

ARQUITECTURAS-FICCIONADAS:  
O DESENHO

*PEDRO ANTÓNIO JANEIRO*

*Chiado Editora*

COLEÇÃO

*COMPENDIUM*

*Chiado Editora*

[chiadoeditora.com](http://chiadoeditora.com)

chiadoeditora.com

© 2011, Pedro António Janeiro e Chiado Editora

E-mail: [info@chiadoeditora.com](mailto:info@chiadoeditora.com)

Título: Architecturas-Ficcionaladas: O Desenho

Coordenação editorial: Susanne Engel

Composição gráfica: Vitor Duarte e Dept. Gráfico da Chiado Editora

Capa: Vitor Duarte – Dept. Gráfico da Chiado Editora

Fotografias da capa: Pedro António Janeiro

Impressão e acabamento: BREAK PRINT

1.ª edição: Abril, 2011

ISBN:

Depósito Legal n.º

*PEDRO ANTÓNIO JANEIRO*

ARQUITECTURAS-FICCIONADAS:  
O DESENHO

*Prefácio de Maria João M. Madeira Rodrigues*

*Chiado Editora*

## *Índice*

7 *Prefácio*

9 ***FILOSOFIE DEL SE    DISEGNI E ALTRE RAPPRESENTAZIONI DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ***  
***FILOSOFIAS DO SE    DESENHOS E OUTRAS-REPRESENTAÇÕES DA ARQUITECTURA E DA CIDADE***

41 ***TRANSPARENTENZE DI ME    DISEGNI E ALTRE RAPPRESENTAZIONI***  
***TRANSPARÊNCIAS DE MIM    DESENHO E OUTRAS-REPRESENTAÇÕES***

109 ***ARCHITETTURE SENZA DISEGNO, LUOGHI SENZA FACCIATE:    IL BAIRRO ALTO A LISBONA DI NOTTE***  
***ARQUITECTURAS SEM DESENHO, LUGARES SEM FACHADA:    O BAIRRO-ALTO À NOITE***

153 ***PATRIMÓNIOS (I)MATERIAIS DA ARQUITECTURA:    A QUESTÃO DA OBRA E DO SEU DESENHO***

171 ***COSMOLOGIA E REPRESENTAÇÃO DA ARQUITECTURA E DA CIDADE***

221 ***“LUMEN DE LUMINE” O DESENHO DA ARQUITECTURA NA RUPTURA ILUMINISTA***

251 ***CASAS, MUSEUS E EPITÁFIOS (DA VALA-COMUM QUE É A MINHA MEMÓRIA):  
DESENHOS, PINTURAS, OUTROS PATRIMÓNIOS E OUTRAS CULTURAS VISUAIS***

289 ***STRUGGLE FOR PLEASURE***

297 ***IF I FEEL, IT IS UNDER THE SKIN  
SE SINTO É SOB A PELE***

319 *Postfácio*



## ***Prefácio***

A questão da realidade e a realidade da questão.

A realidade põe um problema cuja dinâmica conduz a uma interrogação constante.

A experiência em movimento perpétuo, fugitiva e ilusória produz um *ethos* obscuro e a ordem proposicional não exprime a necessidade de responder mas a indicação do posicionamento selectivo. O movimento do Ser é pois a busca do imutável como suporte de existência na nossa vida prática. Para tal consideramos o espaço e o tempo como infinitamente homogêneos constituindo um conforto que equivale a um mínimo ontológico mesmo uma ontologia minimal que permitem quer o movimento do espírito quer a possível intelectualização.

Se enfrentamos assim as *coisas* do mundo numa fenomenologia embrionária sequencialmente a sua categorização é inevitável e ineludível.

Em *Arquitecturas-Ficcionaladas: O Desenho* encontramos um conjunto de ensaios que constituem uma busca de sentido na/pela conquista de um real.

Desde *Transparências de Mim, Desenho e Outras-Representações*, Pedro António Janeiro encena a experiência das *coisas* oscilando na transparência aparente do sujeito que como protagonista viaja pelas cidades/mapas



antigos, transparências e opacidade de fachadas, espiritualidade dos lugares, memórias afectivas compõem uma ordenação onírica que substitui a estrutura perceptual complexa pela valiosa actividade sonhadora confrontando a dura realidade. *Filosofias do Se* num eterno conflito entre a visão desejada e a concreta, operativa, e real visão.

Tal real impõem-se tão violentamente em *Arquitecturas sem Desenho* que a sua presença surge como *alter ego* e *alter topos*, o lugar imaginado assim do estúdio de um artista. A presença do pensamento em projecto que a arquitectura constitui afirma-se na durabilidade do objecto construído que surge quer como património intemporal quer como protecção física quer ainda como pretexto espiritual.

A reflexão vai-se pois constituindo/impondo ao devaneio o dever e prazer de construir duravelmente. O sentir do autor oscila sempre entre desejo de absoluto, a contingência de um presente e a presença violenta de uma arquitectura profundamente raciocinada e talvez por isso *humanior*.

A dialética do uno e do múltiplo, do sujeito e do mundo constituem a matéria de reflexão na constante necessidade de afirmar uma presença num mundo plurisignificante.

Lisboa, 29 de Março de 2011  
Maria João M. Madeira Rodrigues

**FILOSOFIE DEL SE**  
*DISEGNI E ALTRE RAPPRESENTAZIONI DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ*

**FILOSOFIAS DO SE**  
*DESENHOS E OUTRAS-REPRESENTAÇÕES DA ARQUITECTURA E DA CIDADE*



Conferência apresentada no **VIII SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA, "ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE/TRADIZIONE – CONTEMPORANEITA' – FUTURISMO – RIFLESSIONI PROGETTUALI SULLI AREE EX INDUSTRIALI**, Narni, Itália; organizado pela Sapienza – Università di Roma, Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni", Dipartimento di Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero Della'Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordinatori Scientifici: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch. Danilo D'Anna; que aconteceu em Narni, Itália, de 23 a 30 Julho 2010. Conferência apresentada no dia 26 de Julho de 2010.

*Disegnami a sanguinea  
Strade che curvano di ombre e riflessi:  
Cieli di intere città,  
Eclissi in ritagli di nuvole,  
Giardini con fusti opalini di alberi  
E fiori di ghiaccio denso ma gelatinoso,  
Bianco velato di grigio.  
(Mi voglio dentro questa iridescenza:)  
Messaggero degli dei,  
Pupilla nera e verticale  
Sotto questa estesa gamma di chiare tonalità;  
O esplosione, a cominciare da là,  
Di tutti i colori di questo mondo  
In una pellicola di olio bruciato  
Insolubile all'acqua che i tuoi occhi distillano.*

*Desenha-me a sanguínea  
Ruas que curvam de sombras e reflexos:  
Céus de cidades inteiras,  
Eclipses em recorte de nuvens,  
Jardins com fustes opalinos de árvores  
E flores de gelo denso mas gelatinoso,  
Branco acinzentado.  
(Quero-me dentro dessa iridescência:)  
Mensageiro dos deuses,  
Pupila negra e vertical  
Sob essa gama extensa de claridade;  
Ou explosão, a partir daí,  
De todas as cores deste mundo  
Numa película de óleo queimado  
Insolúvel na água que os teus olhos destilam.*

Vago per queste strade come i miei occhi sulle linee di una antica mappa.

Dove sto andando?

Dove tramonta il sole in questo luogo sconosciuto? Narni? Nárnia?

Sotto quante lune posso percepire, di notte, queste facciate?

Se in toni argentei o in altri... come si manifestano le cose che ritengo essere *cose per me*?

Vago in questo mondo tra pareti di case, Abito quando abito me stesso.

Sento parole che escono dalla vostra bocca, senza filtro: strane, straniere, di un'altra lingua (sotto il cielo di un'altra bocca).

C'era una volta un "mondo intero [che] parlava la stessa lingua, con le stesse parole" (Gn 11,1). Narni?

Babele: una torre che arrivasse al Cielo? Che importa?

Il mondo è vasto, questo è sicuro. Ma io-sono-qui, sono-qui-con-te.

Ma: condivido il mondo con te?

Queste strade?

Queste facciate?

Queste strade?

Queste parole?

Queste facciate?

Che importa?...

Siamo contemporanei nel *qui* dove il tempo si disvela: *ora*.

Vagueio por estas ruas como os meus olhos pelas linhas de um mapa antigo.

Para onde vou?

Onde se põe o Sol neste lugar desconhecido? Narni? Nárnia?

Sob quantas Luas posso sentir, à noite, estas fachadas?

Se em tons de prata ou noutros... como se me manifestam as coisas que digo serem *coisas para mim*?

Vagueio, neste mundo, entre paredes de casas. Habito quando me-habito.

Ouçó palavras que saem da vossa boca para fora: estranhas, estrangeiras, de uma outra língua (sob um céu de uma outra boca).

Era uma vez, um "mundo inteiro [que] falava a mesma língua, com as mesmas palavras" (Gn 11,1).

Narni? Babel: uma torre que chegasse ao Céu? Que importa?

O mundo é largo, é certo. Mas, eu-estou-aqui: estou-aqui-contigo.

Mas: Partilho contigo o mundo?

Estas ruas?

Estas fachadas?

Estas ruas?

Estas palavras?

Estas fachadas?

Que importa?...

Somos contemporâneos no *aqui* onde o tempo se desvela: *agora*.



E' vero che *io* e *tu* abbiamo *sensazioni private* e che entrambi siamo rispettivamente *inclusi in prospettive distinte*. Tuttavia *tu* vivi contemporaneamente a *me*, al *mio* fianco, vivi la stessa storia<sup>1</sup> (possimo dire *allo stesso tempo* e *nello stesso momento*) e nella stessa natura<sup>2</sup> in cui *io* vivo. Siamo entrambi prigionieri del mondo, nonostante il nostro selezionarne<sup>3</sup> differenti prospettive; questo mondo è il nostro *campo*, è il *campo della nostra con-presenza*.

E' la *con-presenza* di entrambi davanti a questo mondo, la nostra reciproca coincidenza *in essa* e *attraverso essa* e nel *presente* in cui questa con-presenza avviene, che rende possibile tra *me* e *te* una specie di comunicazione.

1 "[...] a consciência é histórica, [então,] isso quer dizer, não só que há algo como tempo para ela, mas que ela é tempo." Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 88.

2 "Chamar-se-á filosofia a consciência que nos é preciso manter da comunidade aberta e sucessiva dos alter ego que vivem, falam e pensam, uns em presença dos outros e todos em relação com a natureza, tal como a adivinhamos atrás de nós, à nossa volta e diante de nós, nos limites do nosso campo histórico, como a realidade última, cujo funcionamento é retraçado por nossas construções teóricas que não a poderiam substituir. Portanto, a filosofia não

é definida por um certo campo que lhe seja próprio: como a sociologia, ela fala apenas do mundo, dos homens e do espírito. Distingue-se por um certo modo da consciência que temos dos outros, da natureza ou de nós mesmos: é a natureza e o homem no presente, não 'achatados' (Hegel) numa objectividade que é secundária, mas tais como se oferecem em nossa relação actual de conhecimento e de acção com eles, é a natureza em nós, os outros em nós e nós neles." Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 118.

3 Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 30.

É verdade que *eu* e *tu* temos *sensações privadas* e que ambos estamos *encerrados em perspectivas distintas* deste aqui. Porém, *tu* vives junto a *mim*, ao *meu* lado, vives a mesma história<sup>1</sup> (digamos, ao *mesmo tempo* e *no mesmo tempo*) e na mesma natureza<sup>2</sup> que *eu*. Estamos ambos presos ao mundo, apesar de seleccionarmos<sup>3</sup> dele perspectivas diversas; este mundo é o nosso *campo*, é o *campo da nossa co-presença*.

É a *co-presença* de ambos perante este mundo, a nossa mútua coincidência *nela* e *através dela* e no *presente* em que essa co-presença acontece, que possibilita a *ti* e a *mim* uma espécie de comunicação.

Ma noi disegnamo: facciamo del disegno la voce della nostra comprensione nel fissare l'istante, l'adesso (così vicino al qui).

Attraverso il disegno possiamo *essere "uniti"* nel rappresentare e produrre immagini. *Io-qui* e *tu-qui*, entrambi nel *qui-mondo*, congiunti nel presente.<sup>1</sup>

Ci fingiamo, così, uno *nell'altro* – *io* che non sono *pura trasparenza*<sup>2</sup> per me stesso, e *tu* che allo stesso modo *non lo sei* –, fusi, attraverso la condivisione di differenti rappresentazioni, benchè coincidenti nel *tempo frazionato* dalla visione e/o dalla immaginazione del visibile.

1 "Nós não dizemos que a noção de mundo é inseparável da noção de sujeito, que o sujeito se pensa inseparável da ideia do corpo e da ideia do mundo, pois, se só se tratasse de uma relação pensada, por isso mesmo ela deixaria subsistir a independência absoluta do sujeito enquanto pensador e o sujeito não estaria situado. Se o sujeito está em situação, se até mesmo ele não é senão uma possibilidade de situações, é porque ele só realiza sua ipseidade sendo efectivamente corpo e entrando, através desse corpo, no mundo. Se, reflectindo na essência da subjectividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha essência como subjectividade é uma e a mesma que a minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui. O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em ideia ou o corpo em ideia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 547.

2 Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 509.



Mas nós desenhamos: fazemos do desenho a voz do nosso entendimento a fixar o instante, o agora (aqui tão perto).

Pelo desenho, podemos *estar-“juntos”* a representar e a produzir imagens. *Eu-aqui* e *tu-aqui*, ambos no *mundo-aqui*, juntos no presente.<sup>1</sup>

Ficcionalmo-nos, assim, um *no* outro – *eu* que não sou *pura transparência*<sup>2</sup> para mim próprio, e *tu* que também não *o és* –, fundidos, através da partilha de representações diversas, porém, coincidentes no *tempo desdobrado* pela visão e/ou pela imaginação do visível.

E' in questo senso che possiamo dire che il *mondo è lo stesso per entrambi*: quando lo *stesso* che si condivide è il tempo nel quale la mia coscienza e la tua si frazionano durante il processo di rappresentazione che conduce all'immaginazione dello spettacolo visto; come qualcosa di aperto a sviluppi, qualcosa in potenza, mai effettivamente concreto ma infinitamente possibile. Un disegno è questo: è l'infinita possibilità di raccontare le cose; mai come queste, di fatto, sono – dato che possedere materialmente il reale è a noi impossibile –, ma per tratti, raccontandole come *esse sono attraverso me* o come possono *diventare per mezzo di me*, in un determinato momento della mia vita.

Il reale è sempre inaccessibile.

Quando disegno, quando racconto il reale attraverso il tratto di un disegno (o attraverso le parole di un poema), il mondo delle cose visibili si manifesta.



É neste sentido que podemos dizer que *o mundo é o mesmo para ambos*: quando o *mesmo* que se partilha é o tempo em que a minha consciência e a tua se desdobram durante o processo de representação que conduz a imaginação do espectáculo visto; como algo em aberto, em possibilidade, nunca efectivamente concreto mas infinitamente possível. Um desenho é isso: é a infinita possibilidade de dizer as coisas; nunca como elas, de facto, são – já que possuir o real em carne nos está vedado –, mas, com traços, dizê-las como *elas são para mim* ou como podem *passar a ser para mim*, em determinado momento da minha vida.

O real é sempre inacessível.

Quando desenho, quando digo o real por traços num desenho (ou por palavras num poema), o mundo das coisas visíveis acorda.

Attraverso il disegno il mondo entra dentro di me per mezzo degli occhi; per poi uscirne attraverso la punta delle mie dita su di un foglio, su di una parete, sullo schermo luminoso di un *lap top*,...: non come un doppio (o una replica assolutamente duplicativa) del mondo, ma come una cosa altra. Di fatto, un altro-mondo. Un mondo-in-possibilità, dove *tutto ciò che è* può trasformarsi in un *divenire*.

Trasformarsi in un *divenire* che cosa?

Oltrepassando il bianco del foglio, oltrepassando il vetro dello schermo, un mondo migliore di questo presente.

Un mondo dove...

Tutto può succedere

(...)

La storia che mi appresto a raccontare mi há sempre impressionato.

Pelo desenho, o mundo entra pelos meus olhos a dentro; para depois sair pela ponta dos meus dedos numa folha, numa parede, num ecran de luz de um *lap top*,...: não como um duplo (ou uma réplica absolutamente duplicativa) do mundo, mas outro. Um, de facto, outro-mundo. Um mundo-em-aberto, onde *tudo o que é* pode passar a *vir a ser*.

Passar a *vir a ser* o quê?

Para-além do branco da folha, para-além do vidro do ecran, um mundo-melhor do que este aqui.  
Um mundo onde...  
Tudo pode acontecer.

(...)

A história que eu vou contar sempre me impressionou.



Boccaccio racconta nel *Decamerone* che, un certo giorno, Zeuxis dipinse grappoli d'uva su di una parete. Zeuxis dipingeva così bene che le rondini, tale era la magnificenza della sua virtù, tentavano di mangiare quest'uva; e provandoci (per quanto verosimili fosse...) incontravano la morte scontrandosi in quella superficie nel pieno del loro volo.

Se la storia sia veritiera o falsa, poco mi importa.

Ciò che mi importa è: comprendere quale insieme di informazioni dispone la rappresentazione dell'uva per suggerire la sua apparente realtà.





Boccaccio conta no *Decamerone* que, certo dia, Zeuxis pintou cachos de uvas numa parede. Zeuxis pintava tão bem que as andorinhas, tal era o triunfo da sua virtude, tentavam comer essas uvas; tentando-o (por tão verdadeiras...), encontravam a morte nessa superfície em pleno voo.

Se a história é verdadeira ou falsa, pouco me importa.

O que me importa é: perceber que conjunto de informações a representação das uvas dispõe para sugerir a sua aparente realidade.

E' chiaro che, per quanto abile sia stato Zeuxis nella sua rappresentazione dell'uva, essa, in effetti, dell'uva avrebbe rappresentato soltanto una *suggestione*. I grappoli dipinti, in quanto rappresentazione di questo frutto, possiedono soltanto la sua zona visibile, la sua definizione tangibile (colore, contorno, lucentezza, ecc.); ma, come se fosse un trucco illusionistico, è giustamente la ricostruzione di questa *zona visibile dei grappoli* in una immagine che, in modo ambiguo i.) informa lo spettatore non solo del fatto che si trovi di fronte ad una suggestione (dato che, per esempio, la rappresentazione dell'uva è fissata su di un supporto), ma anche, ii.) e qui risiede la vera ambiguità del disegno e delle altre rappresentazioni dello stesso genere, che questa suggestione è quella dell'uva (dell'uva che, non trovandosi *di fatto* in quel luogo, esiste per mezzo di *un diverso* modo di presenza), e pure del fatto che, iii.) ancora per causa di questa presenza visibile, possono essere intuiti, suggeriti o convocati altri livelli della percezione (come l'odore, il peso, la grana, ecc.).



Claro está que, por muito hábil que tenha sido Zeuxis na sua representação das uvas, ela, efectivamente, das uvas, seria, apenas, uma *sugestão*. As uvas-pintadas, enquanto representação desse fruto, têm só a sua zona visível, a sua zona tangível (cor, contorno, brilho, etc.); mas, como que ilusionisticamente, é justamente a reconstrução dessa *zona visível das uvas* numa imagem que, de modo ambíguo, i.) informa o espectador, não só de que está diante de uma sugestão (já que, por exemplo, a representação das uvas está fixada num suporte), como, ii.) e aqui reside a verdadeira ambiguidade do desenho e de outras representações congêneres, essa sugestão é a de uvas (uvas que, não estando *lá de facto*, existem segundo *um outro* modo de presença), como, iii.) ainda, através dessa presença visível podem ser intuídos, sugeridos ou convocados outros patamares da percepção (como odor, peso, textura, etc.).

Questa ricostruzione, che *rende presente* e che *suggerisce*, è affermativa. E' il suo perdurare, – il *durare per sempre* che abbiamo descritto a proposito dell'immagine.

Indipendentemente dalle iperboli di Boccaccio nel Decamerone, possiamo dire lo stesso a proposito della maestria di Giotto con la sua matita; o, indipendentemente dalla veridicità della storia che racconta che i grappoli di Zeuxis, ipoteticamente, furono becchettati dalle rondini, ciò che interessa chiarire è che questi grappoli, becchettati o meno, sono *grappoli tradotti in codice*. Anche considerando ciò, se la storia di questi grappoli è giunta fino a noi, sette secoli più tardi, benchè sia una *leggenda*, è perchè, in qualche modo e pur considerando tutti i progressi e le regressioni che possiamo identificare nel corso della storia dell'uomo occidentale rispetto alla *figuratività* e al conseguirsi delle *logiche realiste* –, essa continua ad essere pertinente e comprensibile.

Essa reconstrução, que *presentifica* e que *sugere*, é afirmativa. E é-o sempre – *sempre* que estivermos a falar de imagem.

Independentemente dos exageros de Boccaccio no *Decamerone*, também a propósito da mestria do lápis de Giotto; ou, independentemente da veracidade da história que conta que as uvas de Zeuxis, hipoteticamente, foram debicadas pelas andorinhas, o que interessa ficar claro é que essa uvas, debicadas ou não, são *uvas-postas-em-código*. Ainda assim, se a história dessa uvas chega até nós, sete séculos depois, mesmo *lenda* que seja, é porque, de alguma forma – mesmo com todos os avanços e recuos que podemos identificar ao longo da história do homem ocidental no que diz respeito à *figuratividade* e às sucessões das *lógicas realistas* –, ela continua pertinente e perceptível.

Diremo di più che, nonostante tutti i progressi tecnologici che sono stati possibili nell'*era del digitale* (progressi ai quali abbiamo assistito soprattutto dalle ultime tre decadi del secolo XX e fino ai giorni nostri) e che si manifestano particolarmente in relazione alla produzione di immagini (e, per causa di questo, intrinsecamente legati all'architettura, per esempio), essa, questa storia, è di volta in volta più comprensibile e pertinente.

Pertanto, riassumendo, la convenzione nella rappresentazione è istituita *attraverso* la rappresentazione stessa e *all'interno* della stessa rappresentazione. La rappresentazione codifica la relazione stabilita tra il *soggetto produttore della rappresentazione* e l'*oggetto rappresentato*.



Diríamos mais, apesar de todos os avanços tecnológicos que permitiram a *era do digital* (avanços a que assistimos sobretudo desde as três últimas décadas do século XX até à actualidade) e que se encontram estreitamente envolvidos com a produção da imagem (e, com ela, intrinsecamente ligados à arquitectura, por exemplo), ela, essa história, é cada vez mais perceptível e pertinente.

Portanto, resumindo, a convenção na representação é instituída *pela* própria representação, e *na* própria, representação. A representação põe-em-código a relação estabelecida entre o *sujeito construtor da representação* e o *objecto representado*.



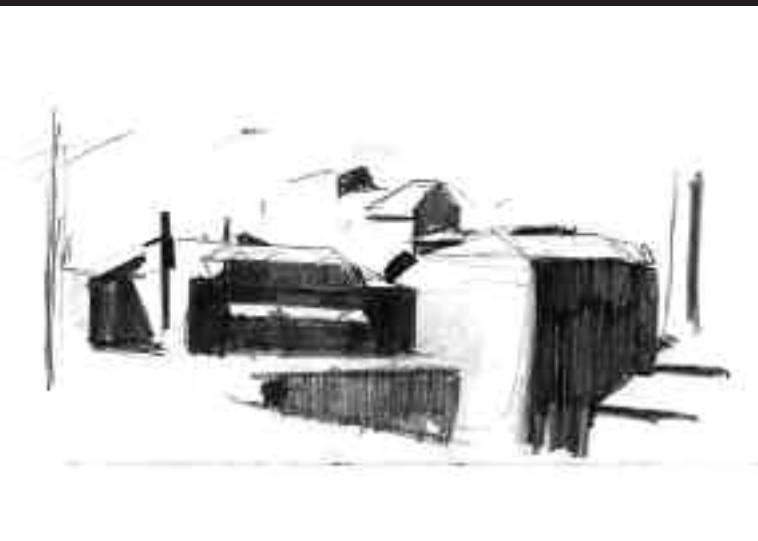
Questa relazione è di ordine percettivo e condiziona la rappresentazione, nel senso che si può codificare soltanto ciò che si percepisce, e che si definisce attraverso convenzioni, per il suo essere *veritiero – reale o immaginario* che sia:

“Non si può rappresentare un oggetto come ‘non alto’ o come ‘non veritiero’, poichè ciò há senso soltanto nell’enunciato verbale, non in un tentativo di condensazione in una icona. [...] L’immagine presentata o rappresentata è sottoposta alla verifica di ‘verità’.”<sup>1</sup>

(...)



