMA, Nova Iorque, 2002, ISBN 0-87070-011-1;

TÁVORA, Fernando. *Desenhos de Viagem / Projectos*, catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho;

7.3 Revistas

Arteteoria, revista do mestrado em teorias da arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 3, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002;

EL Croquis, Eduardo Souto de Moura, la naturalidade de las cosas 1995-2005, nº124, Madrid, 2005

El Croquis, Sistemas de trabajo [2], número doble 136/137, Madrid, 2007;

Leonardo Anatomy, Giunti Gruppo Editoriale, Florença, 1998;

PSIAX estudos e reflexões sobre desenho e imagem, nº1;2;3;4;5;6, Porto: Edição conjunta da Universidade do Minho, da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2002-08;

UNIDADE, desenho/projecto, nº4, Porto: Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1994;

7.4 Dicionários

- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005, ISBN 972-9230-00-5;
- LALANDE, André - *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, 10ª edição, Porto: Rés editora, s/d;
- MORA, José Ferrater - *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, ISBN 972-20-0054-3;
- PORTO EDITORA - *Dicionário da Língua Portuguesa* 2004, Porto: Dicionários Editora, 2004, ISBN 972-0-01125-4;

7.5 Documentos electrónicos

- Archigram - <http://www.archigram.net/>
- DE CERTEAU, Michel. *The practice of Everyday Life*. disponível em WWW.ubu.com
- Enciclopédia livre - <http://pt.wikipedia.org>
- Linguagem e Filosofia - <http://www.criticanarede.com>
- Office for Metropolitan Architecture (OMA) - <http://www.oma.nl/>
- Semiótica - <http://ligiacabus.sites.uol.com.br/semiotica/index01.htm>

8.0 INDÍCE DE FIGURAS

- Fig. 01 Giambattista Piranesi : Carceri - representações visionárias da prisão c. 1750. Fonte - TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labirinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, London: The MIT Press, 1990, trad. Pellegrino d'Acierno e Robert Connolly;
- Fig. 02 Leonardo da Vinci, Solidos platónicos para a Divina Proportione de Luca Pacioli, venezia 1509, Milão. Fonte - SCOLARI, Massimo. *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospectiva*, Marsilio Editori, Venezia, 2005;
- Fig. 03 Distinção aristotélica entre as disciplinas que constituem a argumentação;
- Fig. 04 Cânone de Policleto, c. 450-440 a.C., Vitruvius, Homem bem configurado séc I a.C., Leonardo da Vinci, O Homem Vitruviano, 1490. Fonte – Respectivamente; *JA230, Jornal dos Arquitectos*, Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, Portugal, 230, Janeiro-Março 2008. VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*, Tradução do Latim, Introdução e notas por M. Justino Maciel, editora IST PRESS, Lisboa, 2006. Leonardo Anatomy, Giunti Gruppo Editoriale, Florença, 1998;
- Fig. 05 Diagrama representativo da relação entre Lógica, Retórica, Poética e a arquitectura;
- Fig. 06 Villard Honnecourt, respectivamente - desenho de rosácea; esquisso da janela do cleristório da Catedral de Reims 1230; alçado externo e interno da abside do coro da Catedral de Reims; interior do coro da Catedral de Reims. Fonte - ACKERMAN. S. James. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Architetti e architetture/9Milano, Mondadori Electa spa, 2003;
- Fig. 07 Respectivamente, hipóteses para o Alçado da Catedral de Florença, cúpula e lanternim para a Catedral De Florença. Fonte - MILLON, Henry A., LAMPUGNAMI, Vittorio Magnago, *Architecture de la Renaissance Italienne: de Brunelleschi à Michel-Ange*, Musée National des Monuments français, Flammarion, 1995;
- Fig. 08 Respectivamente Ichnographia, Ortographia, Scaenographia. Fonte - CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, Origens do Desenho Arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001;
- Fig. 09 Bernardo della Volpaia, perspectiva/secção do Panteão c.1515; Baldassarre Peruzzi, secção longitudinal do Panteão, c.1531-34. Fonte - ACKERMAN. S. James. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Architetti e architetture/9Milano, Mondadori Electa spa, 2003;
- Fig. 10 Respectivamente, Piero della Francesca, escorço de cabeça humana; Antonio da Sangallo, Projecto para a igreja de Monte Moro c. 1526; Baldassarre Peruzzi, projecto para a continuação de São Pedro no Vaticano, 1534-35. Fonte - ACKERMAN. S. James. *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Architetti e architetture/9Milano, Mondadori Electa spa, 2003;