<sup>1</sup> Manfredo MASSIRONI, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 109.



Essa relação é de ordem perceptiva, e essa relação condiciona a representação, no sentido em que só se pode pôr-em-código aquilo que se percebe, e que se convencionou, enquanto *verdadeiro* – *real* ou *imaginário*:

“Não se pode representar um objecto como ‘não alto’ ou ‘não verdadeiro’, que só têm sentido no enunciado verbal, não numa tentativa icónica. [...] A imagem apresentada ou representada está submetida à determinação de ‘verdade’.”<sup>1</sup>

(...)

Comunque sia, prima ancora che il disegno sia un superamento del bianco del foglio, un superamento del vetro dello schermo, un mondo migliore, esso è una traccia di me. Già questa è una ragione sufficiente per disegnare.

Si racconta inoltre, è Vitruvio a farlo nella prefazione al Libro IV, che, naufragato il greco Aristipe nei pressi della costa di Rodi, la sorte volle che la spiaggia mostrasse, disegnati nella spiaggia, tracciati geometrici. Ed egli gridò alleviato ai suoi compagni:

“Non abbiamo da temere, vedo vestigia di uomini.”<sup>1</sup>

(...)



1 VITRUVII, *De Architectura libri decem*, Berlin, 1964, - VI, prefácio 1.



Seja como for, antes mesmo do desenho ser um para-além do branco da folha, um para-além do vidro do ecran, um mundo-melhor; ele é um vestígio de mim. Só por isso já vale a pena desenhar.

Conta-se também, é Vitruvius quem o faz no prefácio do Livro IV, que naufragado o grego Aristipe na costa de Rodes, ao, por sorte, dar à praia vê, desenhados na areia, traçados geométricos. Grita de alívio para os seus companheiros:

“Nada há a temer, vejo vestígios de homens.”<sup>1</sup>

(...)

Infine, mentre disegno, non penso in questo modo, nè penso a queste cose. Nemmeno penso alla *figuratività*, nè alle *logiche del realismo*. Disegno, semplicemente: sento. Ignoro Boccaccio, Aristipe, tutto ciò che fu raccontato e descritto prima di me. Sento. In un certo modo sospendo questo lato del mondo.

E' soltanto per questo, soltanto per sentire e per percepirmi sentendo, che io disegno: in altre parole mi consento il lusso di vedere; permetto a me stesso che il mondo entri in me attraverso gli occhi; per poi uscire attraverso la punta delle mie dita su di un foglio, su di una parete, sullo schermo luminoso di un *lap top*.

Mentre disegno abito un mondo migliore e penso "e se...".

E se... io lo abitassi?

E se... io all'improvviso entrassi in esso? Se io fossi là.



Enfim, enquanto desenho não penso nem assim, nem nestas coisas. Nem na *figuratividade*, nem nas *lógicas do realismo*. Desenho, simplesmente: sinto. Ignoro Boccaccio, Aristipe, tudo quanto for predicado ou adjectivo antes de mim. Sinto. De certa forma, suspendo este mundo de cá.

Só por isso, só por sentir e por me sentir-sentindo, é que eu desenho: quer dizer, consinto-me ao luxo de ver; permito-me que o mundo me entre pelos meus olhos a dentro; para depois sair pela ponta dos meus dedos numa folha, numa parede, num ecran de luz de um *lap top*.

Enquanto desenho habito um mundo melhor e penso "e se...".

E se... eu o fosse habitar?

E se... eu para-lá entrasse de uma só vez? E, lá, fosse eu.

Immagino dunque, in questa sorta di *Filosofia del(dei) Se* attraverso i tratti, un mondo altro.  
Un mondo dove...

(...)

Gli alberi assorbissero il cielo invece della terra;  
E nel loro interno corresse sangue anzichè  
ombra.

I fiori si aprissero all'improvviso sotto le piante  
dei miei piedi.

Un mondo dove...dal tuo corpo, a fascio, salisse  
un raggio viola che oltrepassasse ciò che la pelle  
mi racconta.

(...)

Un mondo di pareti trasparenti, come in un  
disegno sulla carta.

Un mondo dove le rondini non morissero mai.



Imagino portanto, nesta espécie de *Filosofia do Se(s)* com traços, um mundo-outro. Um mundo onde...

(...)

As árvores chupassem céu em vez de terra;  
E no seu interior, corresse sangue em vez de  
sombra.

As flores abrissem imediatamente sob as plantas  
dos meus pés.

Um mundo onde... a eixo, do teu esterno, saísse  
um raio violeta que trespassasse aquilo que a  
pele me diz.

(...)

Um mundo de paredes transparentes, como um  
desenho num papel.

Um mundo onde as andorinhas nunca morrem.



## ***Bibliografia:***

FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.

LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.

MASSIRONI, Manfredo, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

VITRUVII, *De Architectura libri decem*, Berlin, 1964, - VI, prefácio 1.

Desenhos de Fábio Mendes (mancha), Ivo Covaneiro (linha) e P.A. Janeiro (linha e pele)

**TRANPARENZE DI ME**  
*DISEGNI E ALTRE RAPPRESENTAZIONI*

**TRANSPARÊNCIAS DE MIM**  
*DESENHO E OUTRAS-REPRESENTAÇÕES*



*Workshop* apresentado no **VIII SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA, "ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE/TRADIZIONE – CONTEMPORANEITA' – FUTURISMO – RIFLESSIONI PROGETTUALI SULLI AREE EX INDUSTRIALI**, Narni, Itália; organizado pela Sapienza – Università di Roma, Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni", Dipartimento di Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero Della'Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordinatori Scientifici: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch. Danilo D'Anna; que aconteceu em Narni, Itália, de 23 a 30 de Julho de 2010.

## **ARGOMENTO:**

Disegnami a sanguinea  
Strade che curvano di ombre e riflessi:  
Cieli di intere città,  
Eclissi in ritagli di nuvole,  
Giardini con fusti opalini di alberi  
E fiori di ghiaccio denso ma gelatinoso,  
Bianco velato di grigio.  
(Mi voglio dentro questa iridescenza:)  
Messaggero degli dei,  
Pupilla nera e verticale  
Sotto questa estesa gamma di chiare tonalità;  
O esplosione, a cominciare da là,  
Di tutti i colori di questo mondo  
In una pellicola di olio bruciato  
Insolubile all'acqua che i tuoi occhi distillano.

**ARGUMENTO:**

Desenha-me a sanguínea  
Ruas que curvam de sombras e reflexos:  
Céus de cidades inteiras,  
Eclipses em recorte de nuvens,  
Jardins com fustes opalinos de árvores  
E flores de gelo denso mas gelatinoso,  
Branco acinzentado.  
(Quero-me dentro dessa iridescência:)  
Mensageiro dos deuses,  
Pupila negra e vertical  
Sob essa gama extensa de claridade;  
Ou explosão, a partir daí,  
De todas as cores deste mundo  
Numa película de óleo queimado  
Insolúvel na água que os teus olhos destilam.

***PUNTO DI PARTENZA:***

Vago per queste strade come i miei occhi sulle  
linee di una antica mappa.

Dove sto andando?

**PONTO-DE-PARTIDA:**



Vagueio por estas ruas como os meus olhos  
pelas linhas de um mapa antigo.

Para onde vou?



Dove tramonta il sole in questo luogo sconosciuto? Narni? Nárnia?

Sotto quante lune posso percepire, di notte, queste facciate?

Se in toni argentei o in altri... come si manifestano le cose che ritengo essere *cose per me*?

Vago in questo mondo tra pareti di case. Abito quando abito me stesso.

Sento parole che escono dalla vostra bocca, senza filtro:  
strane, straniera, di un'altra lingua (sotto il cielo di un'altra bocca).



Onde se põe o Sol neste lugar desconhecido?  
Narni? Nárnia?

Sob quantas Luas posso sentir, à noite, estas  
fachadas?

Se em tons de prata ou noutros... como se me  
manifestam as coisas que digo serem *coisas para  
mim?*

Vagueio, neste mundo, entre paredes de casas.  
Habitó quando me-habito.

Ouçó palavras que saem da vossa boca para fora:  
estranhas, estrangeiras, de uma outra língua  
(sob um céu de uma outra boca).

C'era una volta un "mondo intero [che] parlava la stessa lingua, con le stesse parole" (Gn 11,1).

Narni? Babele: una torre che arrivasse al Cielo? Che importa?

Il mondo è vasto, questo è sicuro.

Ma io-sono-qui, sono-qui-con-te.

Ma: condivido il mondo con te?

Queste strade?

Queste facciate?

Queste strade?

Queste parole?

Queste facciate?

Che importa?...

Siamo contemporanei nel *qui* dove il tempo si disvela:

*ora.*

Era uma vez, um “mundo inteiro [que] falava a mesma língua, com as mesmas palavras” (Gn 11,1).

Narni? Babel: uma torre que chegasse ao Céu? Que importa?

O mundo é largo, é certo.  
Mas, eu-estou-aqui: estou-aqui-contigo.

Mas: Partilho contigo o mundo?

Estas ruas?  
Estas fachadas?  
Estas ruas?  
Estas palavras?  
Estas fachadas?  
Que importa?...

Somos contemporâneos no *aqui* onde o tempo se desvela:  
*agora.*

## ***IN EVIDENZA:***

Delle città vediamo le case:  
pareti..

Boccaccio racconta nel *Decamerone* la vicenda di  
una parete.

**EVIDÊNCIA:**



Das cidades vemos casas:  
paredes.

Boccaccio conta no *Decamerone* a história de  
uma parede.



Su di una parete Zeuxis, il greco, dipinge grappoli d'uva: così tanto reali che le rondini, illuse a tal punto, al tentare di mangiarli muoiono dello scontro con la parete.

Non ho la certezza del fatto che sia bella questa immagine di minuti uccelli dalle ali nere che volano prossimi alla superficie del mondo, lasciando su di una parete la traccia insanguinata della loro esistenza.

So soltanto che è bello pensare ad una parete trasparente.



Numa parede Zeuxis, o grego, pinta uvas: tão reais que as andorinhas, de tão iludidas, ao tentarem comê-las morrem de encontro com a parede.

Não tenho a certeza se é bonita essa imagem de pássaros pequeninos de asas negras que voam rente ao chão do mundo, a deixarem numa parede o vestígio da sua existência a sangue.

Só sei que é bonito pensar numa parede transparente.



Una parete è una membrana, una pellicola: è lei stessa che dichiara ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

Essa dichiara sempre, perlomeno, una cosa:  
Architettura.



Uma parede é uma membrana, é uma película:  
é ela que diz o que é dentro e o que é fora.

Ela diz sempre, pelo menos, uma coisa:  
Arquitectura.

La parete, come supporto, può essere opaca, translucida o trasparente.

Opaca, per esempio, quando su di essa scrivo il mio nome, o a Lascaux un mio predecessore lascia impressa la sua mano, o quando nel mezzo della notte un graffito rivela un gesto illecito.



A parede, como suporte pode ser opaca, translúcida ou transparente.



Opaca, por exemplo quando nela escrevo o meu nome, ou em Lascaux um homem-antes-de-mim deixa a sua mão grafada, ou quando no meio da noite um grafitti revela um gesto ilícito.

Traslucida, nell'alto e nel bassorilievo di una elaborata scultura.

Trasparente, è ovvio, quando è di vetro;  
Trans-apparente quando, per esempio, muoiono  
le rondini:





Translúcida, no baixo e no alto relevos da escultura lavrada.



Transparente-óbvio quando é de vidro;  
Trans-aparente quando, por exemplo, morrem andorinhas:

quando la parete serve da supporto alla finzione del disegno e del dipinto, e persino del volo della scultura come accade nella Chiesa..., su di una parete dalla quale escono bovini...





quando a parede serve de suporte à ficção do desenho e da pintura, e também do voo da escultura como na Igreja de S. Francisco em Narni, numa parede de onde saem vacas...

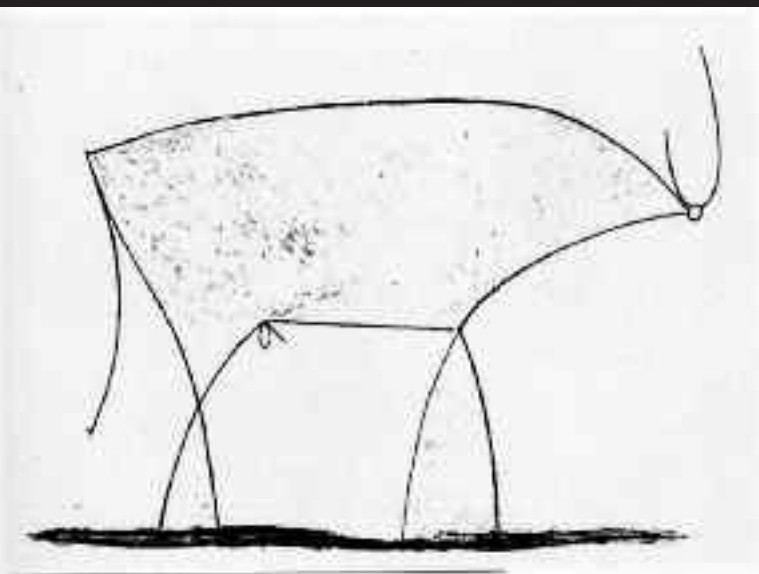


(e pure nel Duomo, su di una parete da cui  
escono leoni).



(também no Duomo uma parede de onde saem leões).

Sette secoli dopo Zeuxis, nel 1966, Picasso disse:  
"Il mio obiettivo è la somiglianza".



Sete séculos depois de Zeuxis, em 1966, Picasso disse: "O meu objectivo é a semelhança."

**SFIDA:**

Immaginare/Percepire, attraverso il disegno e/o altri registri grafici e plastici, le facciate di Narni come

MENMBRANE TRANS-APPARENTI,

fingendo i modi di abitare che esse nascondono.

**DESAFIO:**

Imaginar/Visionar, através do desenho e/ou de outros registos gráficos e plásticos, as fachadas de Narni como

MEMBRANAS TRANSPARENTES,

ficcionando os modos de habitar que elas escondem.













WILLIAM BOOR







































































Handwritten text in a script, likely Arabic or Urdu, arranged in a rectangular frame on the palm. The text is partially obscured by the henna design.









Handwritten text on the forearm, possibly a name or a date, written in a cursive or stylized font.

Handwritten text on the back of the hand, including a large, stylized letter 'S' and other illegible markings.

Handwritten text on the back of the hand, including a large, stylized letter 'S' and other illegible markings.

Handwritten text on the back of the hand, including a large, stylized letter 'S' and other illegible markings.

Handwritten text on the back of the hand, including a large, stylized letter 'S' and other illegible markings.





Desenhos de P.A. Janeiro (linha e pele)

Fotografias de P.A. Janeiro e Daniel Cochicho

***ARCHITETTURE SENZA DISEGNO, LUOGHI SENZA FACCIATE:***  
*IL BAIRRO ALTO A LISBONA DI NOTTE*

***ARQUITECTURAS SEM DESENHO, LUGARES SEM FACHADA:***  
*O BAIRRO-ALTO À NOITE*



Conferência apresentada no ***XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, L'ARCHITETTURA DEI LUOGHI, CONTESTO E MODERNITÀ***, Camerino; organizado pela: Università di Camerino – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 3 de Agosto de 2010.





*"Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de 'hacer' un espacio y otros señalan que lo hemos hecho en absoluto un espacio, sino que ya estaba allí. Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del continuum de todo el espacio, es identificarlo como un 'dominio' que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes."*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Charles MOORE e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

Lo spazio non è presente, per così dire, concretamente, esso si manifesta in potenza. Dove? In se stesso?  
No; in me stesso.

Quando, per esempio, arrivo alla spiaggia e la spiaggia è vuota e sotto il mio braccio sinistro trasporto un ombrellone, e guardo. Il lenzuolo di sabbia è libero, la spiaggia è deserta: non c'è nessuno.

Voglio costruire, un'ombra che mi protegga, che mi ripari, che, in un certo modo, mi serva momentaneamente come "casa", in mancanza di un termine migliore.

Costruisco, abito, penso?



O espaço não está aí, quer dizer, na verdade, ele está em potência. Onde?

Nele?

Não; em-mim.

Quando, por exemplo, chego à praia e a praia está vazia e debaixo do meu braço esquerdo transporto um guarda-Sol, olho. O lençol de areia é livre, a praia está deserta: não há ninguém.

Quero contruir uma sombra que me proteja, que me abrigue, que, em certa medida, me sirva temporariamente como, à falta de melhor termo, "casa".

Construo, habito, penso?

Agisco spontaneamente: voglio dire, costruisco un'ombra, abito e non penso: solamente, desidero un'ombra. Pre-medito la costruzione di quest'ombra, perchè essa mi sarà necessaria e, per questo motivo, mi porto l'ombrellone. Soltanto questo, semplice nel gesto, prosaico nell'azione del costruire, agile nel produrre: senza il disegno che produco per una casa, senza progetto, nel senso di ipotizzare qualcosa che prenderà il mio posto, mi sostituisca per e durante l'opera, produco un'Architettura nel pieno del significato, in un'ombra. L'ombrellone contiene l'ombra in potenza, così come il seme di jacarandá contiene l'ombra e la luce del Sole che, filtrata, mi dà l'ultra-violetto in un giardino tra le vie di Lisbona; l'ombrellone contiene l'ombra in potenza, così come la spiaggia, se io la domino e se questa cessa di essere libera, può quindi servirmi da territorio sul quale io costruire la mia casa d'ombra.



Ajo espontaneamente: quer dizer, construo uma sombra, habito e não penso: só quero uma sombra. Pre-medito na construção da sombra por que ela me vai ser necessária e, por esse motivo, levo um guarda-Sol. Só isso, simples no gesto, prosaico na acção do construir, ágil no fazer: sem desenho como para uma casa, sem projecto no sentido de algo-que-em-vez-de-mim se me substitui para e na obra, faço Arquitectura em pleno, numa sombra.

O guarda-Sol contém a sombra em potência, como a semente do jacarandá a sombra e a luz do Sol que, filtrada, me dá o ultra-violeta num jardim entre ruas em Lisboa; o guarda-Sol contém sombra em potência, como a praia, se eu a dominar e ela deixar de ser livre, me pode servir de território onde eu posso construir a minha casa de sombra.

Comincio a tentare di provocare Architettura per questo motivo: perchè quando scelgo un punto preciso nell'intera spiaggia, e affondo l'asta dell'ombrellone, soltanto questo (:solo il fatto di scegliere il punto), già fa di questo punto un *qui*, un asse del mio mondo: un asse in funzione del quale il mare è vicino o lontano, o vicino o lontano passa ad essere il bar della spiaggia (quella piccola costruzione di legno dove c'è acqua fresca e che se ne stava *la* dietro mentre conficcavo l'asta nella sabbia), la distanza che corre tra me e l'orizzonte indifferente...



Começo a tentar provocar Arquitectura por isto: porque quando escolho um ponto da praia-inteira e fundo a haste do guarda-Sol na Terra, só isso (:só o escolher o ponto), já faz desse ponto um *aquí*, um eixo do meu-mundo: um eixo em função do qual o mar é perto ou longe, ou perto ou longe passa a ficar o bar-da-praia (aquela pequena construção de madeira onde há água fresca e que ficou *lá* atrás enquanto o enterrava na areia), aquilo-que-dista-de-mim-ao-horizonte indiferente...



Moore e Allen ha ragione: produco Architettura e sono architetto quando dell'intera spiaggia domino una parte nel suo *continuum*, trasformandola in abitabile, e abito, e in funzione di questa parte, sono.

Sono che cosa?

Sono *Io*-nella-spaiggia, diverso da *me* in una starda deserta, sotto la luce filtrata dei jacarandá, o nella notte nel Bairro Alto: nonostante queste differenze, sempre io(-pur certamente sfaccettato).

Questo esempio há il valore che ha: non si conosce uno spazio completamente libero, in *continuum*; uno spazio come la Fisica lo descrive, vacuo, senza attrito, senza me, amputato, senza senso. Di fatto una spiaggia o una strada deserta contengono, in un certo modo, una organizzazione: il sorgere e il tramontare del sole, l'orizzonte, la prospettiva, la destra e la sinistra, il sopra e il sotto, in somma l'io, la mia verticalità, il movimento dei miei occhi e delle mie gambe, il mio stesso Corpo; perchè sono io e a me stesso devo questo punto di vista sopra le cose che compongono il mio mondo.

Moore e Allen tem razão: faço Arquitectura e sou arquitecto quando da praia-inteira domino uma parte do seu *continuum* tornando-a habitável, a habito, e em função dela sou.

Sou o quê?

Sou *Eu-na-praia*, diferente de *mim* numa rua deserta, sob a luz filtrada dos jacarandás, ou à noite no Bairro-Alto: ainda assim sempre eu(-facetado, por certo).

Vale o que vale este exemplo: não é conhecido um espaço completamente livre, efectivamente, em *continuum*; um espaço como a Física o descreve, vácuo, sem atrito, sem mim, amputado, sem sentido. De facto, uma praia ou uma rua deserta contêm, de certa forma, uma organização: o nascer e o pôr-se do Sol, o horizonte, a perspectiva, a direita e a esquerda, o cima e o baixo, em suma eu, a minha verticalidade, a motricidade dos meus olhos e das minhas pernas, o meu Corpo-próprio; porque sou eu e a mim devo esse ponto de vista sobre as coisas que compõem o meu mundo.

Ma, a che mi serve parlare della spiaggia? Ciò di cui esattamente vorrei parlarvi è il Bairro Alto, come luogo o come insieme di luoghi, e spiegare per quale motivo questo succede nel Bairro Alto e non in altri luoghi. Il Bairro Alto è un'area della città di Lisbona, di fondazione medievale, che mantiene le caratteristiche urbane della città medievale, sebbene le facciate abbiano subito, nel corso dei secoli, molte e diverse alterazioni stilistiche, essendo oggi prevalentemente "pombaline", del secolo XVIII, ossia posteriori al terremoto del 1755. Di medievale si mantengono, soprattutto, le fondazioni e la distanza tra le facciate.





Mas, do que me vale falar da praia? O que eu queria mesmo era falar-vos do Bairro-Alto como lugar ou como conjunto de lugares, e explicar porque é que isso acontece no Bairro-Alto e não noutros sítios. O Bairro-Alto é uma área da cidade Lisboa, de fundação medieval que mantém as características do urbano medievo, muito embora as fachadas tenham sofrido, ao longo dos séculos, diversas alterações estilísticas, sendo predominantemente “pombalinas”, século XVIII, posterior ao terramoto de 1755. Do medieval matém-se, sobretudo, as fundações e a distância entre-fachadas.

Ma ancora, a che mi seve parlare della spaiggia?

La spiaggia, qui, è intesa meramente come un esempio: poichè, di tutto ciò che conosco, la spiaggia mi serve, opportunisticamente, coem esempio di spazio-contenitore, *dove*, come territorio, può accadere l'Architettura; e anche perchè, a proposito di spiaggia, posso correttamente parlare di *dove*, e di *come*, e della costruzione del *qui* (della mia nozione di *lo* oppure di *Me-in-questo-luogo*); insomma, del "Luogo" – tema di questo Seminario Internazionale. Fuori dallo spazio non sono nulla; io-fuori-dallo-spazio, sono io prima o dopo il senso, non-io, disordinato, io-ignorante le nozioni di "potere" o di "morale" (ma questo è un altro discorso).

Il luogo è la casa. In realtà, dal mio punto di vista, tutto in Architettura ha a che vedere com questa idea, quella della "casa". Perchè?

Mas, do que me vale falar da praia?

A praia, aqui, entendo-a meramente como um exemplo: porque, de tudo o que conheço, a praia serve-me, oportunisticamente, como exemplo de um espaço-infra *onde*, como território, pode acontecer a *Arquitectura*; também porque a propósito da praia posso, justamente, falar do *onde*, e do *como*, e da construção do *aqui* (da minha noção de *Eu* ou mesmo *Mim-aqui*); em suma, do "Lugar" – tema deste Seminário Internacional. Fora do espaço não sou nada; eu-fora-do-espaço, sou eu antes ou depois do sentido, não-eu, desordenado, eu-ignorante das noções de "poder" ou de "moral" (mas isso é outra conversa).

O lugar é a casa. Na verdade, do meu ponto de vista, tudo em *Arquitectura* tem a ver com essa ideia, a de "casa". Porquê?

Si riconosce la *casa* come topos originale: "Perchè questo è il nostro angolo di mondo. Essa è, come spesso si dice, il nostro primo universo. E' un vero cosmo. Un cosmo nella piena accezione del termine."<sup>1</sup> Perchè, "*En la casa, coexiste con la dimensión de lo cotidiano y racional, una dimensión metafísica y simbólica, distintas versiones del mundo que se superponen.*"<sup>2</sup> Ma per quale motivo è ricorrente, nel nostro discorso, "la casa"? Per il fatto che la casa è il nostro riferimento: tutto il resto, tutte le relazioni che istituamo con gli altri spazi – qualunque essi siano, persino gli spazi pubblici – sono strutturati per analogia com "la casa". Ma come avviene ciò?

Reconhece-se a *casa* como o topos original: "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo."<sup>1</sup> Porque, "*En la casa, coexiste con la dimensión de lo cotidiano y racional, una dimensión metafísica y simbólica, distintas versiones del mundo que se superponen.*"<sup>2</sup> Mas, porque é que é recorrente no nosso discurso "a casa"? É que a casa é sempre a nossa referência: tudo o resto, todas as relações que mantemos com outros espaços – quaisquer que estes sejam, mesmo os públicos – são estruturadas por analogia com "a casa". Mas, como assim?

1 Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 24.

2 Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 165.



Inteso sotto un punto di vista fenomenologico, lo *spazio esistenziale*, questa "struttura psichica"<sup>1</sup> come la definisce Norberg-Schulz, è quella alla quale convergono tutti gli sforzi dell'uomo nella ricerca del *guscio primordiale* in tutti i dispositivi spaziali che si predispongono all'abitare: "Il geografo, l'etnologo, possono descrivere i più diversi tipi di abitazione. Su questa varietà il fenomenologo compie lo sforzo necessario per comprendere il germe centrale della felicità, sicura, immediata. Trovare il guscio primordiale in tutte le abitazioni, nello stesso castello – è questa l'occupazione principale del fenomenologo."<sup>2</sup> E' la *casa*, è il topos originale, è questo il *modello*<sup>3</sup> – il punto limite, il *luogo consacrato*, il "*focus*".<sup>4</sup>

1 Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.

2 Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p.24.

3 "A casa será, pois, essa 'coisa' onde o habitar pleno se realiza em todas as suas dimensões.

E esta questão pôr-se-á em termos colectivos e individuais no sentido de se assegurar essa correspondência genérica entre sujeito e objecto.

É que, de facto, somos todos diferentes. Mas é preciso não esquecer que o nosso modo de habitar – aquele que, por assim dizer, se inculcou no nosso ser como regra de apropriação e constituição do espaço habitável –, esse modo foi apreendido através de um processo muito específico: o da vivência daquilo a que, Bachelard chama a 'casa natal'. E tal aconteceu, obviamente, durante a infância. Aí, o nosso ser 'estetizou-se, no adquirir da sensibilidade às formas da habitação familiarizadas e, por intermédio disso, construiu a sua primeira cenografia do devaneio. Por isso mesmo, a arquitectura de uma casa, nestas condições – ou seja, a arquitectura enquanto relação e não apenas como objecto –, acaba por definir o modelo a partir do qual se espacializa em cada um de nós a domesticidade.

Não se trata, com efeito, de uma estrutura abstracta que apenas teríamos de adaptar a um qualquer dispositivo espacial para conseguirmos habitar o espaço por ele contido. Trata-se, pelo contrário, de uma modelização das lógicas funcionais do habitar nas suas múltiplas dimensões e sempre inesgotáveis poéticas." José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp. 98 e 99.

4 "En el espacio de la interacción humana, los espacios de acción y de expresión son unificados para crear en su forma más elevada lo que Bollnow llama 'el espacio de vida común amable'. Indica que el matrimonio entre los povos primitivos solía concertarse frecuentemente con la construcción de una casa, y dice:

'El espacio de ellos (los novios) producen conjuntamente es su hogar'. Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio 'sagrado'. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, 'focos' donde está representada la común imagen cósmica." Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, pp.43 e 44.

Entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o *espaço existencial*, essa "estrutura psíquica" <sup>1</sup> como lhe chama Norberg-Schulz, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar: "O geógrafo, o etnógrafo podem descrever os mais variados tipos de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo." <sup>2</sup> É a *casa*, é o topos original, é esse o *modelo* <sup>3</sup> – no limite, o *lugar sagrado*, o "focos". <sup>4</sup>

Diciamolo in un altro modo: lo spazio architettonico è una sorta di avvicinamento a questo, esagerando, *scenario mitico* che è “la casa” – la “casa” vista come la prima, usando un termine di Torrijos, “*geografia mitica*”<sup>1</sup>.

1 Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 22.

Todavía, vejamos em que contexto nos aparece esta expressão: “*La idea de territorialidad es el elemento más importante, al construir el marco físico en el que se llevan a cabo las actuaciones encaminadas a la supervivencia del individuo y de la especie; el cortejo, el apareamiento, la búsqueda de alimento, la protección de las crías, todo queda determinado por el medio físico, por el ecosistema en que cada grupo habita. La noción de territorio, de todas formas, va bastante más allá de pura supervivencia fisiología y engarza con todo un sistema de relaciones interindividuales respecto a las formas de organización social: la más marcada de ellas sería la que se establece, en gran número de especies, entre dominio territorial e status. [...] El territorio que se habita se articula en un universo conceptual que será la base de las primeras geografías míticas. Aparecen el delante y detrás, no como sensaciones, sino como situaciones éticas, y de la misma manera la derecha y la izquierda (la destreza y lo siniestro), el arriba frente al abajo; el punto cero, lugar geográfico que ellos ocupan en el espacio y desde donde se*



Digamo-lo de outro modo: o espaço arquitectónico é uma espécie de aproximação a esse, arrisquemos, *cenário mítico* que é "a casa" – a "casa" como a primeira, usando um termo de Torrijos, "*geografía mítica*"<sup>1</sup>.

*diferencia todo movimiento, según la dirección que posea respecto a él en partir o volver. La geografía mítica tiene su enclave en las primeras formas de manifestación religiosa, con lo que el espacio deja también de ser neutro a otro nivel y aparece la diferenciación entre espacios sagrados y profanos, tan importante a la hora de hacer análisis de contenidos estéticos.*

*La relación del hombre con el espacio, a partir de esta primera transformación, excede en mucho a la que tiene el animal." Fernando TORRIJOS, op. cit., pp. 20-22.*

Non perdiamoci in considerazioni attorno al *mito*, diciamo soltanto che associato al *mito* si trova il *rito* – il rito come modi di *porsi in atto* del mito nella vita dell’Uomo. In questo senso, come vedremo più avanti, l’oggetto architettonico finisce per servire da “scenario”<sup>1</sup> sul quale questi riti, o *rituali*<sup>2</sup>, possono o non possono succedere, concretizzandosi o non concretizzandosi il *mito* che sta alla loro origine; o, usando un’altra terminologia: l’oggetto architettonico finisce per essere lo *scenario* dove le *azioni umane*, i *gesti* possono o non possono succedere, concretizzandosi o non concretizzandosi lo “spazio esistenziale”<sup>3</sup> del(dei) suo(i) fruitore(i), in somma, concretizzandosi o non concretizzandosi questa “struttura psichica”<sup>4</sup>, in funzione della quale lo *spazio* può essere *architettonico*.

1 “Por outro lado, se a Arquitectura é representada, ela também representa. A Arquitectura representa, em primeiro lugar, o espaço por ela própria criado, que não é apenas dimensão, forma ou figura pela qual as tais disposições topológicas se exprimem, mas uma espécie de cenário de acções vivenciais constituído através da articulação de sistemas de estruturas funcionais e de estruturas plásticas.” José Duarte GORJÃO JORGE, *op. cit.*, p. 36.

2 Claro está que nos podem perguntar que *rituais* são esses? São todas as acções humanas.

3 Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

4 Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.



Não nos percamos em considerações acerca do *mito*, digamos apenas que associado ao *mito* está o *rito* – o rito como o modo de se *pôr em acção* o mito na vida do Homem. É que, como veremos adiante, o objecto architectónico acaba por servir de “cenário”<sup>1</sup> onde esses ritos, ou *rituais*<sup>2</sup>, podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o *mito* que lhes está na origem; ou, usando uma outra terminologia: o objecto architectónico acaba por servir de *cenário* onde as *acções humanas*, os *gestos* podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o “espaço existencial”<sup>3</sup> do(s) seu(s) usuário(s), em suma, concretizando-se ou não-se-concretizando essa “estrutura psíquica”<sup>4</sup>, em função da qual o *espaço* pode ser *architectónico*.

Bene... già dissi che non avrei voluto parlare della spiaggia, e ne ho parlato; e, confesso, allo stasso modo non avrei voluto parlare della "casa" in quanto nozione, sebbene essa, in quanto nozione, mi serva per spiegare ciò che io voglio dire ...Infine.

Bom... eu já disse que não queria falar da praia, e falei; e, confesso, também não queria aqui falar da "casa" enquanto noção, se bem que ela, enquanto noção, serve-me para explicar aquilo que eu quero dizer.  
...Enfim.



Nel Bairro Alto, alla fine degli anni '80 del XX secolo, successe un fenomeno. Credo che un fenomeno analogo sia successo a Roma, a Trastevere, e pure nel Barrio-Gotico a Barcellona.

Il Bairro Alto, che fino agli anni '80 era un quartiere lisboneta conosciuto per servire da abitazione alla classe detta operaia e pure abitato, in certi palazzi, da una certa aristocrazia, passa ad essere frequentato, durante la notte, da nuova popolazione. E' vero che già prima degli anni '80 il Bairro-Alto ospitava – in certe case notturne – il *fado*, ma questo succedeva all'interno di stabilimenti commerciali (ristoranti e taverne): possiamo individuare questa tendenza perlomeno a partire dalla metà del XIX secolo.



No Bairro-Alto nos anos 80, do século XX, aconteceu um fenómeno. Creio que um fenómeno análogo aconteceu em Roma, em Trastevere, e também no Bairro-Gótico em Barcelona.

O Bairro-Alto que era até aos anos 80 um bairro lisboeta conhecido por servir de habitação à classe dita operária e habitado, também, nalguns palácios, por um certa aristocracia, passa a ser frequentado à noite por uma nova população. É certo que já antes dos anos 80 o Bairro-Alto à noite dava abrigo – em algumas casas nocturnas – ao fado, mas isso acontecia no interior de estabelecimentos comerciais (restaurantes e tabernas): localizamos esta ocorrência desde, pelo menos, os meados do século XIX.



A partire dagli anni '80 le strade del Bairro-Alto passano ad essere abitate, durante la notte, da una popolazione differente: questa popolazione non andava al Bairro-Alto per ascoltare cantare il *fado*, o perlomeno non soltanto per ascoltarlo cantare; andava al Bairro-Alto come chi va in una discoteca, o in un bar: per sentire la musica di moda, incontrare gli amici, bere, insomma, per stare. Un *meeting point*, uno *spot*.

Ma perchè al Bairro-Alto, o perchè in queste strade di Lisbona e non in altre?



A partir dos anos 80, as ruas do Bairro-Alto passaram a ser habitadas à noite por uma população diferente: não iam ao Bairro-Alto para ouvir cantar o fado, ou só para o ouvir cantar; iam ao Bairro-Alto como quem vai a uma discoteca, ou a um bar: ouvir a música da moda, encontrar os amigos, beber, em suma, estar. Um *meeting point*, um *spot*.

Mas, porquê no Bairro-Alto? Ou, porque nestas ruas de Lisboa e não noutras?

Questa fu una delle questioni che si posero in un Progetto di Investigazione in Architettura, Urbanistica e Design prodotto dalla Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, chiamato *Architettura senza Facciata, Centralità e Marginalità della Notte Urbana*, coordinato dalla Professoressa Maria Dulce Loução, e che io integro in qualità di ricercatore effettivo.

Dopo aver parlato, magari abusivamente, della spiaggia e della "casa", ho cercato di spiegare appena un aspetto di una ricerca ancora agli esordi (il principio che, a mio parere, ha molto a che vedere con il tema di questo Seminario: il *luogo*, il luogo(i luoghi) del Bairro-Alto).



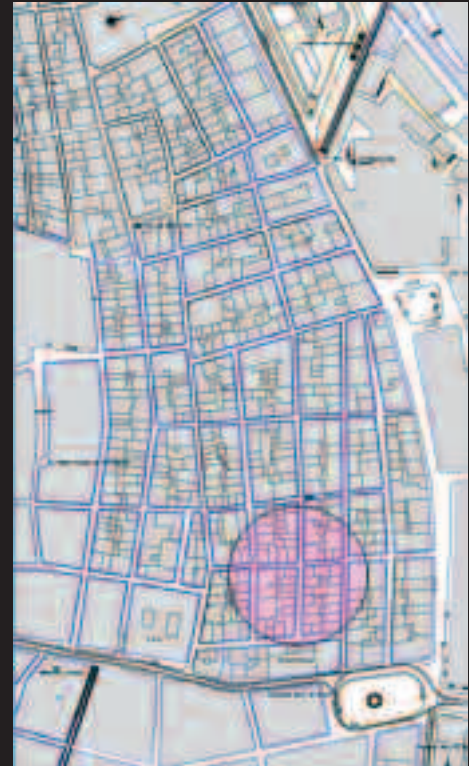
Esta foi uma das questões que se colocaram num Projecto de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, chamado *Arquitecturas sem Fachada, Centralidades e Marginalidades da Noite Urbana*, coordenado pela Professora Doutora Maria Dulce Loução, e que eu integro como investigador efectivo.

Depois de ter falado, talvez abusivamente, da praia e da "casa", tentarei explicar apenas um aspecto duma investigação ainda no princípio (aquele que tem, do meu ponto de vista muito a ver com o tema deste Seminário: o *lugar*, o lugar(es) do Bairro-Alto).

Torniamo alla questione: ma perchè al Bairro-Alto, o perchè in queste strade di Lisbona e non in altre?

i.) La larghezza delle facciate del Bairro-Alto oscilla tra i 3,5 e i 6 metri; la distanza tra le facciate oscilla tra i 4 e i 5,5 metri. Questi valori potranno essere soggetti ad alterazioni, poichè il rilievo si trova ancora in corso di svolgimento.

ii.) L'incidenza degli stabilimenti commerciali notturni (alcuni appositamente riformulati per quest'uso, e altri che durante il giorno funzionano come negozi e mercerie e durante la notte sono "adattati" a luoghi di vendita di bevande alcoliche) è di 1, o al massimo e più raramente 2, per facciata.





Voltemos à questão: Mas, porquê no Bairro-Alto? Ou, porque nestas ruas de Lisboa e não noutras?

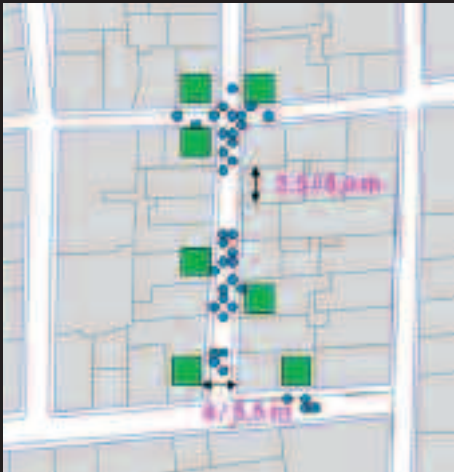
i.) A largura das fachadas do Bairro-Alto oscila entre os 3,5 e os 6 metros; a distância entre fachadas oscila entre os 4 e os 5,5 metros. Estes valores poderão sofrer alterações porque o levantamento se encontra ainda em curso.

ii.) A incidência de estabelecimentos comerciais nocturnos (uns propositadamente reformulados para esse uso; e, outros que durante o dia funcionam como mercearias e à noite são "adaptados" em **postos de venda de bebidas alcoólicas**) é de 1, máximo e raro 2 por fachada.



Questi valori sono determinanti per la nostra spiegazione. Perché?

Perché la relazione proporzionale tra la larghezza delle facciate (dove stanno i bar) e la distanza tra le facciate stesse (il che vuol dire la larghezza della strada) configura una area di occupazione (usando il termine corretto: cubatura) che dunque oscilla, approssimativamente, tra il 21 e 33m<sup>3</sup>. Questa relazione tra le dimensioni, questa proporzione, disegna, senza essere stata progettata, i limiti fisici dove dimora la struttura psichica del modello borghese europeo di sala (o, se non europeo, perlomeno del bacino del Mediterraneo) a partire dagli anni '30 e '40 in avanti, interiorizzato e pertanto conosciuto dai frequentatori del Bairro-Alto. Lo spazio fisico disponibile serve dunque da scenario; e improvvisamente strade di passaggio, libere, si trasformano in luoghi di sosta, di incontro.



Estes valores são determinantes para a nossa explicação. Porquê?

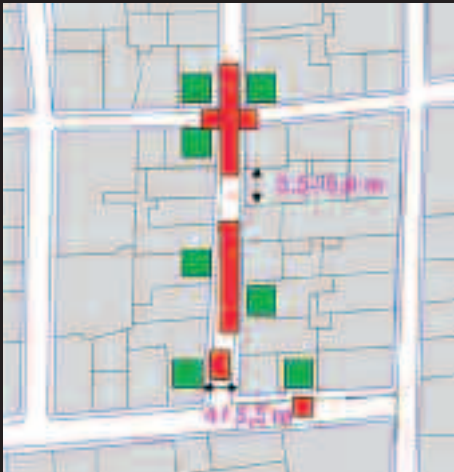
Porque a relação de proporção entre a largura das fachadas (onde existem bares) e a largura entre fachadas (quer dizer: a largura da rua), configura uma área de ocupação (usemos o termo correcto: cubicagem) que oscila, portanto e aproximadamente, entre 21 e 33 m<sup>2</sup>). Esta relação entre dimensões, esta proporção, desenha sem desenho os limites físicos onde encasa a estrutura psíquica do modelo burgês europeu de sala (ou, senão europeu, pelo menos da Bacia do Mediterrâneo) dos anos 30 e 40 em diante, interiorizado e portanto conhecido pelos frequentadores do Bairro-Alto. O espaço físico disponível serve então de cenário; e, de súbito, ruas de passagem, livres, convertem-se em lugares de paragem, de encontro.

Le strade si trasformano in una successione di soggiorni, in un certo modo persino i nomi, le tipologie differenti, sono frequentate da gente differente, addirittura con orientamenti sessuali differenti, un soggiorno per ogni tribù urbana: *punks, heavys, skaters, hip-hops, raps, funks*, ecc. Facciate esterne che diventano le pareti di "casa mia" per una o due ore.

Lo stesso succede, credo, nel Barrio-Gotico e a Trastevere: non ne ho la certezza..

Vari *qui* dove io sono più o meno io; dove io mi comporto in funzione di vari scenari, che la musica, l'illuminazione e il tipo di "familia residente" aiutano a creare.

Vari *qui*, effettivamente *qui*: luoghi. Di fronte all'immagine della spaiggia io scelgo la mia "casa".



Ruas convertem-se numa sucessão de salas de estar, de certa forma até com nome, com tipologias diversas, frequentadas por gente diferente, até com orientações sexuais diferentes, sala a sala por tribo urbana: *punks*, *heavys*, *skaters*, *hip-hops*, *raps*, *funks*, etc. Fachadas exteriores que se convertem nas paredes da “minha casa” por uma ou duas horas.

Assim acontece, creio, no Bairro-Gótico em Barcelona e em Trastevere em Roma: não tenho a certeza.

Vários *aquis* onde eu sou mais ou menos eu; onde eu me comporto em-função de vários cenários, que a música, a iluminação e o tipo de “família residente” ajudam a criar.

*Aquis*, efectivamente *aquis*: lugares. À imagem da praia, eu escolho a minha “casa”.

*Perdonatemi se sono insistente, dire che sono Dottore in Architettura nella Specializzazione in Teoria dell'Architettura magari mi risparmiereà le vostre considerazioni, così come le mie, e mi guarderete com una certa transigenza, per non dire "pena":*

*"L'oggetto architettonico, come nessun altro oggetto, coinvolge il corpo di colui che lo usa. Ed è nell'essere usato che esso, grazie a questo coinvolgimento, in quello che offre al suo utente, si realizza – probabilmente non più in quanto oggetto ma già in quanto altro corpo che coinvolge se stesso. Diciamo, per ipotesi: l'oggetto architettonico è soltanto un oggetto fino all'istante in cui noi ci sentiamo coinvolti da esso; a partire da questo momento, a partire dal momento in cui qualcuno si senta coinvolto da esso, questo passa ad esistere sotto forma di un altro corpo attraverso il superamento dei limiti di questo qualcuno-coinvolto e, per quanto possa sembrarci paradossale, questo altro corpo finisce per essere una sorta di dilatazione del corpo-di-colui-ch-(a partire da questo istante)-lo-abita. Diciamo, magari non correttamente e a partire da questa ipotesi: nel momento in cui qualcuno si sente coinvolto dall'oggetto architettonico, avviene una conversione dell'oggetto in luogo, cioè avviene una conversione dell'oggetto in "intervallo corporeo"<sup>1</sup>.*

*Perdoem-me se sou abusivo, dizer que sou doutorado em Arquitectura na Especialidade de Teoria da Arquitectura talvez me poupe às vossas considerações, mesmo as más, e me olhem com alguma condendência para não dizer “pena”:*

“O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, *envolve* o corpo daquele que o usa. E é ao ser usado que ele, nessa envolvência, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve *o seu*. Digamos, por hipótese: o objecto arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que nos sentimos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, *esse outro corpo* acaba por ser uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*; quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en sí mismo.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

Avviene, dunque – a partire da questo istante – ,  
l'Architettura."

Questo coinvolgimento, questa conversione, si  
manifesta nel Bairro-Alto, a cielo aperto durante  
la notte, e senza disegno.

Há, portanto – a partir desse instante –, Arquitec-  
tura.”

Essa envolveria, essa conversão, dá-se no Bairro-  
-Alto a céu aberto à noite e sem desenho.



## ***Bibliografía:***

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

CRUZ PINTO, Jorge, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.

GORJÃO JORGE, José Duarte, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.

MOORE, Charles, e ALLEN, Gerald, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.

TORRIJOS, Fernando, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

***PATRIMÓNIOS (I)MATERIAIS DA ARQUITECTURA:***  
*A QUESTÃO DA OBRA E DO SEU DESENHO*



Conferência apresentada (com a Professora Doutora Myrna de Arruda Nascimento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) no **6º FÓRUM DE PESQUISA FAU-Mackenzie**, organizado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Decanato de Extensão, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, 19 de Outubro de 2010. Texto publicado nos *Anais do 6º FÓRUM DE PESQUISA FAU-Mackenzie*, ISSN: 2176-1809, Outubro de 2010.



## ***Introdução***

Atentos para a menção no edital divulgado para inscrição dos trabalhos no referido Fórum, observamos que a discussão apresentada no artigo enquadra-se em uma reflexão que é fruto de uma pesquisa em andamento.

Em outros termos, observamos que discutir a i(materialidade) de um patrimônio como a idéia/pensamento presentes de forma diagramática no desenho dos arquitetos, é um desafio que nos parece tentador uma vez que esta documentação deve ser, e muitas vezes é efetivamente, objeto de preservação, mesmo não sendo inteligível como um croqui esquemático, devido à sua particularidade e conexão com o signo-pensamento icônico. Mesmo assim, o que se encontra disponível à preservação nestes casos? O registro diagramático enquanto desenho ou o pensamento do arquiteto cristalizado naquela imagem gráfica?

Pesquisadores do C.I.A.U.D, com projeto recentemente inscrito, intitulado *Arquitecturas Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetônica e "outras" imagens*, acreditamos que este Fórum, em virtude da proposta de propor interlocuções e perspectivas de aproximação entre Arquitetura e Design, é um evento apropriado para apresentarmos a discussão gerada a partir da hipótese de abordarmos um de nossos objetos de pesquisa (aqueles que acompanham a produção científica dos pesquisadores envolvidos conhecem suas teses de doutorado e conseqüentemente áreas afins a que se dedicam pesquisar, como o desenho de arquitetos e designers, por exemplo, e demais aspectos relacionados ao ensino da arquitetura

e do design, com ênfase nos estudos sobre linguagem e representação) sob o ponto de vista patrimonial. Melhor dizendo, sob o ponto de vista da conservação e da interface intelectual que poderiam estabelecer com usuários pesquisadores e visitantes curiosos que o acervo patrimonial atrai.