- Fig. 11 Louis I. Kahn, Traffic Study Project, Philadelphia, Pensilvânia, 1952. Fonte - MCQUAID, Matilda, *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, MOMA, Nova Iorque, 2002;
- Fig. 12 Peter Eisenman, House IV Transformation Study Project, Falls Village, Connecticut 1971. Fonte - FRASER, Iain; HENMI, Rod. *Envisioning Architecture, An Analysis of Drawing*, Estados Unidos da América: JOHN WILEY & SONS, INC, 1994;
- Fig. 13 Respectivamente, Steven Holl: Metz House, Staten Island, 1980; Steven Holl: Berkowitz House, Martha's Vineyard, 1984. Fonte - FRASER, Iain; HENMI, Rod. *Envisioning Architecture, An Analysis of Drawing*, Estados Unidos da América: JOHN WILEY & SONS, INC, 1994;
- Fig. 14 Modelo do signo icónico, segundo o Grupo μ . Fonte - GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993;
- Fig. 15 Modos de relação entre percebido e concebido. Fonte - MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît. *História da Retórica*, Lisboa: Temas e Debates, 2002;
- Fig. 16 Hans Hollein, Projecto Cidade Porta-Aviões na paisagem, 1964. Fonte - MCQUAID, Matilda, *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, MOMA, Nova Iorque, 2002;
- Fig. 17 Eduardo Souto de Moura, Projecto Burgo, 1991. Fonte – Fotografia do autor;
- Fig. 18 Sigeru Ban Architects com Jean de Gastines, Centro Pompidou-Metz, França, 2003-08. Fonte - AAVV, *Museus do século XXI, conceitos, projectos, edifícios*, publicação Prestel, 1ª edição em português 2007;
- Fig. 19 Jorn Utzon, Respectivamente esquisso e construção da Ópera de Sydney, 1959-73. Fonte - TOSTRUP, Elisabeth. *Architecture and Rhetoric, Text and Design in Architectural Competitions*, Londres, Andreas Papadakis Publisher, 1999;
- Fig. 20 Eduardo Souto de Moura, Casa em Mesão Frio, 2004. Fonte - EL Croquis, Eduardo Souto de Moura, *la naturalidade de las cosas 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005;
- Fig. 21 Tipologia dos modelos de representação na relação com os modos de produção signíca;
- Fig. 22 Conjunto de esquissos do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 23 Conjunto de perspectivas do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 24 Projecções ortogonais elementares, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 25 Maquete à escala 1/500 do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 26 Modelação tridimensional em computador (CAD) do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 27 Conjunto de axonometrias do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 28 Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;
- Fig. 29 Conjunto de figuras de sintaxe da Língua Portuguesa. Fonte - CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005;
- Fig. 30 Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto;

- Fig. 31 Conjunto de figuras de semântica da Língua Portuguesa. Fonte - http://pt.wikipedia.org/wiki/Figuras_de_linguagem. CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18ª edição, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 2005;
- Fig. 32 Conjunto de imagens dispersas pertencentes à composição dos painéis relativos ao Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto, 2007;
- Fig. 33 Archigram – Project Instant City, 1964. Fonte - <http://www.archigram.net/>
- Fig. 34 Office for Metropolitan Architecture (OMA) - Serpentine Gallery Pavillion, Londres, 2006. Fonte - <http://www.oma.nl/>
- Fig. 35 Frank L. Wright, Museu Guggenheim em Nova Iorque. UN Studio, Museu Mercedes-Benz – simulação por computador, vista da auto-estrada; Símbolo da marca; diagrama/maquete de estudo, Estugarda, Alemanha, 2003-06. Fonte - AAVV, *Museus do século XXI, conceitos, projectos, edifícios*, publicação Prestel, 1ª edição em português 2007;
- Fig. 36 Fotomontagem do autor, Concurso de ideias para a requalificação dos depósitos de água da cidade do Porto, 2007;
- Fig. 37 Organização das imagens relativas ao projecto segundo dois eixos ontológicos.
- Fig. 38 José Selgas Y Lucía Cano – Maquete e Planta da Cidade relativa ao Edifício dos Congressos e Auditório de Badajoz, Espanha, 1999-2006. Fonte - *El Croquis*, Sistemas de trabajo [2], número doble 136/137, Madrid, 2007;
- Fig. 39 José Selgas Y Lucía Cano – Fotografia do local anterior ao projecto, 1999. Fotografia após conclusão das obras, 2006. Fonte - *El Croquis*, Sistemas de trabajo [2], número doble 136/137, Madrid, 2007;
- Fig. 40 Federico Soriano e Dolores Palacios – Museu de paleontologia e da evolução humana, Torre Pacheco, Murcia, Espanha, 2006. Fonte - *El Croquis*, Sistemas de trabajo [2], número doble 136/137, Madrid, 2007;
- Fig. 41 Respectivamente, Viana de Lima, Unidade de habitação, Rua Sá da Bandeira, Porto, 1943. Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture Project: The Strip, imagem aérea 1972 com colagem de 1996. Fonte - AAVV, *Desenho Projecto de Desenho*, Instituto de Arte Contemporânea, 2002; MCQUAID, Matilda, *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, MOMA, Nova Iorque, 2002