A proposta de considerar a hipótese de preservação destes “bens” e disponibilizá-los a consulta de usuários para distintas finalidades (vários acervos de bibliotecas lidam com este dilema atualmente, como o acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, o IEB-USP e vários Museus e Instituições culturais) sustenta-se como estágio empírico da pesquisa, em que dialogamos com autores capazes de nos apresentar o conceito de patrimônio com a diversidade necessária para observarmos o objeto de estudo escolhido para esta reflexão.

Como, segundo nossa abordagem, há que se reconsiderar a compreensão deste objeto segundo os parâmetros tradicionalmente impostos aos objetos patrimoniais para organizá-los, catalogá-los e disponibilizá-los a uma leitura sem intermediação pessoal e apenas apoiada por mídias textuais e, quando muito, digitais, não apresentamos uma “metodologia” explícita porque não se trata do caso.

A consideração da hipótese do objeto da pesquisa ser definido como possível, dado que i(material), discutindo-se o conceito de patrimônio e suas implicações quando aviltada a hipótese de preservação dos objetos, configura um estágio inicial de uma pesquisa, que pode, inclusive, descartar esta hipótese e reconsiderá-la sob outra ótica, exatamente como nossa conclusão aponta.

## ***1. Do objeto arquitetônico à intangibilidade do pensamento projetivo***

Os objectos rodeiam-nos. Os objectos arquitectónicos mais do que nos rodeiam, envolvem-nos. E, em rigor, podemos sempre encontrar motivos para eles existirem. Mas, serão os motivos que nós, racionalmente, evocamos para a sua existência aqueles que, de facto, justificam a sua *razão de ser* no nosso mundo?

Quando a idéia de objeto arquitetônico impõem-se sobre os edifícios que ocupamos, de forma provisória, frequente, casual ou permanente, os argumentos escolhidos para justificá-los, enquanto solução para atender ao nosso interesse e necessidade, tem sempre carácter particular e subjetivo. Em outros termos, o significado que estes objetos adquirem, a partir do uso que fazemos deles, é refém das nossas ações e atitudes, intervenções e transformações.

Precisamos deles porque eles nos auxiliam nas tarefas mais diversas, quaisquer que estas sejam: mesmo as questões relacionadas com a nossa *identidade* (aquilo que nós somos ou tentamos ser para nós próprios ou à vista dos outros).

Vivemos, portanto, num mundo que colonizámos com objectos, habitando-o ao seu lado, ou dentro deles. Por outro lado, podemos considerar, também, que os objectos são, em certa medida, *expressivos*: já que (nos) podem reflectir, ou mesmo *ser*, uma espécie de superfície de contacto entre o *homem* que os idealiza,



e deles se faz rodear, e o *mundo* onde ambos existimos. E, assim, os objectos, exprimem o trânsito do homem nesse mundo; surgem sempre dessa relação homem/mundo e podem ser testemunho dessa relação que se estabelece entre *uns* e *outro*.

De todos os objectos do mundo, existem aqueles que a Architectura, quer enquanto Disciplina quer enquanto *praxis*, pensa para depois os fazerem aparecer no mundo da tridimensionalidade. Agarrado, a esse *pensamento* e a esse *fazer-aparecer*, vai um sujeito-construtor: arquitecto. Como?

Em segredo, nesses objectos, vai o desenho: aquilo que a mão faz ao pensar os objectos que ainda não existem, sobre uma superfície.

Se podemos confirmar que de todos os objectos projectados por arquitectos existem alguns que, pelos mais diversos motivos, se transformam em objectos patrimoniais); então, não podemos negar ou esquecer o outro-património, intangível mas de certo modo presente nestes objectos projectados, e que é o do processo que os pensou, o seu desenho.

Claro está que um desenho, por si só, já é um objecto tangível... mas não é só do desenho como produto que falamos, e sim do desenho desígnio, projeto, idéia; o desejo à procura de uma forma, em busca da visualização da idéia para poder exibi-la, contemplar e manipular suas linhas e atributos, e documentá-la.

Esse património é intangível e mora nas mãos de quem desenha(va): neste caso nas mãos dos arquitectos. Este património intangível deve ser preservado, à imagem de outros patrimónios intangíveis que dependem da existência física de quem o detém para poder continuar existindo no mundo. Como?

## 2. Objetos arquitetônicos: do uso ordinário à conservação do extraordinário

A sociedade ocidental – a única que verdadeiramente podemos conhecer porque é a partir dela que as nossas interpretações e discursos podem acontecer –, hierarquiza. E, de facto, hierarquizamos quase tudo, inclusive os objectos. Podemos, até, organizá-los por *famílias*, apostando na construção de uma sua genealogia, construindo, até mesmo, *sociedades de objectos*.

Interessa, sobretudo, reflectir acerca de como fazemos essa organização, e de que metodologia nos socorremos para a fazer; como interessará, também, perceber, com clareza, os objectivos que podem dar sentido a essa organização e a essa hierarquização dos objectos.

Aqueles objectos que podem ser considerados como património, ou como *objectos arquitectónicos patrimoniais*, são um bom exemplo dessa organização e dessa hierarquização: Niemeyer, Lúcio Costa, Mendes da Rocha, Artigas, Rino Levi e tantos outros.

O estudo desta categoria de objectos reveste-se de particular interesse porque é aquela em que, aparentemente, se reconhece que existem determinados objectos que, dada a sua exemplaridade, podem merecer um estatuto, garantindo-lhes a possibilidade de uma *vida eterna*, um estatuto para além do mero uso. E é neste ponto que o interesse se revela: conservar objectos transformando-os, de certa maneira,

em objectos extraordinários ou *objectos de culto* – pelas palavras de Riegl<sup>1</sup> –, e não conservar outros deixando-os à mercê do tempo que os conduz, por vezes, ao esquecimento.

Fixemos a nossa atenção nos primeiros: os *objectos (arquitectónicos) extraordinários*, que pelos mais diversos motivos, merecem ser conservados.

1 Cf. A. Riegl, *Questions de Style*, Paris, Hazan, 1992 e Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 182.

### 3. Objectos como representação: da circunstância do arquiteto à dimensão do usuário.

Os objectos foram imaginados e produzidos pelo homem, e chegaram aos nossos dias sobrevivendo aos seus precedentes proprietários e/ou seu produtores – enfim, *alguém*.

Conservar esses objectos é, de uma certa perspectiva, a possibilidade de perpetuar esse *alguém*, porque esses objectos acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenceram e/ou produziram; são, portanto, representações. De quem?

Daqueles que estão ausentes (, ou daqueles que, um dia, se ausentarão). Eles funcionam como testemunhas, e é através deles que nós podemos elaborar uma memória desse *alguém*. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *esses objectos* ficam no lugar de *outras coisas*.

Mas, porque queremos manter essa memória de alguém?

Porque, provavelmente, eles – esse(s) alguém(ens) nos representam – são nós: comungam conosco a nossa identidade. Aparentemente, conservando esses objectos sustém-se aquilo que eles representam, na esperança de que eles continuem significando.

Conserva-se e suprime-se. Se suprimindo alguns objectos se suprime aquilo que eles representavam, da mesma maneira, conservando outros, se tenta conservar aquilo que esses objectos representam. Conserva-se e suprime-se num duplo esforço de, por um lado, construir um tempo histórico e, por outro, construir uma imagem d'*alguém* que o tempo apagou.<sup>1</sup>

Se aquilo que se suprime desaparece e, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objecto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por outro lado, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, pode adquirir outras significações passando a desempenhar, inevitavelmente – para o homem que o conserva e torna perpétuo –, outros papéis e/ou outras representações. Deste ponto de vista, os objectos conservados, aliás como quaisquer outros, são, entre outras coisas, *representações indirectas do tempo*.<sup>2</sup>

1 A propósito das noções de *monumento* e *cidade histórica, património cultural* e *urbano*, Françoise Choay esclarece: “[...]a construção icónica e textual do corpus das antiguidades, tanto clássicas como nacionais, permite às sociedades ocidentais proseguirem o seu duplo trabalho original: construção do tempo histórico e construção de uma imagem de si progressivamente entiquecida por dados genealógicos.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 181.

2 “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

E assim, se os objectos (os arquitectónicos de uma forma muito particular) podem funcionar como depósitos de memórias, então, muito provavelmente, a necessidade de conservar esses objectos é a consequência do esforço que fazemos para construir a uma determinada memória.

A memória *fixa-se* na *presença concreta* do objecto que se conserva.

A memória existe enquanto esse objecto conservado, portanto, dotado de um diferente *estatuto temporal*, existir enquanto *presença concreta*.<sup>3</sup> A noção de *presença concreta* é, aqui, essencial porque, aparentemente, é através da relação que se estabelece entre *ela* e o homem que a própria noção de tempo e, inalienavelmente, a construção da memória que a ela se *fixa*, podem acontecer.<sup>4</sup>

3 A propósito do património histórico na era da indústria cultural: "No século XIX, viu-se igualmente [como no século XV] que a consagração institucional do monumento histórico o dota de um diferente estatuto temporal. Por um lado, adquire a intensidade de uma presença concreta. Por outro, está instalado num passado definitivo e irrevogável, construído pelo duplo trabalho da historiografia e da (tomada de) consciência (histórica) das mudanças impostas pela revolução industrial aos conhecimentos técnicos." Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 182.

4 "Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 551.

Conservamos aqueles objectos que consideramos mais importantes. Rodeamo-nos, assim, de objectos singulares com os quais tentamos cartografar o passado (no “presente”)<sup>1</sup>, construindo uma sua imagem e/ou memória; mas também construindo uma memória para o futuro, um testemunho, um legado.

1 “A memória e o esquecimento matêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. (...)(A vida de uns precisa da morte de outros: esta constatação pode aplicar-se trivialmente a factos materiais e físicos ou representar-se simbolicamente em construções complexas. (...)(A definição do esquecimento como perda da recordação toma outro sentido logo que o encaramos como um componente da própria memória. Esta proximidade dos dois pares – vida e morte, memória e esquecimento – é por toda a parte sentida, expressa e até simbolizada. Para muitos, não é só de ordem metafórica (o esquecimento como uma espécie de morte, a vida das recordações), mas põe em jogo concepções da morte (da morte como outra vida ou da morte como inerente à vida) que regulam por sua vez os papéis distribuídos à memória e ao esquecimento: num caso a morte está diante de mim e devo recordar-me no presente de que tenho de morrer um dia; no outro, a morte está por detrás de mim e tenho que viver no presente sem esquecer o passado que o habita.” Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, pp. 19 e 20.

#### 4. Conservar o intangível: a variável como constante.

Existem objectos que, por ser veiculados por um suporte físico são facilmente conservados na medida em que conseguimos garantir a sua *presença concreta*, mas existem outros que, dada a sua *natureza imaterial* (por não fazerem recurso a um suporte material), tornam a sua conservação mais difícil.

Estes *objectos (ou modos, ou processos) de natureza imaterial*, por exemplo, a capacidade de *pensar objectos-onde-a-vida-se-expressa* através do desenho que mora nas mãos de alguns arquitectos devem ser, também, considerados património e, assim, serem conservados.

Naquilo que nos diz mais directamente respeito, o desenho como modo de pensar a arquitectura: a *presença concreta* deste processo, desta forma de pensar/sentir/idealizar a adaptação homem-que-quer-habitar/mundo (quer dizer: ARQUITECTURA), desde o *Quattrocento*, pelo desenho, dependem do homem(-arquitecto). Como preservá-la?

Garantir a *presença concreta* de um objecto material é preservá-lo quanto às suas características físicas, é, de certa maneira, congelá-lo; é, entre outras coisas, suspender, tanto quanto possível, a deterioração dos materiais que no seu conjunto o confirmam enquanto objecto (enquanto ocorrência formal e física) que se sujeita à representação do homem.



Garantir a *presença concreta* de um objecto imaterial (como o desenho) é, também, preservá-lo. Mas, preservá-lo de um outro ponto de vista. O objecto imaterial só existe enquanto ocorrência formal em condições muito específicas. Uma vez que é o homem quem o *transporta* e reproduz e, reproduzindo-o, o traz à presença no (do) mundo, é necessário, por isso, preservar o homem que o reproduz e preservar as condições em que essa reprodução pode acontecer. Impossível – preservar o homem é elevá-lo a uma condição supra-humana. Como então?

E, com que critérios e com que sentido?

É que, na tentativa de conservar o *objecto imaterial* (quando este, afinal, se falamos do desenho, não passa de um processo), poder-se-á correr o risco de, como consequência, tentar preservar o homem e as condições em que a reprodução desse objecto pode acontecer, e isto, certamente, não se cogita sequer afirmar, quanto mais defender.

Resta-nos recorrer a um outro subterfúgio para superar o dilema que se nos apresenta insolvível, e para isso faz-se necessário compreender a qualidade icônica dos desenhos aqui tratados como *objetos imateriais*.

São eles o único sinal “visível” daquele processo conceptor em busca de uma idéia de espaço. Antes de pensar a configuração do edifício, os arquitetos experimentam, nestes desenhos-icônicos, manipular o espaço em pensamento.

A ação do pensamento do sujeito-autor daqueles processos intangíveis está representada naqueles desenhos, ou seja, são os desenhos que assumem o papel de sujeito e dispõem-se à percepção e posterior interpretação daqueles que os conservam e dos que os estudam.

São eles o único patrimônio capaz de conservar a memória, o rastro do fio condutor da idéia geradora de uma determinada Arquitetura.

Na singularidade de cada percepção, datada e particular, reside a possibilidade de sua permanente disponibilidade à outras e novas interpretações.

Um contínuo risco de esquecimento, uma memória acumulada de alternativas inesgotáveis, um *objeto imaterial* que se preservava medida em que garante a sua disponibilidade à contínua interpretação.

## ***Bibliografia:***

- AAVV. (F. EDELINE, J.M. KLINKENBERG, P. MINGUET, Groupe m, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada: Íman Edições, 2001.
- CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa: Edições 70, 2000, p. 182.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GREIMAS, A. J., *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris : Édition du Seuil, 1970.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris : Les Editions de Minuit, 1971.
- KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa: Vega, 1990, p. 27.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RIEGLE, A., *Questions de Style*, Paris : Hazan, 1992.
- SETTIS, Salvatore. *Futuro del « clássico »*. Torino : Giulio Einaudi, 2004
- YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps, Ce Grand Sculpteur*, Paris : Gallimard, 1991.

***COSMOLOGIA E REPRESENTAÇÃO  
DA ARQUITECTURA E DA CIDADE***



Conferência apresentada na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, 8 de Novembro de 2010.



Eu não vivo só sobre o mundo. Eu vivo com o mundo.

O mundo não é uma coisa, é um conjunto de coisas postas, para mim, segundo uma determinada ordem; é por isso, porque ele para mim se encontra ordenado, que, entre outras coisas, eu não posso considerar o mundo como um algo que ultrapassa, quer dizer, que ele me transcende como exterioridade a mim. O mundo é o conjunto das coisas que eu digo serem minhas, das coisas que me fazem *eu* ou que me possibilitam dizer *eu sou*.

É verdade, habito em mesmo entre a Terra e o Céu – Heidegger tinha razão. Mas, o que significa este “entre”?

O reconhecimento da Terra e do Céu fundam uma determinada ordem, onde o meu corpo se assume como habitante num *entre eles: um acima do corpo e um abaixo do corpo*.

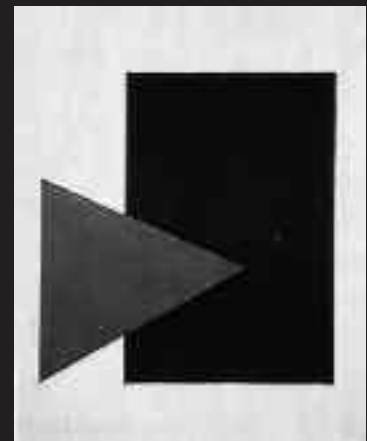
“Entre”, quer dizer, no espaço que existe dentro de um intervalo definido por um *limite em baixo* e por um outro *limite em cima*; um intervalo, entre dois planos, que é o próprio espaço(-habitado ou habitável).

(Mas, será que podemos falar de uma outra qualidade de espaço (sem que seja habitado ou habitável), de espaço *desabitado*?)

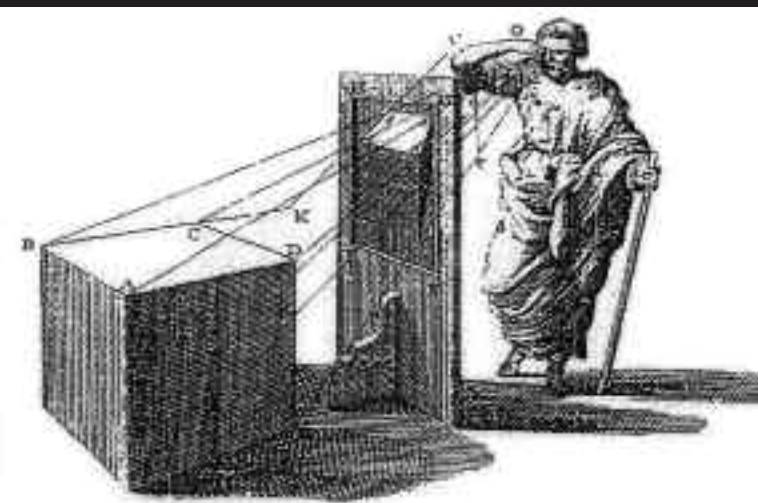
Conseguimos pensar nisso?

É que, enquanto pensamos nisso, sem querer, já nos transportámos imaginariamente para lá. Conseguimos pensar num espaço sem ninguém ou cheio de nada? Efectivamente, vazio?





Não. Apenas nos projectamos, é a única coisa que sabemos fazer. Para ser mais rigoroso: imaginamo-nos).



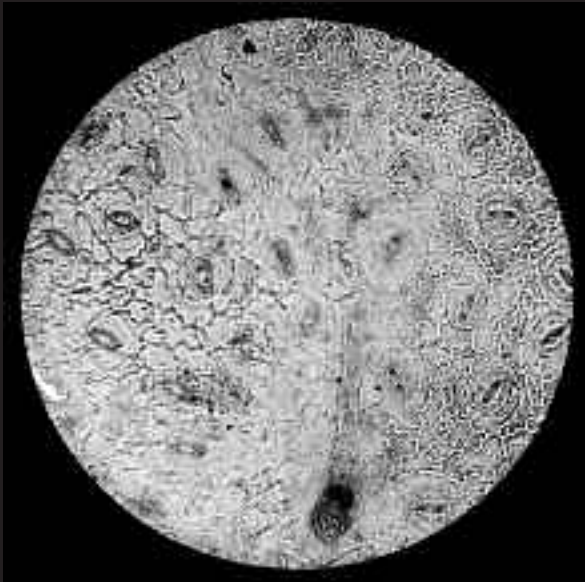
De certa forma, a Terra e o Céu instituem-me a morada – eu toco a Terra mas não toco o Céu, eu cheiro a Terra mas não o Céu. A Terra é tangível, o Céu inalcançável. A Terra e o Céu nunca se encontram. Há um horizonte que a Geometria diz para onde as linhas que o olhar lança tendem em fuga.

Mas, porque foge o olhar? Com medo de quê? De quem?

Os velhos aborígenes contam ainda hoje às suas crianças que, no Princípio, o Céu quase tocava a Terra; o *entre* (deles) o Céu e a Terra era tão curto que os homens andavam encurvados, com o Céu a tocar-lhes nas costas; contam, ainda hoje, como era inóspito viver nesse intervalo, nesse espaço disponível onde não se podia andar erecto. Contam que, um dia, um deles pegou num pau e, pengando numa das suas exterminadades, com a outra, fazendo muita força, empurrou o Céu lá para cima: um céu ganho pela força do seu braço, e uma arma na mão: um *boomerang*.

Todas as histórias têm um Princípio, podemos acreditar nelas ou não; mas, parece certo: elas, enquanto narrativas originais, e crenças ou ideologias à parte, acabam por revelar(-nos) mais do que serem simplesmente explicações dogmáticas. Vejamos:

“No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas,



e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão; e assim foi. E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã, o dia segundo. E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi. E chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom." Isto, em Génesis I: sem forma, vazia, abismo, separação, luz, trevas, expansão, porção seca, lugar, bom. Deus cria um espaço para ser vivido; já em Génesis II: "E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente."; o Homem aparece como consubstancial à Terra, tão consubstancial que, ele próprio, é a própria Terra (antes informe, anamórfica e vazia) em alma humana.

Um Homem feito *de* Terra, *da* Terra.

Também por este motivo, o do *mito* (?) da minha origem enquanto Homem, recuso a ideia de que o mundo é algo exterior a mim: ele e eu somos inalienáveis, vivemos um com o outro, digamo-lo assim.

Porém, o mundo não sente, mas eu sinto-o.

Apesar da minha carne – segundo esta narrativa que conta a gênese humana – ser a mesma carne do mundo (carne-Terra), eu possuo, como diz António Damásio, *um Sentimento de Mim*, mas não estou certo que o mundo o possua. Nasci no mundo e ele admite a minha passagem; ele mesmo é, também, o conjunto dos vestígios com que eu o marco e dos vestígios com que os outros, meus semelhantes, meus predecessores ou meus contemporâneos, lhe marcaram e marcam. O mundo é marcável: era uma vez um homem que soprou cinza e terra(-ocre) e deixou na rocha da caverna a silhueta da sua mão.





A Terra, o Céu e o Entre são os primeiros indícios da nossa necessidade de organizar o que nos rodeia. Eles são, em conceito, já cosmológicos: porque através deles se constroi um *sistema*, uma certa *ordem* ou, parafraseando Wittgenstein, um determinado “estado de coisas”. Eles e aquilo que neles se passa – Terra, Céu e Entre – dizem-me não só *onde* estou mas também *quem* sou: a posição das estrelas, o sentido da água dos rios, o ritmo das marés.

É curioso pensar como, à luz do Genesis, o Homem recusa o Edén, sua casa primordial: é facto que o recusa para, e sendo este Homem feito de Terra, construir, ele próprio com as suas próprias mãos, casas de terra ou de materiais que dessa Terra se alimentam.

A Casa: "a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano."<sup>1</sup>

É tocante, até, pensar que estas casas-de-Terra imaginadas e feitas pelo homem-de-Terra são, de certa forma, feitas da mesma carne humana que as imagina e faz. Imagina e faz e habita: *Construir, Habitar, Pensar* (?) casas iguais a mim; consubstanciais, elas também, a mim e ao mundo; fronteiras, membranas, pele, minhas irmãs.

Há um sentido qualquer em tudo isto, uma Lógica, uma certa, à falta de melhor palavra, *Harmonia*.

1 Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

2 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

Partilho convosco um poema que aprendi, com um pastor, em Faro do Alentejo, quando era criança:

*Eu estou devendo à Terra  
A Terra me está devendo:  
A Terra paga-me em vida,  
E eu pago à Terra em morrendo.*

Creio que é esta Terra, a quem devo e pago, a mesma do Céu de Heidegger: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte *como* morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”.<sup>2</sup>



Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrónomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”<sup>1</sup>; este “Céu”, é o *tempo*<sup>2</sup>.

O homem é mortal *sobre* a terra e *sob* o tempo. Esse *ser-se* humano, esse estado de existência e essa “*consciência da nossa identidade*”<sup>3</sup>, procura-os, eventualmente, o homem na sua relação consigo próprio *junto das coisas*<sup>4</sup> – as *coisas* que são, em certa medida, representações indirectas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

1 *Idem*.

2 “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

3 “[...] *temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.*” Raymond ARON, *op. cit.*, p. 59 cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 93

4 “Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas *sem renunciar* nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto* das coisas. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, *não* nos dizer *nada*, *não* terem *nada* mais a ver conosco.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff).  
5 Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

O tempo surge-me, então, da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no *momento* em que as detecto e as posso significar. Esse *momento*, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fracção mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante *em que se* desfazem as distâncias, ou, o instante *em que se* aniquila o, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”<sup>5</sup> (o “abismo” de que o Genesis fala?) – entre *sujeito* e *coisa*. Como posso, então, admitir o mundo como exterior a mim se ele é *momento*?

Não posso. Eu não sou exterior ao mundo.



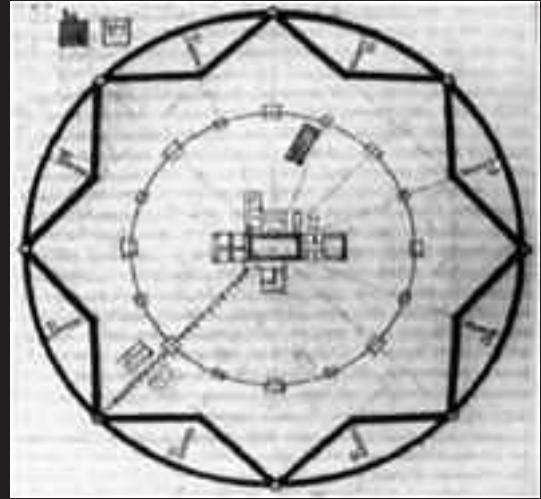
“É um artista aquele que sabe dar forma até às coisas mais informes, como as pedras, a a natureza”, diz Goethe falando da pintura de Tischbein, seu retratista; reclinado, meditabundo e solene – Goethe – com a Appia por fundo, entre ruínas, escombros da Cultura Antiga, olha de perfil, já plenamente *iluminado* em 1787, a campina italiana: a natureza não é o lugar da razão universal, o modelo, mas algo que não tem forma se o Homem não age.

É nessa *acção*, nessa – inventemos uma palavra: – *agição* que o Homem se cumpre, mais ainda o artista, o arquitecto.

Mas, de que *agição* falamos?

O simples acto de ver, por exemplo, é já um agir humano de cultura. Ver não é só abrir os olhos à luz. O acto de ver implica uma aprendizagem; de certa forma é já uma ultrapassagem, uma transcendência, à natureza do próprio aparelho visual que sem cultura não vê nada senão, imagino, um não-mundo, o *caos*. Talvez por isso, diga Goethe, a natureza e as pedras informes: sem forma, desconexas, ilógicas; e artista todo aquele que as sabe dar ao mundo.

Pintar, portanto, é mais do que ver: é dizer como o mundo pode e/ou deve ser visto. Isso diz Goethe o que Tischbein faz: ele diz que ele age, dá forma ao informe, dá sentido à natureza e fá-la mundo, quer dizer, entre outras coisas, torna-a partilhável: agir, dar, fazer, tornar. Afinal é esse o objectivo da Linguagem Artística; também, obviamente, o da (Linguagem?) Arquitectónica.



Perante uma paisagem eu detecto certos aspectos e ignoro outros; detecto uns que me fazem dessa paisagem *paisagem*, e ignoro outros porque nem os vejo; relembro a história que Merleau-Ponty conta na *Fenomenologia da Percepção*: ele e um amigo – Paulo – vêem juntos a mesma(?) paisagem e o que aponta o dedo de um, escapava ao outro se não o tivesse visto pelo indicador do outro: um campanário, um ninho escondido entre os ramos de uma árvore.



Diz Merleau-Ponty, e muito oportunamente, que ambos se encontram encerrados em perspectivas distintas, para sempre inconfessáveis mas que por partilharem a mesma história e a mesma natureza (humana, entenda-se), não só comunicam através do visto, como se reconhecem, mutuamente, contemporâneos no momento. O mundo não lhes é alheio, nem por fora, por isso. O mundo aparece-lhes organizado, predicado; porém, único, em-trânsito, espectante de subjectividade. A mesma história, a mesma natureza: a cultura é uma espécie de, usando um termo kantiano, *a priori cognitivo* que limita, no sentido em que cria as fronteiras, disso que, desde Kierkegaard até aos existencialistas, foi chamada de “Sentir”. Também é interessante observar como a arte e os artistas colocam esta apriorística em causa, renovando modelos, desvelando as coisas, as pedras informes ou a natureza toda ela. É a arte e os artistas *que e quem* avançam propostas de um mundo novo, com uma nova ordem, uma outra lógica tantas vezes incompreensível no momento em que agem pintando, esculpindo ou arquitectando novas casas e/ou cidades: Constable, Renoir ou Gauguin, Bacon; Giacometti, Calder; Corbusier, Ghery. Novas cosmologias.

Porque estamos no mundo, estamos condenados a viver imersos em significações e representações – entidades provisórias construtoras do mundo.

Sentir, contudo, não é só apoderarmo-nos de informações perceptivas, uma vez que a nossa atenção e o juízo produzido, interferem na percepção. Assim, vivendo de representações, cada sujeito constrói o *seu mundo* – o *seu mundo* diverso do *mundo de outro sujeito* –, porque cada sujeito percepçiona o mundo desde o seu ponto de vista. Pelo que, poderíamos dizer metaforicamente: diferentes sujeitos destacam diferentes contornos de figura de um mesmo fundo. Os nossos horizontes de significados determinam a nossa percepção.

Mas, quando nos comparamos com outras culturas a matéria do nosso estudo adensa-se:

Edward Hall, pelas palavras de Edmund Carpenter<sup>1</sup>, esclarece como o universo de significados (a até mesmo a língua) pode interferir nos modos de leitura dos objectos: “Como são os esquimós capazes de percorrer quilómetros através de semelhante território? [refere-se à região do Ártico, onde, e di-lo na mesma página “nenhuma linha de horizonte existe a separar a terra do céu”] Carpenter escreve: ‘Quando viajo de carro, posso dirigir-me com relativa facilidade através da complexidade e da desordem de uma grande cidade – Detroit, por exemplo –, unicamente como auxílio de uma série de painéis de sinalização. Sei, à partida, que as ruas se encontram dispostas como um tabuleiro de xadrez, e tenho a certeza de que certos sinais me indicarão o caminho. Segundo todas as aparências, os Aivilik dispõem de pontos de orientação análogos, só que são de ordem natural. Com efeito, *os seus marcos não são constituídos por objectos ou pontos reais, mas por relações*; relações entre, por exemplo, a nitidez dos contornos, a qualidade da neve e do vento, a densidade em sal do ar, a dimensão das fendas’.

A direcção e o cheiro do vento, como o contacto da neve e do gelo, fornecem ao esquimó as indicações que lhe permitem cobrir centenas de quilómetros através de solidões *visualmente indiferenciadas*. Os Aivilik possuem pelo menos doze termos diferentes para designar as diversas espécies de ventos, e vivem num espaço olfactivo e acústico, mais do que visual. Para além disso, as suas representações do mundo visual evocam o processo radiográfico.”<sup>2</sup>

1 E. CARPENTER, F. VARLEY e R. FLAHERTY, *Eskimo*, Toronto, University Press, 1958.

2 Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., pp. 93 e 94.



Assim, o percebido não é o *real*, mas o intencional. De facto, aquilo a que vulgarmente chamamos de percepção não é mais do que uma adequação do aparelho sensível ao meio.

Saber dar forma às coisas informes, à natureza, diz Goethe; é esse o papel do artista.



Não foi por um acaso que Laugier na segunda edição de *Essai sur l'Architecture* faz a própria *Arquitectura*, aqui em alegoria, apontar, como quatro fustes bem enraizados de árvores podem vir a ser uma casa. Explicando a um anjo, a *Arquitectura* – reclinada sobre uma ordem em ruína – volta-se para a natureza transformada, feita forma. Não terá sido também por um acaso que a representação desta ordem em ruína é dada à prensa em 1755, no ano do terramoto que destruiu Lisboa e que, abalando as casas de uma cidade, rasga uma certa ideologia; em suma, que definitivamente obrigou a que fossem revistos os parâmetros do mundo ocidental e ocidentalizado. Nascia uma nova conceptualização do mundo: um novo cosmos; *iluminado* por Voltaire. Premonição ou não, esta gravura é um facto. Na verdade, a *Arquitectura* aponta sempre para “a casa”.

Mas, o que é isso de “a casa”?

No *XX Seminario Internazionale (e Premio di Architettura e Cultura Urbana)* de Camerino, em 2010, subordinado ao tema "*L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità*", abri a minha conferência ("*Arquitecturas sem Desenho, Lugares sem Fachada: O Bairro-Alto à Noite*") com uma citação e com um exemplo muito simples que gostava de vos apresentar:

*"Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de 'hacer' un espacio y otros señalan que lo hemos hecho en absoluto un espacio, **sino que ya estaba allí**. Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del continuum de todo el espacio, es identificarlo como un 'dominio' que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes."*<sup>1</sup>

Disse, e cito-me (apresentando as mesmas imagens):

"O espaço não está aí, quer dizer, na verdade, ele está em potência. Onde?

Nele?

Não; em-mim.

<sup>1</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.



Quando, por exemplo, chego à praia e a praia está vazia e debaixo do meu braço esquerdo transporto um guarda-Sol, olho. O lençol de areia é livre, a praia está deserta: não há ninguém.

Quero construir uma sombra que me proteja, que me abrigue, que, em certa medida, me sirva temporariamente como, à falta de melhor termo, "casa".

Construo, habito, penso?

Ajo espontaneamente: quer dizer, construo uma sombra, habito e não penso: só quero uma sombra. Pre-medito na construção da sombra por que ela me vai ser necessária e, por esse motivo, levo um guarda-Sol. Só isso, simples no gesto, prosaico na acção do construir, agil no fazer: sem desenho como para uma casa, sem projecto no sentido de algo-que-em-vez-de-mim se me substitui para e na obra, faço Arquitectura em pleno, numa sombra.

O guarda-Sol contém a sombra em potência, como a semente do jacarandá a sombra e a luz do Sol que, filtrada, me dá o ultra-violeta num jardim entre ruas em Lisboa; o guarda-Sol contém sombra em potência, como a praia, se eu a dominar e ela deixar de ser livre, me pode servir de território onde eu posso construir a minha casa de sombra.

Começo a tentar provocar Arquitectura por isto: porque quando escolho um ponto da praia-inteira e fundo a haste do guarda-Sol na Terra, só isso (:só o escolher o ponto), já faz desse ponto um *aqui*, um eixo do meu-mundo: um eixo em função do qual o mar é perto ou longe, ou perto ou longe passa a ficar o bar-da-praia (aquela pequena construção de madeira onde há água fresca e que ficou *lá* atrás enquanto o enterrava na areia), aquilo-que-dista-de-mim-ao-horizonte indiferente...

[uma simples toalha estendida, delimitando uma certa quantidade de espaço, torna obsoleto o exemplo da instantaneidade do guarda-sol; ela própria estendida no todo-da-praia é já Arquitectura]

Moore e Allen têm razão: faço Arquitectura e sou arquitecto quando da praia-inteira domino uma parte do seu *continuum* tornando-a habitável, a habito, e em função dela sou.

Sou o quê?



Sou *Eu*-na-praia, diferente de *mim* numa rua deserta, sob a luz filtrada dos jacarandás, ou à noite no Bairro-Alto: ainda assim sempre eu(-facetado por certo).

Vale o que vale este exemplo: não é conhecido um espaço completamente livre, efectivamente, em *continuum*; um espaço como a Física o descreve, vácuo, sem atrito, sem *mim*, amputado, sem sentido. De facto, uma praia ou uma rua deserta contêm, de certa forma, uma organização: o nascer e o por-se do Sol, o horizonte, a perspectiva, a direita e a esquerda, o cima e o baixo, em suma eu, a minha verticalidade, a motricidade dos meus olhos e das minhas pernas, o meu Corpo-próprio; porque sou eu e a *mim* devo esse ponto de vista sobre as coisas que compõem o meu mundo.

[...]



A praia, aqui, entendo-a meramente como um exemplo: porque, de tudo o que conheço, a praia serve-me, oportunisticamente, como exemplo de um espaço-infra *onde*, como território, pode acontecer a Arquitectura; também porque a propósito da praia posso, justamente, falar do *onde*, e do *como*, e da construção do *aqui* (da minha noção de *Eu* ou mesmo *Mim-aqui*); em suma, do "Lugar" [...]. Fora do espaço não sou nada; eu-fora-do-espaço, sou eu antes ou depois do sentido, não-eu, desordenado, eu-ignorante das noções de "poder" ou de "moral" (mas isso é outra conversa).

O lugar é a casa. Na verdade, do meu ponto de vista, tudo em Arquitectura tem a ver com essa ideia, a de "casa". Porquê?

Reconhece-se a *casa* como o topos original: "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo."<sup>1</sup> Porque, "*En la casa, coexiste con la dimensión de lo cotidiano y racional, una dimensión metafísica y simbólica, distintas versiones del mundo que se superponen.*"<sup>2</sup> Mas, porque é que é [sempre] recorrente no nosso discurso "a casa"? É que a casa é sempre a nossa referência: tudo o resto, todas as relações que mantemos com outros espaços – quaisquer que estes sejam, mesmo os públicos – são estruturadas por analogia com "a casa". Mas, como assim?

Entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o *espaço existencial*, essa "estrutura psíquica"<sup>3</sup> como lhe chama Norberg-Schulz, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar: "O geógrafo,

1 Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 24.

2 Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 165.

3 Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.



o etnógrafo podem descrever os mais variados tipos de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo.”<sup>1</sup> É a *casa*, é o topos original, é esse o *modelo*<sup>2</sup> – no limite, o *lugar sagrado*, o “*focos*”.<sup>3</sup> Digamo-lo de outro modo: o espaço arquitectónico é uma espécie de aproximação a esse, arrisquemos, *cenário mítico* que é “a casa” – a “casa” como a primeira, usando um termo de Torrijos, “*geografia mítica*”<sup>4</sup>.

1 Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p.24.

2 “A casa será, pois, essa ‘coisa’ onde o habitar pleno se realiza em todas as suas dimensões.

E esta questão pôr-se-á em termos colectivos e individuais no sentido de se assegurar essa correspondência genérica entre sujeito e objecto.

É que, de facto, somos todos diferentes. Mas é preciso não esquecer que o nosso modo de habitar – aquele que, por assim dizer, se inculcou no nosso ser como regra de apropriação e constituição do espaço habitável –, esse modo foi apreendido através de um processo muito específico: o da vivência daquilo a que, Bachelard chama a ‘casa natal’. E tal aconteceu, obviamente, durante a infância. Aí, o nosso ser ‘estetizou-se, no adquirir da sensibilidade às formas da habitação familiarizadas e, por intermédio disso, construiu a sua primeira cenografia do devaneio. Por isso mesmo, a arquitectura de uma casa, nestas condições – ou seja, a arquitectura enquanto relação e não apenas como objecto –, acaba por definir o modelo a partir do qual se espacializa em cada um de nós a domesticidade. Não se trata, com efeito, de uma estrutura abstracta que apenas teríamos de adaptar a um qualquer dispositivo espacial para conseguirmos habitar o espaço por ele contido. Trata-se, pelo contrário, de uma

modelização das lógicas funcionais do habitar nas suas múltiplas dimensões e sempre inesgotáveis poéticas.” José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp. 98 e 99.

3 “*En el espacio de la interacción humana, los espacios de acción y de expresión son unificados para crear en su forma más elevada lo que Bollnow llama ‘el espacio de vida común amable’.* Indica que el matrimonio entre los povos primitivos solía concertarse frecuentemente con la construcción de una casa, y dice: ‘El espacio de ellos (los novios) producen conjuntamente es su hogar’. Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio ‘sagrado’. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, ‘focos’ donde está representada la común imagen cósmica.” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, pp.43 e 44.

4 Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 22.

Todavía, vejamos em que contexto nos aparece esta expressão: “*La idea de territorialidad es el elemento más importante, al construir el marco físico en el que se llevan a cabo las actuaciones encaminadas a la supervivencia del individuo y de la especie; el cortejo, el apareamiento, la búsqueda de alimento, la protección de las crías, todo queda determinado por el medio físico, por el ecosistema en que cada grupo habita. La noción de territorio, de todas formas, va bastante más allá de pura supervivencia fisiología y engarza con todo un sistema de relaciones interindividuales respecto a las formas de organización social: la más marcada de ellas sería la que se establece, en gran número de especies, entre dominio territorial e status. [...] El territorio que se habita se articula en un universo conceptual que será la base de las primeras geografías míticas. Aparecen el delante y detrás, no como sensaciones, sino como situaciones éticas, y de la misma manera la derecha y la izquierda (la destreza y lo siniestro), el arriba frente al abajo; el punto cero, lugar geográfico que ellos ocupan en el espacio y desde donde se diferencia todo movimiento, según la dirección que posea respecto a él en partir o volver. La geografía mítica tiene su enclave en las primeras formas de manifestación religiosa, con lo que el espacio deja también de ser neutro a otro nivel y aparece la diferenciación entre espacios sagrados y profanos, tan importante a la hora de hacer análisis de contenidos estéticos. La relación del hombre con el espacio, a partir de esta primera transformación, excede en mucho a la que tiene el animal.”* Fernando TORRIJOS, *op. cit.*, pp. 20-22.

Não nos percamos em considerações acerca do *mito*, digamos apenas que associado ao *mito* está o *rito* – o rito como o modo de se *pôr em acção* o mito na vida do Homem. É que [...] o objecto arquitectónico acaba por servir de “cenário”<sup>1</sup> onde esses ritos, ou *rituais*<sup>2</sup>, podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o *mito* que lhes está na origem; ou, usando uma outra terminologia: o objecto arquitectónico acaba por servir de *cenário* onde as *acções humanas*, os *gestos* podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o “espaço existencial”<sup>3</sup> do(s) seu(s) usuário(s), em suma, concretizando-se ou não-se-concretizando essa “estrutura psíquica”<sup>4</sup>, em função da qual o *espaço* pode ser *arquitectónico*.”

Se falar de Arquitectura é falar da casa, falar da casa é falar do lugar.

1 “Por outro lado, se a Arquitectura é representada, ela também representa. A Arquitectura representa, em primeiro lugar, o espaço por ela própria criado, que não é apenas dimensão, forma ou figura pela qual as tais disposições topológicas se exprimem, mas uma espécie de cenário de acções vivenciais constituído através da articulação de sistemas de estruturas funcionais e de estruturas plásticas.” José Duarte GORJÃO JORGE, *op. cit.*, p. 36.

2 Claro está que nos podem perguntar que *rituais* são esses? São todas as acções humanas.

3 Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

4 Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.



É comum vermos, mesmo em eventos científicos de primeira água como este de Camerino, confundido *lugar* com *sítio* ou com *território*.

O lugar é afectivo. Todos os lugares o são. E talvez porque o sejam – afectivos – seja difícil falar deles. Do meu ponto de vista, este é um tema que as faculdades de arquitectura e de urbanismo deveriam debater até à exaustão: porque representar espaços, quer dizer, imaginar mundos, não é só construir imagens que, de certa forma, os antecipam. É falar do Humano.

Porque o lugar é afectivo, um ninho não é uma casa.

Os pássaros constróem ninhos, os homens constróem casas. Do ponto de vista tecnológico, somos ambos construtores. É certo.

O ninho e a casa são consequências formais de gestos que testemunham a vida de um e de outro. O ninho e a casa são extensões, de certa forma entidades protésicas dos nossos corpos construtores. O ninho e a casa são objectos que não fazendo exactamente parte dos nossos corpos, os, afinal, completam, os dilatam e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, dão sentido aos próprios corpos já que eles sem esses objectos não se podem expressar.

Todavia, a grande diferença entre, por exemplo, o ninho e a casa é a de que o pássaro, presumimos nós, não sabe disso: ele não sabe que o ninho que constrói é uma sua extensão corporal, que é uma prótese que colmata efemeramente uma sua necessidade; ele não sabe sequer porque voa ou qual o sentido de voar; ele simplesmente constrói o ninho, porque essa é a sua natureza, para depois o abandonar cumprida a exigência do perpetuar-se a espécie; o ninho é um apetrecho do pássaro. O mesmo não se passa com a casa do homem. Porquê?

Porque a casa não é só um apetrecho.

Porque a casa, do Homem, instala um mundo e o ninho, do pássaro, não. A casa é a primeira cosmologia. É justamente por esse motivo que o ninho não é Arquitectura e a casa é. Só metaforicamente podemos dizer que o ninho é a casa do pássaro; o pássaro não tem casa porque é livre; e somos nós, afinal, que

detectamos *casicidade* no ninho do pássaro; somos nós, humanos, que não sendo pássaros, transferimos para o ninho uma ideia de casa, só isso. Mas, não só por isto, um ninho, uma termiteira, as represas que os castores contróem, os casulos das crisálidas, as teias das aranhas, os labirintos subterrâneos das toupeiras não são Arquitecturas porque não são objectos que configuram espaços simbólicos. Os animais não se representam nas suas construções, mas os homens sim.

Talvez o exemplo da praia seja vago.

(Quando acabei de escrever isto, descí a escada em caracol que vai do meu escritório na F.A. até ao piso onde acontecem as aulas; trinta e cinco cêntimos na máquina do café; são cinco da tarde; ia subir a escada e três alunos quiseram falar comigo; Tânia Sousa, João de Almeida e Samuel Zwerger. Perguntaram: "O professor sabe dizer-nos o que é o "lugar"?"

De facto, há acontecimentos na vida que a racionalidade não explica. Continuo sem saber se sei dizer o que é o "lugar". É um tema difícil de explicar por palavras num texto ou numa conversa, pelo menos para mim. Pensei em falar-lhes do *Genius Locci* do Norberg-Schultz; do *Sentir* do Husserl, do Merleau-Ponty, do Lyotard; do *azulado do éter* do Heidegger; do *Tratatus* inteiro do Wittgenstein; mostrar-lhes o meu último livro da página 412 à 551. Tinham de produzir um texto para uma Disciplina do 4º ano chamada *Teoria do Lugar*. Decidi, antes, falar de mim: do que eu, na verdade, penso acerca do tema correndo todos os riscos de me acharem imodesto. Só tenho legitimidade, efectivamente absoluta, para falar de mim; sobretudo se o tema é o "lugar". Porquê?

Porque o "lugar", eu acho, sou "Eu".)

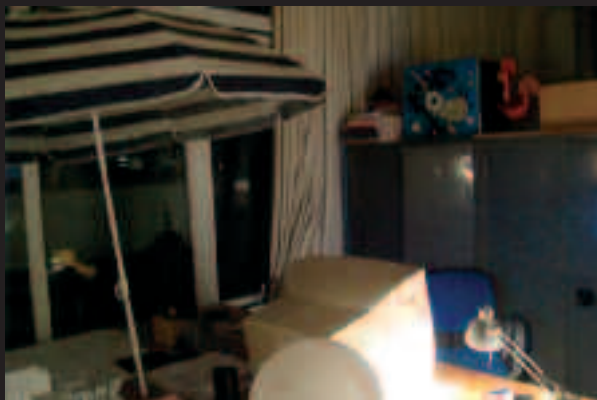


Com o intuito de explicar aquilo que para mim significa “lugar”, darei outros exemplos: um mais *arquitectónico* e outro mais *urbanístico*, digamos assim.

i.)

Estudei nos primeiros anos do curso num edifício do século XVIII com algumas estruturas medievais e com uma cisterna que sobreviveu ao terramoto de 55. O edifício continua lá, no centro da cidade: é o Convento de S. Francisco onde ainda hoje funciona a Faculdade de Bellas-Artes de Lisboa, nossa antiga vizinha.

Em 1994 mudámos de escola.



Vimos para uma ponta do Parque de Monsanto, num patamar sobranceiro ao Tejo, mesmo junto ao Palácio Nacional da Ajuda. Para este território foi imaginado um novo complexo de edifícios onde até hoje funciona a Faculdade de Arquitectura da U.T.L. Neste novo complexo fiz os três últimos anos do curso, o Mestrado e o Doutoramento. Dou aulas de Desenho e de Desenho Arquitectónico há cerca de catorze anos nestes espaços. Do complexo inteiro, para vos falar de *lugar*, escolho o meu escritório.

Certamente que estas paredes, este pavimento e este tecto foram antecipados e imaginados através do desenho. Houve um arquitecto que, através de representações gráficas, o disse sobre uma superfície "assim". Mas que *assim* é esse?



O *assim do desenho* não é o *assim do real*: entenda-se aqui “real” como aquilo que eu vivo com o meu corpo aqui, aquilo que pode ser esse desenho hoje feito em formas para mim. O desenho é sempre, quando aplicado à arquitectura e/ou ao urbanismo, uma espécie de promessa; ele, o desenho ou outra imagem que antecipe a arquitectura – no fundo, que a vai buscar ao futuro – em suma, a *representação gráfica* é apenas uma zona da zona visível da arquitectura, quando, sabêmo-lo, a arquitectura é muito mais do que aquilo que os olhos veêm. Ela nunca se esgota numa estética do visível. O sentir é mais extenso. Seja como for, estas formas que dão figura a este espaço onde eu, todos os dias, trabalho (justamente como o faço agora enquanto escrevo estas linhas) foi desenhado. Só isto, o saber que foi desenhado, já me dá que pensar: o que é que se desenhou?

Desenharam-se paredes, pilares, vigamentos, pavimentos, tectos. Tudo isso foi pensado e dito por linhas, por manchas e por outros grafismos... cores, eventualmente, pouco me importa; mas, eu não habito neles, quer dizer eu não vivo nas linhas desse desenho, vivo entre-elas. Eu vivo, e escrevo estas linhas que em breve vou ter a honra de vos ler, na zona branca do desenho, na área que ficou, no desenho, por riscar. Eu vivo aí, digo, *agora* aqui. Eu vivo no espaço que sobra.

É estranho para mim pensar como é que um escritório que foi projectado para ser um escritório é assim: um *onde* lhe temos de justapôr coisas para que ele seja mundo. Não quero ser confuso.

No inverno temos de acender um aquecimento, no verão um aparelho de ar-condicionado e uma ventoinha; há dias em que acendemos um aquecimento de manhã e um refrigerador à tarde. Do meu lado direito, se eu estiver de pé, vejo o rio a fazer-se em mar.

Do meu lado direito há dois planos de vidro, um vertical e outro oblíquo: o vertical separa-me da aula que está a acontecer no piso inferior a este; o vertical e o oblíquo separam-me do exterior. O sol atravessa-os e aquece o escritório até temperaturas irrespiráveis; o sol provoca no ecrã do meu computador reflexos que não me deixam ver aquilo que quero escrever; por isso, eu e a Dulce – minha colega – temos por cima das nossas cabeças, cada um por cima da sua, um chapéu-de-sol. Este é um espaço que o desenho pensou, mas negligenciou-me, esqueceu-se de mim. Ainda assim: é bonito aqui.

Posso analisar este espaço de várias formas: ele é o ar que estas paredes encerram, ele é paralelepípedo, horizontal, mas para mim ele é sobretudo um cenário onde eu me revejo, onde eu posso interpretar um determinado papel. Ele, efectivamente, consente-me. Admite-me.

Eu sinto-me feliz quando meto a chave à porta e entro e me sento na minha cadeira de manhã. Ele é feliz comigo. Eu consigo, apesar dele conter em semente o que sobra de branco ao desenho que o disse, ser eu, representar-me. Eu consigo, apesar de sentir que o desenho não o dominou por completo, reconhecer-me nele: ele é um depósito da minha memória.

(Mas que importância tem, afinal, o desenho na representação arquitectónica?)

Se o *assim do desenho* não é o *assim do real*, porque ensinamos os nossos alunos a pensar a Arquitectura nestes termos?

Justamente porque é fundamental ao futuro arquitecto ultrapassar o desenho: dominando-o por completo enquanto representação, aprender a transcendê-lo para tocar outros patamares do sentir que a visão não esgota.)

ii.)

Todos os dias me sento na mesma cadeira, do mesmo café, da mesma rua.

A rua é anónima, vai dar à praia, não tem história, não tem desenho, não tem um objecto arquitectónico que o olhar treinado considere significativo; tem árvores, faias. É só uma rua.

Sento-me no exterior do café, numa cadeira (sempre a mesma(?), encarnada, de metal, tubular, onde nas costas tem escrito *Super Bock*), imediatamente por baixo de uma caixa de correio (primeira estação das notícias de alguém para





alguém que pode estar do outro lado do mundo). Em frente a mim há uma língua de calçada de pedras negras com cerca de três metros onde se parqueiam os carros.

Os carros estacionados nunca são os mesmos... e lembro-me dum rio em Éfeso, Caister: "Entro e não entro no mesmo rio, sou e não sou."; "Não entramos duas vezes no mesmo rio." Já quinhentos anos anos de Cristo, em *Sobre a Natureza*, Heráclito, o Obscuro, se rendia ao câmbio do mundo, ao mundo renovado a cada instante, à intangível noção de momento, de presente, de *instante-fronteira* e de *corpo que o detecta* sem saber como. "Tudo flui", *panta rei*.

Um café, uma água, por vezes um whisky: *Famous Grouse* (simples, com gelo).



Os meus olhos conhecem a rua: as sombras esguias das faias, a casa em frente, a arquitectura de traço pobre das casas em banda ao meu lado esquerdo, o balcão no interior com expositor de goluseimas ao nível dos olhos das crianças, o Sr. Custódio – o dono do estabelecimento. Os meus olhos conhecem o que os rodeia, a minha pele a temperatura que muda a cada hora do dia, a cada estação do ano, de verão a verão, de outono a outono. As plantas dos meus pés conhecem quantos passos vão dar à praia. Mas, os meus olhos também conhecem outros locais e não é pelo facto de os conhecerem que os transformam em lugares. O motivo é outro. Posso dizer que este espaço que a rua me consente não tem desenho; como, apesar de o ter, não domina o espaço subtraído às paredes do meu escritório, a 15 km daqui. *Daqui.*



O motivo é o *aqui*. É eu poder *ser aqui*. É ao *ser aqui* que o *aqui* se desvela, em mim(?). *Aqui* é o ponto a partir do qual a distância pode ser medida. O perto e o longe de mim.

Mas, porquê *aqui* e não noutros locais?

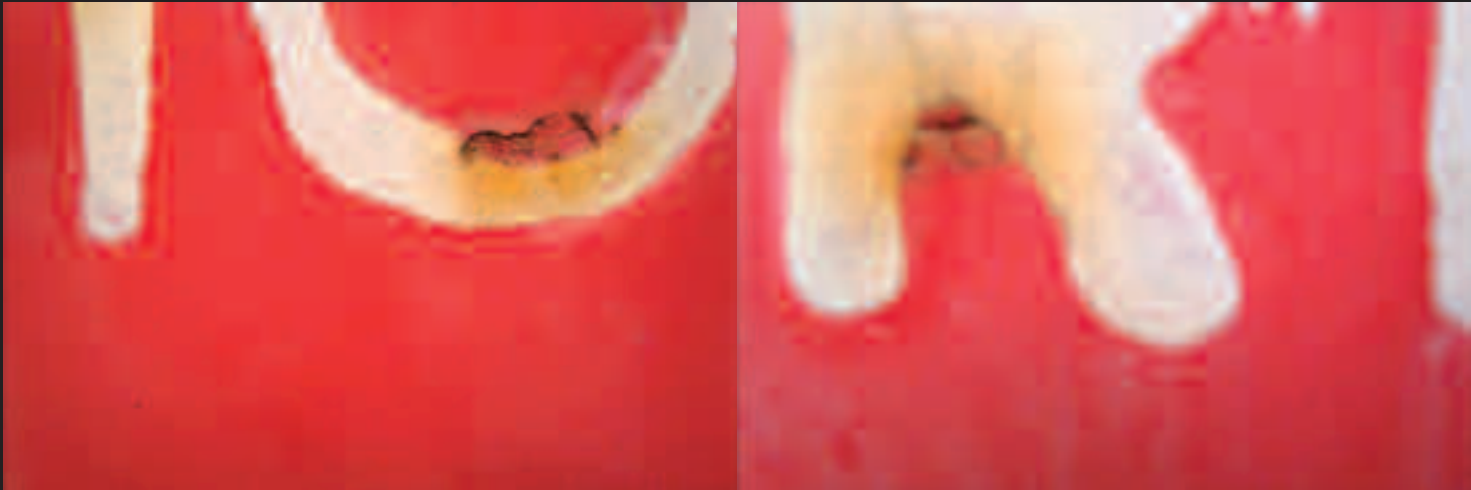
Porque *aqui* eu venho todos os dias para reencontrar o meu Universo; agora sim, o meu *cosmos*. Porque *aqui* eu posso interpretar o meu próprio papel e não ter de ser alguém aos olhos de um outro, meu semelhante, mas estranho a maior parte das vezes. Talvez através da noção de *aqui*, de *lugar*, se possa falar em *privado* e, por antagonismo, em *público*. (Através do *aqui* podemos falar de Arquitectura.) A rua é pública é certo mas é minha; e *aqui* não é só um cruzamento de uma latitude com uma longitude, uma coordenada GPS, sou eu. Eu *aqui* cruço-me comigo. É de cosmologia que falo, de uma espécie de entendimento-sensível entre mim e as coisas que compõem o meu mundo.

Sento-me nesta cadeira e não noutra porque ela é o meu ponto. Mas, porque é que de todos os pontos do mundo eu escolho só alguns como este para os dizer "lugar"?

Porque, à falta de melhor termo, há uma certa Harmonia ou Proporção entre *mim* e *aqui*.

Não consigo explicar o lugar de um outro modo. Falhei.

Vou tentar explicar num outro registo:





*Sei de uma rua*

*(Como o entre os teus dedos o meu cabelo)*

*Onde veia azul uma árvore.*

*[...]*

*Sei de um mundo a que pertenço*

*A duas mãos de dedos daqui,*

*Geografia mítica dos meus sonhos,*

*Saliva das minhas palavras,*

*Sabor a voz e espuma.*





É certo, o lugar é um depósito de memória (no limite, da memória de mim aqui); porém, não tem tanto a ver com um hábito e com a repetição de um gesto no tempo quanto se julga: conheço um lugar, numa outra rua, com outras árvores, com outra fala, onde, em frente de uma casa que era amarela, eu também posso ser eu; é na Rua Maria Quitéria, na segunda quadra, à direita de quem tem o mar pelas costas, tenho saudades de mim lá. Dito de um outro modo:

*Há uma árvore longe que me dá de comer  
E que me respira e faz dentro,  
Enquanto a pele diz agora.*

O *Entre a Terra e o Céu* da Rua Maria Quitéria é no Rio de Janeiro.



É curioso observar como, por vezes, a gramática racionaliza o que se sente, e fica sempre aquém daquilo que queremos dizer que sentimos. Por vezes, é preferível ignorar o que regra, o predicado que aponta, a ordem conhecida das coisas, subverter gramáticas e sintaxes, desenhar às avessas, inventar novas palavras, ir ver o rio a correr ao contrário noutra lugar que eu conheço junto ao Tejo em Lisboa. É nesta contínua espécie de subversão – melhor: *versão-outra do Mundo* – que eu, hoje como um dia, gostava de reencontrar os meus alunos.

*Cosmologia, Representação, Arquitectura, Cidade: secções áureas;  $B=1/\emptyset$  se  $A= \emptyset$ , duplos quadrados; o Templo de Salomão; *cardo decomanus*; no dia 17 do 7 de 1727 na recta que sai a  $17^\circ$  do ponto médio das colunas do Terreiro do Paço foi traçado na Terra o meio do portal de Mafra; enfim, *Mundos em Ordem*.*

(...)

Enfim, este lugar de que vos falo, a esta hora, o da cadeira encarnada:

*(Tenho medo em puro,  
Um brilho em vertigem:  
Dos troncos destas árvores;  
Das pedras sujas, brancas, do chão;  
Dos postes dos candeeiros da rua;  
Que me dão assim ao corpo do meu corpo,  
Ao meu peito entreaberto,  
Que me fazem próprio de mim  
Sob um feixe de raios laranja pálido,  
Triste,  
Atado ao meio como um dia no tempo da palha.  
Destilo aqui do meu sangue a morada,  
E dela o meu lugar no mundo.)*

É, "assim".

Era este "assim" que eu gostava de poder ensinar à Tânia, ao João e ao Samuel.

O João faz, hoje, 24 anos.

## ***Bibliografia:***

- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- E. CARPENTER, F. VARLEY e R. FLAHERTY, *Eskimo*, Toronto, University Press, 1958.
- CRUZ PINTO, Jorge, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.
- GORJÃO JORGE, José Duarte, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).
- KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MOORE, Charles, e ALLEN, Gerald, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- TORRIJOS, Fernando, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.



***“LUMEN DE LUMINE”***  
*O DESENHO DA ARQUITECTURA NA RUPTURA ILUMINISTA*

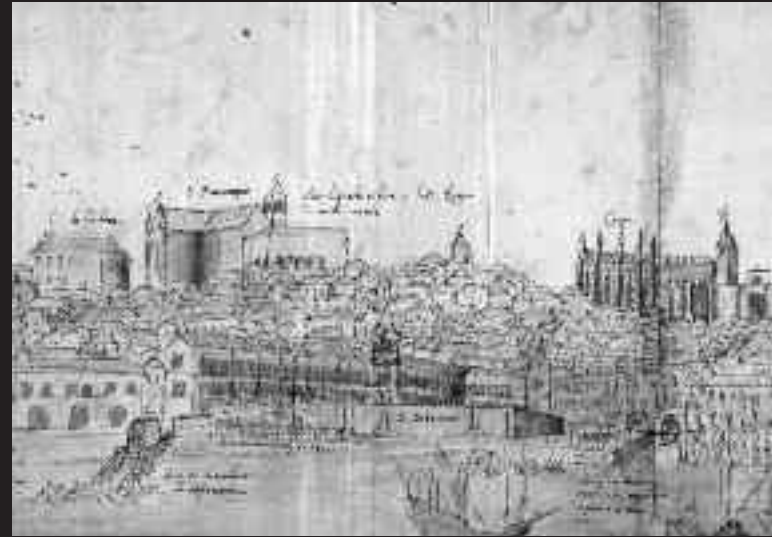


Conferência apresentada no Seminário Internacional ***Da Baixa Pombalina à Brasília: Iluminismo e contemporaneidade em países e espaços de Língua Portuguesa***, na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ, 16 a 19 de Novembro de 2010. Texto publicado no ***Livro DA BAIXA POMBALINA A BRASILIA, Iluminismo e Contemporaneidade em Países de Língua Portuguesa***, Coord. Editorial de Luiz Manoel Gazzaneo, Ed. da UFRJ/FAU/PROARQ (Coleção PROARQ), Rio de Janeiro, ISBN: 978-85-88341-30-2, 2010, pp. 9-29.



Quatro anos depois do cataclismo de 1755, François-Marie Arouet – Voltaire – escreveu: “após o terramoto que destruiu três quartos de Lisboa, os sábios do país não encontraram um meio mais eficaz para prevenir uma ruína total do que dar ao povo um belo auto-de-fé.”

Sem nunca ter de modo claro admitido ser o tal de *Monsieur le Docteur Ralph*, um seu pseudónimo, Voltaire satiriza assim no *Candide ou l’Optimisme* o estado de coisas em Portugal em 55 do século XVIII. Esta passagem deste romance é-nos fundamental porque nos dá a visão de como Portugal era visto pelos olhos dos outros nesse momento cronológico. Caricatura, sem dúvida, mas ainda assim testemunho crítico-panorâmico duma realidade, em contraponto com uma outra, digamo-la, *utópica* (sempre esta a das palavras dos livros).



Desenho da Lisboa-“Baixa” anterior ao terramoto.



Palácio da Ribeira; Vista da Lisboa-“Baixa” anterior ao terramoto.

31 de Outubro de 1755 e o Barroco saturava-se em rococó e *rocaille*, particularizações estilísticas decorrentes da *Graça* – como “categoria do Belo”, claro está –, em Portugal e no Brasil; enquanto a cidade, enquanto conceito, se desactualizava em função de novas necessidades e, sobretudo, se desactualizava em contra-ponto com as cidades propostas/imaginadas por novos pensamentos e por outras ideologias, por palavras ou por desenhos – as cidades novas, as *utópicas*. Justifica-se, por isso também, o tom de Voltaire. É uma cidade utópica aquela que ele, ou *Monsieur le Docteur Ralph*, apresenta em *Candide ou l’Optimisme*: aquela que Candide e o seu criado Cacambo visitam quando procuram Cunegundes, *Eldorado*, onde apesar do ouro e do precioso das pedras ninguém se importa com o seu valor.

Em *Candide ou l’Optimisme*, Voltaire – com Kant e Goethe, pai(s) do Iluminismo – denuncia uma sociedade há séculos resignada aos incensos e às ladainhas, donde provinham todas as explicações acerca do que se passava *sobre* a terra e *para além* dela. Neste romance, por exemplo, Leibniz é representado pelo filósofo Pangloss, mestre de Candide, que apesar de enfrentar um sem-número de contrariedades e de desgraças teima em dizer: “*Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*”; para terminar, Voltaire faz Candide dizer, contestando: “*Il faut cultiver notre jardin*”. Uma, de facto, tomada de posição contra as incongruências do pensamento “optimista” vigente entre a erudição do seu tempo; mas, reconheçamo-lo, já em 1756 quando no seu *Poème sur le Desastre de Lisbonne*, editado em Genebra, Voltaire compõe:



1 de Novembro de 1755.

*"Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices  
Que Londres, que Paris, planges dans les délices?  
Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.*

[...]

*éléments, animaux, humains, tout est en guerre.  
Il le faut avouer, le mal est sur la terre."*

É uma recusa a esta vigência. Sobretudo quando o continua:

*"Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants  
Sur le sein maternel écrasés et sanglants?"*

“Lisboa, que já não existe, tinha mais vícios/ que Londres, que Paris, mergulhadas em delícias?/ Lisboa está destruída, e dança-se em Paris.” Não é por acaso que Voltaire faz a pergunta: porquê Lisboa e não Paris ou Londres?

É que Voltaire não entende a catástrofe como um castigo, antes reconhece a Natureza; e denúncia, através desta pergunta por exemplo, a ausência de sentido nas explicações mais correntes acerca do acontecimento de Lisboa que, quase inevitavelmente, acabavam por reflectir essencialmente um pensamento destilado da Igreja Romana.

Se por um lado o jesuíta Malagrida dizia o terremoto um óbvio castigo divino e não uma evidência natural (já que *Deus* e *Natureza* eram, ao que parece do seu ponto de vista, *Um-Só*) e, desta feita, a reconstrução da cidade destruída um atentado aos desígnios de um Deus Castigador (-mas-Bom) e que melhor seria se os portugueses,



1 de Novembro de 1755.



em vez de reconstruir a cidade, se reconciliassem com Deus por intermédio de arrependimentos, orações e penitências, opondo-se frontalmente ao Estado (queremos dizer: a Carvalho e Melo), o que lhe valeu a fogueira em 1761, também pelo seu suposto envolvimento com os Marqueses de Távora e com o Duque de Aveiro na conjura contra *El-Rei* de 3 de Setembro de 1758; por outro, mesmo aqueles que se opõem à Igreja, veja-se, por exemplo, o Cavaleiro da Ordem de Cristo Francisco Xavier de Oliveira (*Cavaleiro de Oliveira*), no *Discours Pathétique au Sujet des Calamités Presentes Arrivés au Portugal*, identificava como causa do terramoto a profunda idolatria dos portugueses que irritavam os Santos, e à Santa Inquisição que adulterava o sentido das Escrituras para mergulhar, intencionalmente, o povo na mais pura das ignorâncias em termos teológicos e em matérias de fé, proibindo a leitura da Bíblia, desde 1559, em línguas vivas. Mesmo *Cavaleiro de Oliveira*,

convertido à Igreja Anglicana em 1746 e queimado em efígie com este mesmo livro, admite o terramoto como castigo.

Francisco de Pina e Melo, notável erudito que morre em 1773 com 78 anos, com base no *Princípio da Imobilidade Terrestre*, diz inadmissível a causa natural do terramoto que daria suporte à *Teoria Heliocêntrica* de Copérnico. Mas não só Portugal vivia de êxtases religiosos: em Inglaterra, em 1756, um membro do Parlamento pede um retorno aos ensinamentos de Moisés já que em matéria de devassa, jogo, luxúria e espectáculos teatrais, os londrinos eram como os portugueses; em França, o abade Rondet aponta o dedo, não à Inquisição, mas à Companhia de Jesus como a motivadora da ira dos Céus. Não só, portanto, em Portugal se vivia um ambiente ainda medieval no que dissesse respeito à argumentação (“racional”, dizemos nós hoje) acerca do sucedido em 55 ou a outros acontecimentos antes deste ou depois deste.



D. Sebastião José de Carvalho e Melo, 1º Conde de Oeiras, 1º Marquês de Pombal.

Efectivamente, a História das Mentalidades podia explicar; mas porque não é essa a Disciplina onde nos movemos, sobrevoamo-la com alguma cautela.

(Não estamos em aparentes divagações acerca do pensamento oitocentista; estamos a reconhecer um estado de coisas, um certo contexto, onde o desenho, como instrumento do pensamento, agiu numa dada situação numa determinada época: a reconstrução de uma cidade.)

De facto, o terramoto de que Malagrida fala (opondo-se a quaisquer motivos naturalistas para o acontecimento, nestes termos: “nem o próprio Diabo poderia inventar uma falsa ideia tão passível de nos conduzir à ruína irreparável”<sup>1</sup>) possibilitou pôr em prática, tornando visíveis as novas ideias da época já enunciadas no reinado de D. João V sobretudo por D. Luís da Cunha, Alexandre de Gusmão e Francisco Xavier de Oliveira (o Cavaleiro

1 G. MALAGRIDA, *Juízo Verdadeira Causa do Terramoto*, panfleto publicado em 1756.



de Oliveira). Dignos de nota são também o 3º e o 4º Condes de Ericeira (D. Luís e D. Francisco de Menezes), este último que traduziu a *Arte Poética* de Boileau. D. Francisco de Menezes transforma a Academia dos Generosos nas *Conferências Discretas e Eruditas*, portas-dentro da sua casa, donde em 1720 saíram como sócios para a Academia da História. Nestas *Conferências* discutiam-se as ciências e criticava-se o Barroco. O Barroco das “igrejas e [d]os serviços religiosos [que] dev[iam] ser o mais impressionantes e majestosos possível para que o seu esplendor e carácter religioso impression[asse] os espectadores ocasionais, sem que eles mesmo o perceb[essem]”<sup>1</sup>. Portanto, criticava-se o Barroco dada a sua conotação simbólica (intencionalmente provocada, sabe-se), espelho das ideias ultrapassadas e veiculadas pela Igreja de Roma.

1 Cita Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 151, e muito oportunamente, Antony BLUNT in *Historia de la Arquitectura, Antologia de la Teoría Arquitectónica*, de Lucciano PATTETA, Madrid, 1984, p. 159.

2 Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 151.

Acerca do Barroco merece ser lida a seguinte citação para que se entenda aquilo que o Iluminismo vem criticar: “A arquitectura barroca reflecte esta directriz [a da piedade exaltada e sensual] através da ênfase dada às situações de contraste – curva e contracurva, luz e sombra – e a um trabalhar quase escultórico do próprio espaço e da luz.

As formas geométricas elementares do quadrado e do círculo são preteridas [para que depois, ao gosto iluminista, serem ressuscitadas e amplamente usadas quer na arquitectura quer no traçado da cidade], e em vez destas aparecerem linhas de movimentação em espiral ou helicoidais que são transportadas da estrutura até às próprias fachadas, existindo ainda uma preferência clara por plantas de forma oval.

Temos o exemplo da colunata de S. Pedro, no Vaticano, de Bernini (1656), que parece um estender simbólico dos braços da igreja, ao exterior, num acolhimento afectuoso, mas monumental, aos crentes”<sup>2</sup>. A Arquitectura ao serviço do Estado, da Moral e do Poder.

*Castigo do Criador* para uns, o terramoto de 55 foi “uma bênção” para o ideal iluminista, os outros: porque destruída a cidade-antiga, finalmente, e porque era absolutamente necessário, podia-se imaginar, desenhar, edificar e habitar uma cidade-nova, uma *Eldorado* de Voltaire, uma *Sforzinda* de Filarete, uma *Hyperonomachia* de Colona: uma utopia enformada em coisa, em cidade. Os *outros* com a figura de Carvalho e Melo à proa: “o primeiro duma geração” – diz ele dele próprio.

Ainda no reinado de D. João V, destacam-se nesta nova proposta cultural fundada na Razão, o Padre Rafael Bluteau (que escreve o *Vocabulário Português-Latim*), Manuel de Azevedo Fortes, que difunde as suas ideias sobre o estudo moderno das matemáticas, e Jacob de Castro Sarmiento, que introduz o estudo da Física de Newton. E, como D. João V se preocupava com a pedagogia e a didática como forma de iluminação, consente a presença de Luís António Verney em Itália e a publicação do seu *Verdadeiro Método de Estudar*.

Atingido o coração da cidade, sobretudo, deixando as construções mais frágeis em escombros e as mais tenazes, como alguns palácios e igrejas, uns por todo destruídos, outros com possibilidade de reconstrução, Sebastião José – nome por que era conhecido Pombal entre a velha fidalguia portuguesa quando entre eles a ele se referiam; como quem diz de um moço de recados – ordena



D. João V, o Magnânimo.

limpar a área atingida dos entulhos e destruir a tiro de canhão as construções que sobreviveram aos tremores da terra, ao impiedoso fogo que se acreditava vir de dentro dela (explicação aristotélica que defendia que um sismo era uma tentativa de fuga de ventos quentes que viajavam por baixo de terra, de certa forma, uma imagem de Inferno), à fúria da onda que se seguiu.

A imagem de tiros de canhão a arrasar com o que sobrava de palácios armoriados e igrejas (cujo solo se acreditava sagrado) é já sintoma, como atitude, não só do temperamento dum Sebastião José que subiria a Conde de Oeiras (1759) e a Marquês de Pombal (1769), mas sobretudo, do nosso ponto de vista, daquilo que estava por detrás desta sua atitude. Aquilo que com palavras fizeram Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Diderot, d’Alembert e Mirabeau, fez Sebastião José a poder do chumbo da bala do canhão (e, veremos, a poder do desenho).

De certa forma, morre assim “A pluralidade do mundo barroco [...] revelada pela arquitectura que, pela coerência da sua sistemática construtiva, unifica um conjunto em constante génese e transformação, sinónimo, por vezes, de liberdade, mas também, e sobretudo, imagem de vida”<sup>1</sup>, em Portugal; morre a *Graça*, a elipse, a oval, a ficção; para nascer, através do traço recto do esquadro e da outra ponta do compasso, o quadrado e o círculo.

<sup>1</sup> Maria João MADEIRA RODRIGUES, *Unidade e Transformação – Nota acerca de uma estética da Arquitectura Barroca*, revista *Claro-Escuro*, n.º 1, Lisboa, 1988

Morre, *simbolicamente* digamos, “o Barroco [...] o estilo da Igreja Católica Apostólica Romana triunfante, com o que isso implica de manipulação propagandística da arte, e sendo manifesta, sobretudo na Arquitectura, a atitude de apologia das ideias da Contra-Reforma [...]”<sup>1</sup>; morre aquilo que ele, enquanto estética arquitectónica, representava à época.

O desenho que, desde o Renascimento, precede e acompanha a produção da arquitectura sobretudo porque a pensa através da perspectiva, triunfa no Barroco com uma dimensão plástica que modela sobretudo com o domínio do claro-escuro, quer na mancha produzida pela água-tinta, quer produzida pelas tramas de linhas; feérico.

O Maneirismo abre essa nova janela ao Barroco: já não a quadrícula de Alberti que exige um esforço de copista de iluminura medievo sem desvios ao *visto*; mas um manejar as matérias visíveis interpretando-as *ao sabor da mão*. Ora, esse *ao sabor da mão*, só possível é certo com a perspectiva totalmente sabida e dominada – e isso dá-no-lo o Maneirismo –, esse desespero de quer dizer através do grafismo “o dinâmico” e “o vibrar do espaço” arquitectónicos (barrocos) sujeitos à luz que vem de Cima, inventa-o e reinventa-o o Barroco. Vejam-se, por exemplo, as cenografias dos Galli-Bibiena em telões, afinal, não muito distantes em carácter, natureza ou traço de desenhos seus contemporâneos provocadores de arquitectura: os, por exemplo, de Francesco Borromini, François Mansard, Louis le Vau, Claude Perrault; em Portugal, os de Nicolau Nasoni, João Frederico Ludovice, João Nunes Tinoco e João Antunes, para citar só alguns.



Desenho de Galli-Bibiena.

1 Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 152.

2 Ver a este propósito Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, pp. 151-154.

O barroco é libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria mais elementar. Libertação da simetria e da antítese entre espaço interior e exterior. Por essa ser a vontade, de libertação, o barroco assume um significado do estado psicológico de liberdade e de uma atitude criativa liberta de preconceitos intelectuais e formais. De certo modo, podemos dizê-lo, já o Maneirismo, uma espécie de *proto-Barroco*, assim fazia prever: não só como estilo mas como a assumpção de uma imagem que funda a barroca; e que a barroca, por sua vez, autonomiza e satura. Nítidamente, no contexto da produção artística barroca, o desenho destaca-se se o critério for o da plasticidade. Frederico Zuccari, em 1607, em *Ideia de' Pittori, Scultori ed Architetti* explica: "*Disegno: como segno di Dio in noi*"<sup>2</sup>; Deus-arquitecto; Deus-desenhador.

Ora – talvez seja abuso dizê-lo assim, mas: –, é justamente esse desenho “liberto” que, depois feito arquitectura pela matéria, se *sente* não só através da contemplação e do contentamento dos olhos que olham as fachadas, mas no próprio espaço que ele (desenho antes da arquitectura) antes sonhou: “A linha sinuosa do Barroco adquire um carácter quase simbólico de representação da piedade e do êxtase místico, e transporta para o modo como o espaço é trabalhado um tipo de movimento cadenciado que repete um esquema de hipnotizador que define um ritmo equivalente ao próprio pulsar orgânico.”<sup>1</sup>

Porém, a *liberdade* de que aqui se fala não é a política, é uma espécie de desprendimento do espírito que o desenho que provoca a arquitectura estuda em benefício de uma arquitectura que eminentemente cenografa o próprio Céu, na terra – isto de forma evidente nos edifícios barrocos dedicados ao culto religioso, mas, por analogia com estes, todos os outros. É uma liberdade que nasce do Gesto, esta a do desenho.

O desenho e, portanto, a arquitectura barrocas são uma espécie de *laboratórios da percepção (e da alma)*, já que a(s) mobilizam, como vimos, com uma intenção muito específica desde Trento (1545-63): o desenho em segredo, já a arquitectura aos gritos.

1 Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 152



Giovanni Battista Piranesi.

É este Barroco que o Terramoto e Pombal abatem. Morre a *Graça* para nascer o quadrado e o círculo; enquanto, entre o "belo" e o "pitoresco", Piranesi *sublima* o caos e/ou a ruína; enquanto, em 1755, justamente em 1755, Marc-Antoine Laugier na sua *Essai sur l'architecture*, alegoricamente desenhando-a, faz a Architectura, reclinada sobre uma fachada jónica(-compósita) em escombros (uma ordem desordenada?!), apontar para a cabana primordial construída com quatro fustes de árvores-bem-enraizadas duas a duas e ramos que anunciam um tecto a um anjo. *A cabana de Heidegger?*

As transformações políticas, sociais e económicas do século XVIII clamam por novos "cenários": novas arquitecturas e novas cidades (note-se que já em 1649 a cabeça de Carlos I tinha rolado às mãos de Cromwell para se instaurar uma República *Puritana* na Grã-Bretanha; e que, em França, a Revolução de 89 está aí). O Barroco é obsoleto diante do



aumento demográfico, da consciência da pobreza ou das novas preocupações com a salubridade das construções, no caso português até a prevenção do efeito devastador dos sismos; é obsoleto para uma nova mentalidade.

O desenho é um dos primeiros sintomas dessa que vai ser uma efectiva mudança de paradigma no modo de se ver o mundo; e que alguns intelectuais e políticos desejam ver imposta *também* através da arquitectura que afinal já desde, como vimos aliás, o reinado do *fidelíssimo* D. João V prometia mudança (veja-se, a título de exemplo: o desenho para o Real *Aqueduto das Águas Livres*; ou, nalguns aspectos, até a fachada principal de Mafra de 1717; ou, indo mais Além, o paralelismo que na época (e até hoje) se estabelecia entre Mafra e a "*Santa Cidade de Jerusalém descida do Céu à terra*"<sup>1</sup> que o desenho racionaliza e faz; ou, ainda, a organização espacial/temática da sua Biblioteca; tudo isto,

de certa forma, no seu conjunto e pelo seu desenho denunciavam, ainda no pleno do reinado do *Magnânimo*, um momento-fronteira: o êxtase do Barroco que cede o passo ao novo espírito-esclarecido do Iluminismo: "*Sapere aude! Tem coragem para fazer uso da tua própria razão!*", disse Kant).

1 "[...] unido ou identificado [e] sobre a Santa Cidade [...], porque ficando o templo superior à mesma Cidade, fica por este modo como separado e por cima da Cidade o Templo ou Santuário que possui um só Príncipe [...]. Este Santuário, ou Novo Templo de Ezequiel, viu este Profeta separado sete léguas da Cidade Marítima, chamada Oriental e Ocidental [...]. Este Principado Secular e juntamente Eclesiástico da Igreja não está em Itália, mas existe separado e fora de Roma estabelecido em uns Mosteiros e Varões Religiosos, consagrados de todo a Deus [...]. Muitos Conventos há hoje fora de Roma, em que está edificada a Igreja de Cristo, que é a Nova e Santa Cidade de Jerusalém descida do Céu à terra [...] mas nenhum Mosteiro de Religiosos se acha na Cristandade que esteja edificado sete léguas fora ou por cima da Cidade marítima, chamada Oriental e Ocidental, fundada sobre tantas águas subterrâneas e tão adornado como a Esposa para o seu Esposo, senão esta nova e única Maravilha do Mundo [...] estabelecida em Portugal, edificada em Cristo, sobreedificada em Mafra e sobre o fundamento que lhe pôs S. Paulo, pelo real e invicto braço do Sábio e Augusto Apolo Lusitano e pelas mãos dos Portugueses para Corte do Quinto Império de Cristo [...]" Anselmo Caetano Munhós de Abreu Gusmão e CASTELO BRANCO, *Oraculo Prophetico, prolegomeno da Teratologia, ou Historia Prodigiosa, em que se dá completa notícia de todos os Monstros, composto para confusão de pessoas ignorantes, satisfação de homens sábios, extermínio de profecias falsas e explicação de verdadeiras profecias*. Parte Primeira, em que se exterminão as profecias falsas. Consagrada a Marte como quinto entre os Planetas, Lisboa Ocidental, 1733, pp. 92-95.

Um *sapere aude* que se deseja imposto *também* pela arquitectura e na cidade, capital e *metropolis*. Dizemos *também* porque não só a “nova arquitectura” e o “novo urbanismo” – sobretudo “aquela” e “aquele” que se desenham para a Baixa da cidade – rompem com a tradição: Pombal aumenta o controle do Estado sobre a economia, incentiva o comércio e as manufacturas, expulsa a *Companhia de Jesus* de Portugal e das Colónias, procura desenvolver uma educação leiga sem a influência da Igreja, abole a escravatura no Reino(/Metrópole) em 1761, etc. Londres e Viena tinham surtido efeito, afinal.

E, efectivamente, constrói uma cidade.

É através do desenho que se racionaliza – “racionaliza” é a palavra mais adequada, já que é a “Razão” de que fala Kant que aqui se fala – a(s) ideia(s) a por em prática: um desenho, digamos, *depurado, iluminado* como em apolíneo, *que se*



*Real Aqueduto das Águas Livres, Lisboa.*



*Real Palácio de Mafra.*

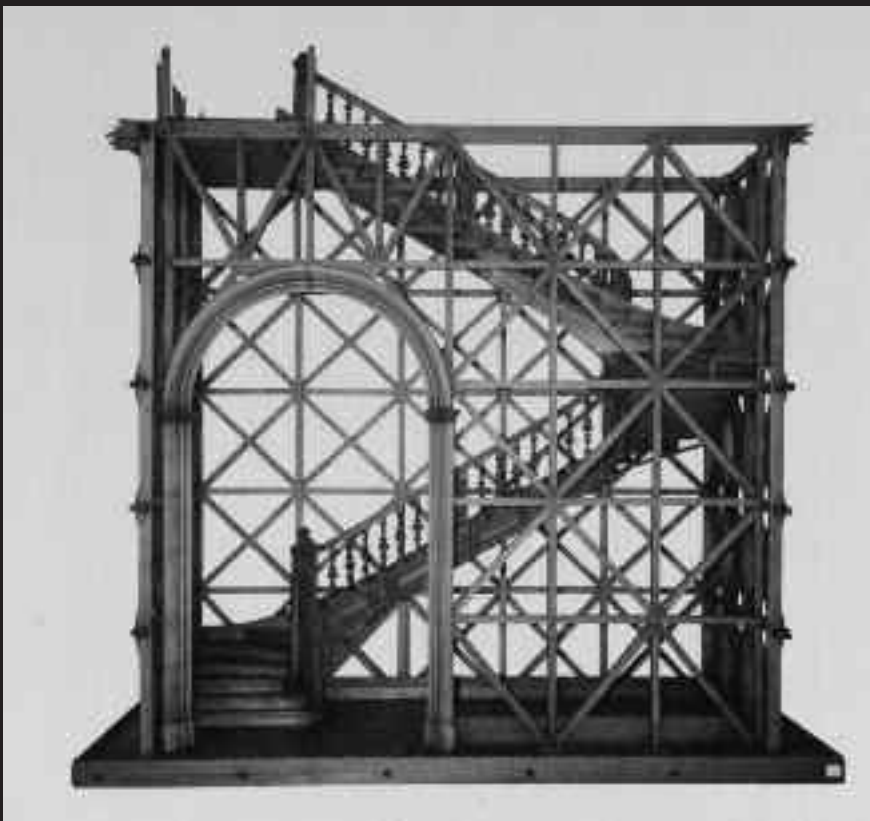


D. José I.

*cinge ao essencial, claro e elementar, até porque, já nessa altura, estabilizada a codificação da representação gráfica (técnica) da arquitectura pelo matemático Gaspard Monge (1746-1818). Uma nova arquitectura pensada não através da perspectiva que encena mas da dupla projecção ortogonal. De certa forma, este desenho iluminado é já um prenúncio de uma certa arquitectura minimalista que aproximadamente duzentos anos depois (na década de 60), no ápice do expressionismo abstracto nos Estados Unidos, finalmente se consolidou até às últimas consequências construtivas e habitativas: falamos de Sol LeWitt, Frank Stella, Donald Judd e Robert Smithson; falamos da invenção da noção de *não-objecto*; mas também não seria absurdo falar, nesta esteira e com este mesmo sentido, da transferência do Governo Brasileiro para o Planalto Central: (afinal diz-se *minimalismo em função de quê* ou em *relação a quê*? Do *maximalismo*, digamos; da saturação do Barroco). Mas, adiante.*

O *Reformador*, D. José I – fóbico, é curioso notar o paradoxo, desde 55 a espaços fechados e à cidade em termos gerais – opta pela quarta opção que o engenheiro-mor Manuel da Maia (à altura do terramoto com 78 anos) lhe propõe na *Dissertação*<sup>1</sup>: demolir o que sobrara e usar o entulho para nivelar o terreno “formando novas ruas com liberdade competente, tanto na largura como na altura dos edifícios, que nunca poderá exceder a altura das ruas”, o que causou em muitos escândalo dado o sucedido, sobretudo quando uma das outras hipóteses seria “despreza[r] Lisboa arruinada” para ir construí-la entre Alcântara e Pedrouços, uma área poupada à desgraça porque sobre as rochas vulcânicas do Complexo Basáltico de Lisboa, sabemos-lo hoje. Chama para isso Maia, Eugénio dos Santos (arquitecto do Senado da cidade) e Carlos Mardel (arquitecto da Casa do Risco das Obras Públicas); para que se desenhe “[...] um novo plano regular e decoroso”, adverte o alvará real de Maio de 1758.<sup>2</sup>

Destacam-se, de entre outros, dois aspectos fundamentais para a reconstrução a que o desenho, como instrumento duma nova-mentalidade – pragmática, racionalista e liberta – se alia em *ortogonidades* e *depurações estilísticas* (*depurações* que, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, acabam por, mais tarde, fundamentar aos olhos, quer o historiador, quer do esteta, um novo estilo: o *Pombalino*): i.) as barracas que chegavam da Holanda, para remediar provisoriamente desalojados, em peças para serem montadas *in situ*, anunciam um novo modo de pensar a arquitectura e o seu projecto (portanto, a noção de uma arquitectura *pré-fabricada*), que uniformizava e regularizava o risco do arquitecto (de certo modo, uma arquitectura e uma cidade produzidas *em série* e *em massa*); e, ii.) o aproveitamento, supõe-se, das técnicas construtivas dos cavernames nas caravelas portuguesas, em X – elásticas para suportar a pressão hidrostática – que embebidas na alvenaria, vulgo “de gaiola”, garantiam, sismo houvesse, a vibração em vez da derrocada.

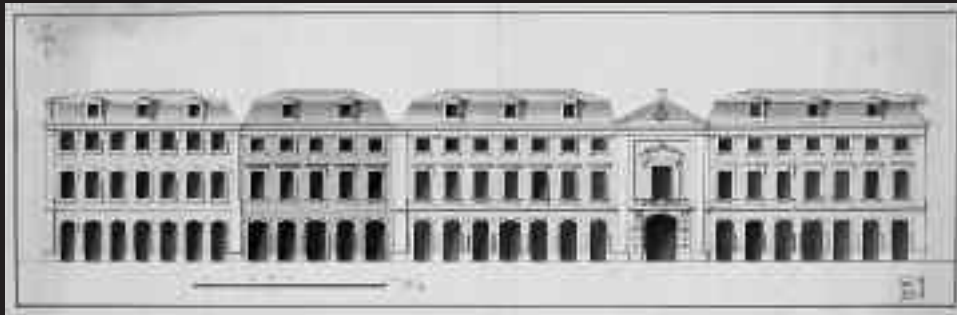


Maqueta da estrutura tipo “de gaiola”.

1 Esta *Dissertação* de M. da MAIA encontra-se transcrita em José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 3ª ed., Ed. Bertrand, 1987.

2 José-Augusto FRANÇA, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1989, p. 327.

Isto consentiu desenhos como estes:



Desenho da Fachada-Sul do *Rossio*, Lisboa.



"*Prospecto da Rua Nova do Carmo do lado de quem olha para o Oriente*", Lisboa.

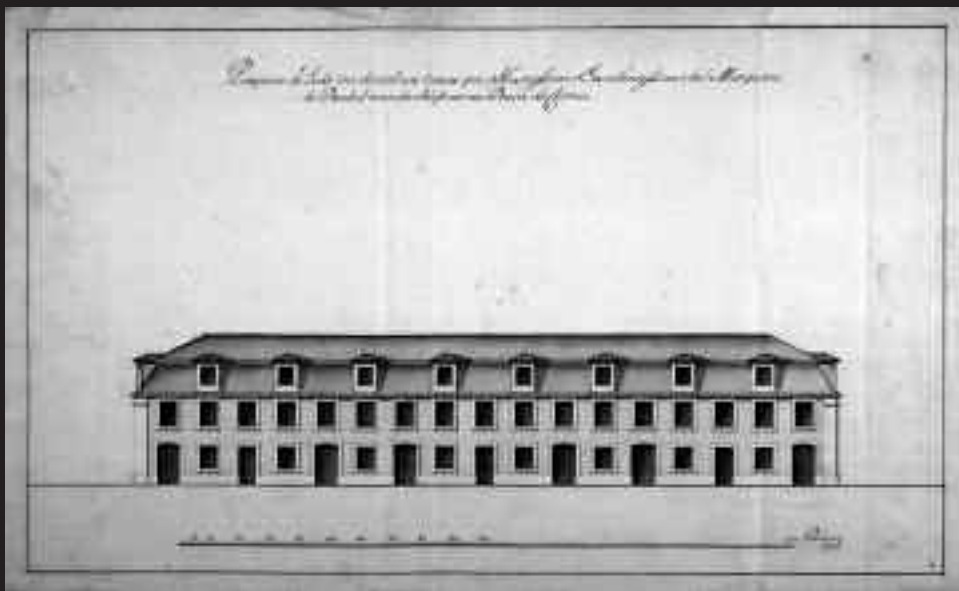


Fig.18: "Prospecto do lado ocidental que o Illustríssimo e Excellentíssimo Snr. Marquez de Pombal manda edificar na Praça do Carmo", Lisboa.



E, estes desenhos consentiram o (re-)erguer-se de uma cidade: já não organizada tendo nos Templos e nos Palácios os seus focos, mas burguesa (enfim, igualitária através do construído? enfim, democrática?). Os palácios e os templos são, no Plano de 58, absorvidos pelas novas fachadas e não mais edifícios singulares que reflectiam o poder dos seus proprietários que, agora, nem os brasões os diziam à porta . É o êxodo, também por isso, daquilo que compunha a corte para a periferia, para menos perto do Rei.

Do (antigo) *Terreiro do Paço* à (nova) *Praça do Comércio* vai um mundo em três anos: do *Terramoto de 55* ao *Plano de 58*.

Com os traços deste novo desenho, Pombal quebra a coluna vertebral da sociedade aristocrático-clerical do século XVIII em Portugal. A nova “Lisboa baixa”, como é dita na altura, é, sem dúvida, um rasgo iluminista na Europa – talvez o primeiro, se o ponto de vista a partir do qual se olha for o da Arquitectura e/ou o do Urbanismo.

No dia 24 de Fevereiro de 1777 morre D. José I.

No dia 13 de Março de 1777, D. Maria I – a *Pia* em Portugal, depois a *Louca* no Brasil – demite e exila Pombal. É a *Viradeira*, e o Iluminismo um *episódio*.

## **Bibliografia:**

BLUNT, Antony, in *Historia de la Arquitectura, Antologia de la Teoría Arquitectónica*, de Lucciano PATTETA, Madrid, 1984.

CASTELO BRANCO, Anselmo Caetano Munhós de Abreu Gusmão e, *Oraculo Prophetico, prolegomeno da Teratologia, ou Historia Prodigiosa, em que se dá completa notícia de todos os Monstros, composto para confusão de pessoas ignorantes, satisfação de homens sábios, exterminio de profecias falsas e explicação de verdadeiras profecias*. Parte Primeira, em que se exterminão as profecias falsas. Consagrada a Marte como quinto entre os Planetas, Lisboa Ocidental, 1733.

FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 3ª ed., Ed. Bertrand, 1987.

FRANÇA, José-Augusto, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1989.

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999.

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KANT, Immanuel, *Inaugural Dissertation and Early Writings in Space*, Open Court Publication, Londres, 1929.

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

MADEIRA RODRIGUES, Maria João, *Unidade e Transformação – Nota acerca de uma estética da Arquitectura Barroca*, revista *Claro-Escuro*, n.º 1, Lisboa, 1988.

NOZES, J., O Terramoto de 1755: Testemunhos Britânicos, Ed. Lisóptima/The British Historical Society of Portugal, Lisboa, 1990.

MALAGRIDA, G., Juízo Verdadeira Causa do Terramoto, panfleto publicado em 1756.

ROUSSEAU, J.-J., Lettre sur la Providence, 1756.

SERRÃO, J. V., O Marquês de Pombal, o Homem, o Diplomata e o Estadista, 2<sup>a</sup> ed., Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1987.

VOLTAIRE, F.M.A., *Candide ou l'Optimisme*, 1759.

**CASAS, MUSEUS E EPITÁFIOS**  
**(DA VALA-COMUM QUE É A MINHA MEMÓRIA):**  
*DESENHOS, PINTURAS, OUTROS PATRIMÓNIOS E OUTRAS CULTURAS VISUAIS*



Conferência apresentada no 2º Seminário Internacional ***Museografia e Arquitectura de Museus: Identidades e Comunicação***, na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ, 16 de Novembro de 2010. Texto publicado no ***Livro MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, Identidades e Comunicação***, Coord. Editorial de Ceça Guimarães, Ed. da UFRJ/FAU/PROARQ (Colecção PROARQ), Rio de Janeiro, ISBN: 85-88341-31-9.

*Ao meu Professor de Desenho, Mestre Lagoa Henriques.*



Fig. 0: *Fernando Pessoa*, Mestre Lagoa Henriques.

“Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 19.



Esperei vários anos para poder ter a oportunidade de contar a história que vou contar agora. Os preceitos acadêmicos mais ortodoxos, pelo menos na Europa, não consentem que se contem histórias a título de conferências, ou, pelo menos, não permitem que se admita “em-conferência” que se vai contar uma história.

Esperei vários anos para a poder contar; e vou, sem pudores acadêmicos, fazê-lo: porque ela vem a propósito do tema deste Seminário: *Museografia e Architectura de Museus: Identidades e Comunicação*.

Durante anos tive medo de sonhar. Não consigo localizar com exactidão o período de tempo em que esse medo me assaltava todas as noites antes de dormir. Recordo, como digo sem exactidão, que foi entre os seis e os dez anos de idade.

Fui educado num colégio dominicano.

Dos seis aos dez anos sonhava repetidamente o mesmo sonho. Sonhava sempre o mesmo sonho e achava estranho. Só recentemente partilhei isto com alguém, por vergonha talvez nunca antes o contara.

Sonhava com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma coluna de relevos lavrados em baixos mas que também podia ser uma árvore, corpos mutilados que gemiam de dor, gente com cara de rato em andarilhos de criança, cúpulas e templos de vária sorte, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, peixes com a boca grande que puxavam barcos de

pesca com homens que puxavam redes que capturavam outros peixes, demónios que saíam de cestos que saíam de peças de fruta para matar outros demónios, um pássaro com um funil que lhe servia de chapéu, moinhos de pás e não de velas como nunca tinha visto, um homem triste que lia, uma mesa posta e corpos nus: azul, encarnado, sangue e lume; a morte.

Com tudo isto eu sonhava.

Achava, na altura, que o meu sonho era o resultado em-imagem de algumas passagens da Bíblia, muito nomeadamente as de S. João no *Apocalipse* – como disse, fui educado por dominicanos. Eram, efectivamente, sonhos apocalípticos, não no sentido de “fim-do-mundo” (como erroneamente se traduz do grego *αποκάλυψις* /apocalipse/ para a língua portuguesa) mas, efectivamente, “apocalipse” com em “revelação”, como na fotografia: no sonho, algo lido ou ouvido que, depois, passava a imagem. Pena na altura ainda não ter lido *A Câmara Clara* de Roland Barthes; não lastimo, porém, ser ignorante até bem mais tarde d’*A Interpretação dos Sonhos* de S. Freud.

Achava, de facto, que esses sonhos eram o Livro de S. João *revelados* por mim, na câmara escura que era o meu quarto, em imagens(-sonhadas), só minhas, impartilháveis: palavras antigas de S. João imaginadas por mim em-sonho. Isto porque, nessa altura, na Disciplina de Religião e Moral, líamos: “[...] E do trono saíam relâmpagos, e trovões, e vozes; e diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo, [...]”; ou “E havia diante do trono como que um mar de vidro, semelhante ao cristal. E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E o primeiro animal era semelhante a um leão, e

o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando.”; ou, “E os quatro animais tinham, cada um de per si, seis asas, e ao redor, e por dentro, estavam cheios de olhos;”; ou, “E saiu outro cavalo, vermelho; e ao que estava assentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da terra, e que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada.”; ou, “E olhei, e eis um cavalo preto e o que sobre ele estava assentado tinha uma balança na mão.” Isto, por exemplo, explicava o devaneio repetido.

Não era verdade, os meus sonhos e, de certa forma, o meu medo (da morte) não tinham nada a ver com as *Revelações* de S. João. Descobri isso mais tarde: não com *L’Eau et les Rêves* de Bachelard, descobri isso bem antes.

Os anos passaram; e com os anos estes sonhos.

Anos depois, quando tinha quinze anos fui aprender a desenhar com o escultor Lagoa Henriques (que era amigo do meu pai e também seu vizinho, porque este artista vivia e trabalhava no atelier “do lado”). Eu conhecia o Mestre Lagoa de sempre: quando era criança ia dar milho-partido aos pombos que viviam à solta pelo seu atelier.

Fui aprender a desenhar com ele: o Mestre era ainda, nessa altura, professor da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa; e eu tinha de fazer um exame de Desenho como prova de admissão à Faculdade de Arquitectura de Lisboa.



Fig. 1: Casa-atelier Mestre Lagoa Henriques, aspecto do exterior.

O Mestre morreu no ano passado e a sua casa (-ateleier), diz-se, vai ser transformada em casa-museu.

A casa era absolutamente fantástica: era uma casa dentro de outra. O Mestre Lagoa ocupava um antigo estaleiro naval na Av. da Índia em Lisboa, mesmo em frente à Doca do Bom-Sucesso (Fig. 1). Habitava e trabalhava neste espaço porque um incêndio fez arder o seu antigo atelier e com ele, para todo o sempre, várias obras escritas e desenhadas, entre outras de valor inestimável. A casa, construída no interior desse antigo estaleiro novecentista (Fig. 2), era toda sobre estacas de madeira, com grandes patamares de diferentes cotas, por vezes com paredes, por vezes com vãos enormes que davam acesso a outras divisões da casa. E assim, subindo quatro degraus com uma guarda do século XVIII, encontrada algures no lixo, que dava acesso a uma saleta, descendo outros dois até à biblioteca (onde conheci o

irmão gémeo de Thanatos: Hypnos), o Mestre vivia entre objectos formidáveis que davam à Praia dos Prodígios (a Praia dos Prodígios era como ele chamava a uma “praia” mas que era, na verdade, os trinta ou quarenta passos de areia que na maré vazia ficavam a descoberto junto da Torre de Belém (Fig. 3)).

Nesta casa aprendi, muitos anos mais tarde (quando estava a redigir as minhas provas de Doutoramento) o que, hipoteticamente, Heidegger dizia entrelinhas com a trilogia “Construir, Habitar, Pensar”: que a Arquitectura não é um objecto mas uma relação entre *o-que-habita* e *aquilo-que-é-habitado*; que a Arquitectura não é somente o *desenho do objecto* e/ou o *objecto* (arquitectónicos), como pelo menos desde o Renascimento mas sobretudo “os modernos”, enfim, como tantos arquitectos e/ou tratadistas nos fizeram crer. Afinal, essa Arquitectura que é uma espécie de “sou” estava ali naquela casa de uma forma



Fig. 2: Casa-atelier Mestre Lagoa Henriques, aspecto do exterior.



Fig. 3: Praia dos Prodígios, Torre de Belém, Lisboa.

1 “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo.*” Joseph NUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

escancarada. A casa era o Lagoa e o Lagoa era a casa: Aristóteles falava do lugar como “intervalo corporal”, ali era verdade; Muntañola que “o lugar não é uma forma nem uma matéria”<sup>1</sup>, ali era verdade; Bachelard, da casa como “espírito”. Digamos, evitando as Teorias e mais ainda os teoremas que castram o pensamento, que sempre que alguém se representa inteiramente num espaço ou, dito às avessas, quando um espaço consente que alguém se represente inteiramente *nele*, quer dizer, se expresse-*nele*, seja-*nele*, então, nesse caso temos Arquitectura. Voltaremos às casas-museu mais à frente.

Nesta casa, onde se vivia entre desenhos de nus a corpo inteiro, gessos de figuras de uma mitologia privada, achados prodigiosos que a maré ia trazendo (lembro-me perfeitamente de um tronco que deu à praia, semelhante a uma das cabeças da Guernica, hoje no Reina Sofia em Madrid), pássaros que voavam, gatos egípcios de bronze

com uma das orelhas brincada, guardadores de rebanhos e outras poesias, (...) fui aprender a desenhar (eu e a Filipa Lourenço, minha colega depois na Faculdade, e até hoje minha amiga).

Na primeira aula saímos do atelier para ir à Praia dos Prodígios que ficava a cerca de quatrocentos metros dali. Quando íamos para atravessar uma passagem de nível sem guarda, parámos e o Mestre fez-me ler uma placa de sinalização. Li: "Pare, Escute e Olhe". "Esta é a tua primeira lição de desenho." – disse.

A segunda aula foi agendada no Museu de Arte Antiga, na Rua das Janelas Verdes em Lisboa; íamos ver Pintura (Fig. 4).

Entrámos naquela casa do século XVIII, "reciclada" ao longo das décadas (desde 1884) em museu.<sup>1</sup> De facto, um museu é, *sois disant*, uma casa: na verdade, um museu é sempre



Fig. 4: Museu de Arte Antiga, Lisboa

1 Este edifício, enquanto museu, resulta hoje dum somatório de sucessivas adaptações ao edifício original: Palácio Alvor-Pombal; e que tiveram o seu início em 1884. Destacam-se sobretudo cinco grandes intervenções: 1884-1911, a cargo o Professor António Tomás da Fonseca e do primeiro director do museu José de Figueiredo; 1930-40, a cargo do arquitecto Guilherme Rebello de Andrade; 1942-47, a construção do corpo oriental de fachada; no início dos anos 80, a construção de um piso intermédio a cargo do arquitecto João de Almeida; 1992-94, sobretudo a duplicação do espaço das exposições temporárias, a cargo da Arquí III/João Almeida.

uma casa, uma tipologia específica de casa, à falta de melhor termo “um habitáculo”; mas, efectivamente, um sub-tipo dentro do tipo-“casa” reconhecível em função da sua *museologicidade*, ou seja, daquilo que essa casa é capaz quando pretende cumprir-se no *uso-museu* – e que é, pelo menos, exibir, preservar e guardar objectos que, por um qualquer motivo, merecem ser exibidos, preservados e guardados *por* alguém *para* alguém.

Entrámos no museu. Percorremos algumas salas, no século XVIII “de aparato” (como se dizem as barrocas deste tipo), e numa do fundo... o meu sonho de criança(!?):

Numa sala do fundo estava o meu sonho pintado por Bosch. Sem tirar nem pôr, o meu sonho num tríptico do século XVI: com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma



coluna de relevos, corpos mutilados, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, azul, encarnado, sangue e lume; a morte (Fig. 5).

Uma, de facto, "revelação" – não a de S. João, apocalíptico –, uma epifania.

É preciso dizer que: o meu pai tinha por hábito levar-me desde muito cedo a visitar museus todos os Sábados de manhã. Esta imagem eu, sem querer, fi-la minha. Porquê?

Acredito, hoje, que provavelmente aquela sala tenha tido um papel determinante na forma como esta pintura me foi apresentada. A sala cumpriu o seu objectivo.

Esclareçamos o nosso ponto de vista que é, afinal, uma espécie de justificação, entre outras coisas, para o meu sonho: como dizíamos, os museus são casas; há museus que são projectados de raiz



Fig. 5: *Tentações de Santo Antão*, Jheronymus Bosch; Óleo sobre madeira de carvalho; A 131,5 x L 119 (painel central) e L 53 (painéis laterais) cm; Museu de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 6: *Tentações de Santo Antão*, Jheronymus Bosch;  
Óleo sobre madeira de carvalho; A 127,5 x L 101,6;  
Museu de Arte de São Paulo.

para serem museus; mas há museus que já foram outros edifícios, com outros usos, ou seja, há museus, como é o caso deste onde se encontra até hoje o meu sonho a cores (um sonho semelhante a este está no Museu de Arte de São Paulo (Fig. 6)), que funcionam em edifícios cujo uso foi alterado (no caso, de habitação civil em museu). Porém, neste último caso, no caso em que os edifícios cambiam de uso: o facto de um palácio passar a albergar/hospedar um museu não significa que deixe de ser um palácio; quer dizer, um palácio que passa a ser um museu é um palácio que passa a ser um museu, e não um museu que um dia foi palácio. Ele será sempre um palácio independentemente do que se lá passe ou institucionalmente lá funcione; mesmo “travestido” o seu uso ele será sempre um palácio. Porquê?

Exactamente pelo mesmo motivo pelo qual um edifício projectado para ser um museu não pode, de súbito, passar a ser um palácio.

Evitemos a retórica; e a circularidade para onde, por vezes, este tipo de discurso pode resvalar.

Um objecto arquitectónico significa sempre algo e se foi projectado foi para que fosse usado. Entendamos, pois, a arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação e possibilidade de função*.

Usemos um exemplo: um tecto.

Que um tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar<sup>1</sup> essa função, diferentes tectos denunciam<sup>2</sup> modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. A *forma* do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada – de aresta, de berço, de cruzaria ou de combados, etc. –, se *singelo*, se em quadrado ou octogonal, etc.) não denota apenas uma função, mas remete

1 “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante* daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.

2 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 202.

3 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 198 e 199.

4 Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

5 *Utilitas*, uma hipotética apropriação de Koenig de Marcus Vitruvius em *De Architectura* onde *Utilitas* aparece como uma das três qualidades duma estrutura arquitectónica: *Firmitas, Utilitas, Venustas*.

6 “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao

utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. A arquitectura, no sentido em que vo-la estou a apresentar, é o cenário permanente de uma cultura na qual o drama social pode ser representado da forma mais proveitosa para os actores.” Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 102.

7 Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983, p. 32.

para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.<sup>3</sup> O tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a *quem o usa* um certo *gesto de uso* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo, na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire, através-de-mim, outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig<sup>4</sup>, *utilitas*<sup>5</sup>. Por outras palavras, podíamos dizer assim: o objecto arquitectónico conota sempre para além da sua *utilitas* uma certa *ideologia de habitar*. É em função dessa *utilitas* e dessa *ideologia* que me comporto no espaço. Todos os meus gestos no espaço projectado passam a existir em conformidade<sup>6</sup> (ou, coerentemente) com esse “ambiente”<sup>7</sup>.

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) *orienta*, implica ou impõe *os movimentos* mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*); de certa forma,

o objecto arquitectónico funciona como uma espécie de “cenário”, esse “meio [*milieu*] que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção”<sup>1</sup>.

Um palácio, por exemplo, permanecerá palácio; ainda que com uma (justaposta) *utilitas* de museu.

É bem certo que a arquitectura de museus não se resume à revitalização de palácios, pese embora o facto de um grande número de museus neles funcionarem. Porquê? – merece ser perguntado.

A evidência de que era nos palácios onde se concentrava um grande número de objectos artísticos, talvez possa justificar (a par com as quedas das monarquias, a ascensão burguesa, a decadência financeira da aristocracia e de alguns monopólios, por exemplo e entre outros motivos) o funcionamento de tantos museus *em* palácios ou *em* objectos arquitectónicos análogos a esta tipologia de habitação.

Falando sobretudo dos palácios barrocos mas não só: identificamos a existência nestas casas de “salas de aparato” cuja função era, como sabemos, a de impressionar os visitantes com inúmeros objectos (d) e colecções (de tapeçaria, de pintura, de escultura, de mobiliário, etc; em suma, hoje, ditos “objectos artísticos” ou elevados a essa “condição”) que representavam o estatuto do(s) seu(s) proprietário(s). A sala de aparato não tem outra função senão essa: “exibir”; não são lugares de estada, mas de passagem, de *vitrine*.

1 Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.

É que são estas as salas (exibicionistas), já afinal projectadas com objectivos expositivos, as mais obviamente aptas para acolher objectos que, pelos motivos mais diversos, se pretende que sejam mostrados. Digamos: estas salas continuam funcionando, como funcionavam, como de exibição, “de aparato” portanto, mas outro. O seu uso manteve-se (podemos observar como até, de certa forma paradoxalmente, “o modo” como estas salas funcionavam, e funcionam, para efeitos expositivos é, ele próprio, matéria expositiva).

*Caravelas em forma de peixe que voavam, gente com cara de rato em andarilhos de criança, cúpulas e templos de vária sorte, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, demónios que saíam de cestos que saíam de peças de fruta para matar outros demónios: azul, encarnado, sangue e lume; a morte.*

Acredito, hoje, que provavelmente aquela sala tenha tido um papel determinante na forma como esta pintura me foi apresentada. A sala cumpriu o seu objectivo. Melhor: a sala cumpriu o seu destino.

Mais atrás dissemos: que o *uso-museu* era, pelo menos, exhibir, preservar e guardar objectos que, por um qualquer motivo, merecem ser exibidos, preservados e guardados *por* alguém *para* alguém.

Mas, que tipo de objectos “exibem, preservam e guardam” os museus?

Do meu ponto de vista, objectos artísticos e/ou ou objectos elevados à “condição de arte”; em suma, “objectos sacralizados”.

Os objectos rodeiam-nos (os objectos arquitectónicos mais do que nos rodeiam, envolvem-nos, mas isso é outra questão: não desconsideremos o facto de existirem objectos arquitectónicos que são, de certa forma, museus de si próprios; ou porque são considerados monumentos (e de certa forma sacralizados/intocáveis por isso) ou porque sendo museus exibem o modo como se exibiam objectos na altura em que foram projectados (lembro-me imediatamente de dois casos: o Victoria and Albert Museum em Londres (Fig. 7) e o M.A.C. em Niterói (Fig. 8)). Continuemos.

Os objectos rodeiam-nos. E em rigor, podemos sempre encontrar motivos para eles existirem. Mas, serão os motivos que nós, racionalmente, evocamos para a sua existência aqueles que, de facto, justificam a sua *razão de ser* no nosso mundo?



Fig. 7: *Victoria and Albert Museum, Londres*



Fig. 8: M.A.C., Niterói.

Precisamos deles porque eles nos auxiliam nas tarefas mais diversas, quaisquer que estas sejam: mesmo as questões relacionadas com a nossa *identidade* (aquilo que nós somos ou tentamos ser para nós próprios ou à vista dos outros).

É verdade que herdamos *coisas*. As *coisas herdadas* herdamo-las de alguém: seu precedente proprietário e/ou seu produtor.

Conservar essas coisas e expô-las é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas por quem no-las deixou* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam, que no-las deixaram (voluntária ou involuntariamente *para nós*). Por exemplo, os brincos da avó suprem a falta da avó, pelo menos parcialmente; através deles podemos construir a biografia da avó e através dela contar a nossa própria história: lembrando-nos dela, e contando, através dos



brincos-deixados, a sua história, construímos a nossa própria identidade; o de onde viemos, quem somos ou, pelo menos, quem achamos ser.

*Essas coisas* (os brincos ou a Guernica) são, por isso, representações. Representações de quem?

Daqueles que estão ausentes. Daqueles que estão ausentes e das histórias que eles, se não estivessem ausentes, poderiam contar de viva-voz. Do tempo, portanto, que não foi nosso, mas que através *deles* e *dessas coisas* passa a ser também nosso. *Essas coisas* funcionam para nós como testemunhas e é através delas que nós elaboramos e argumentamos uma nossa memória dos *outros*. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas coisas* ficam no lugar de *outras coisas* ou de outros como nós. As *coisas deixadas* são uma espécie de epitáfios dos outros: narrativas; sínteses que “dizem” os outros no agora; frases, epitáfios, que, porque eles assim continuam existindo, podemos construir: construindo a nossa história.

“Tradição”? Provavelmente, sim.

“Conservar” ou “suprimir” têm o mesmo objectivo.

Se conservamos umas coisas, também suprimimos outras do nosso horizonte: a Bastilha em 1798; no dia 3 de Março de 2001, em Bamiyan, estátuas de Buda com quinze séculos, dinamitadas.

Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas representam. Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas significam na tentativa, por vezes, de modificar o passado. Suprime-se e conserva-se. Aparentemente, conservando sustém-se aquilo que as coisas representam, na esperança de que essas mesmas coisas continuem significando.

Se aquilo que se suprime desaparece e, assim, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objecto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, vai adquirindo outras significações desempenhando sempre outros papéis.

Se assim é, se as coisas deixadas que herdamos funcionam como veículos de memórias em segunda mão – como *alibis* usados pela memória –, então, muito provavelmente, a própria noção de /património/ decorre da compreensão *daquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente *daquilo que esses outros pressupostamente nos terão deixado* e que, à falta de melhor termo, chamámos *coisas*.

Mas, o problema reside justamente aqui: é que, *desses outros* só temos notícia através *das coisas* que esses mesmos *outros* nos deixaram.

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é.

Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel nesse entrecho (que nós, afinal, queremos perpetuar como nosso(?)).

Também assim contamos a História, quer dizer, através das *coisas* reconstituímos o irreconstruível(?): seria regressar ao passado e narrar a história *hoje* como se estivéssemos *lá*, jornalisticamente. Mas, como esse trânsito no tempo nos está vedado, construímos narrativas que, de alguma maneira, colmatam essa impossibilidade. Essas narrativas são imaginadas, substituem-se às ocorrências passadas, e interferem na noção de património, intrometendo-se nos critérios pelos quais se pode hierarquizar as *coisas deixadas*, por *escalas de valor*. E assim, hierarquizando essas coisas segundo critérios de valor, se relativizam essas mesmas coisas, no sentido em que, quando postas em relação se conservam *umas* em detrimento de *outras*. Por isso, preservamos certas coisas e as mostramos, se as considerarmos “importantes”: a umas sim; a outras não.

Portanto, falar de património é não só falar de *memória* e de *imaginação* como é, também, falar de *valor*.

Mas, por exemplo, fazer *como* da casa do Mestre Lagoa Henriques um museu?

Cristalizamos a sua casa *em* museu porque perdido o homem? Mas a *sua* casa deixou de ser *sua* quando ele morreu.

Mostramos o quê?

Como ele vivia ali?

Mas isso não é *mostrável*. A sua casa morreu quando ele morreu: ela, no dia em que ele morreu, cessou. A casa abandonou-se. Ela hoje, como de facto um museu, é um depósito de objectos que ele usava e que deixaram de fazer sentido sem ele. Perpetuamos o quê?

A memória dele? Como se ele não tivesse morrido e tivesse só dobrado a esquina para ir almoçar ao Bandeira<sup>1</sup>?

Efectivamente, a casa era ele e ele era a casa – eu comprovo isso. Eu estive lá, eu vi.

Quem vai agora abrir os seus livros na página sabida e ler:

“Um pouco mais de Sol

E eu era brasa.

Um pouco mais de azul e eu era além.

É que para mim bastava um golpe de asa

Para eu não permanecer aquém.”

<sup>1</sup> Um restaurante.

No livro do Sá Carneiro

É certo: a casa era ele e ele era a casa. Um verdadeiro exemplo daquilo que para mim significa a palavra "Arquitectura": uma, de facto, relação, uma espécie de "sou". Esse exemplo merece ser perpetuado. Mas como?

A sua casa, hoje já sem ele, é uma espécie de cemitério de objectos – aliás como qualquer outro museu. Já não é exactamente uma casa. Na verdade, ela, aos olhos do mundo, continua sendo casa; mas, uma casa-em-suspenso, cristalizada, congelada no dia em que ele morreu.

Uma casa-museu é uma antítese de "casa". Justamente porque uma casa-museu é uma casa congelada, suspensa (no tempo). Como uma espécie de mumificação, de perpetuar um corpo sem vida – do mesmo modo, a "museologização" de uma casa é colocá-la entre parêntesis, em *époche*. Na tentativa de preservar o que lá se passou, o que lá aconteceu, preservam-se os objectos que a compõem e as paredes que lhes dão sentido. Isto, sempre na esperança que esses objectos e essas paredes contribuam para a construção de uma imagem daquilo que na casa aconteceu e de quem lá habitou foi – mas essa imagem construímo-la nós, os visitantes da casa-museu por exemplo, numa espécie de silêncio imaginado que é nosso e que a nossa consciência (que como a diz Heidegger, é "histórica") pode através desses objectos e através dessas paredes, *fantasiar*.

Egípcios e maias acreditavam na ressurreição; as múmias de chinchorro no deserto do Atacama, actual norte do Chile e sul do Peru na América latina, recentemente datadas em 7000 a. C., são as múmias mais

antigas, com mais 2000 anos que as egípcias; o braço incorrupto de S. Vicente em Valência; a língua de Santo António de Lisboa num cofre; ou, tribos que transformam os ossos do morto em pó e o inalam; que comem as suas vísceras para que o morto continue habitando *entre-eles* ou mais especificamente *neles*. Nós conservamos os seus objectos, as suas casas, talvez com o mesmo sentido.

Talvez por isso possamos fazer a analogia entre *museu* e *cemitério*. Afinal, é da morte e do esquecimento que falamos. Da morte e do sonho/imaginação. Naquela casa, onde conheci o irmão gémeo de Thanatos: Hypnos, já não há vida, há, isso sim, indícios dela agarrados a coisas: coisas intocáveis, sagradas, libertadas diria Camões da “Lei da Morte”; insectos encerrados em âmbar desde o Terciário. Criteriosamente expostas, cada coisa no seu lugar certo, a cama de sempre com os lençóis de sempre, os livros postos noutra ordem nas prateleiras da biblioteca, um livro aberto que finge a leitura da noite anterior.

A casa do Mestre Lagoa ainda não é museu, mas tenho a certeza que vão tirar o pó das estátuas: lembro-me perfeitamente como o Mestre ficava furioso quando a empregada limpava o pó das estátuas; dizia que os cinzentos e os negros do pó faziam-nas vibrar como num exercício de desenho a claro-escuro; interessavam-lhe as gradações de intensidades lumínicas feitas pelo acaso do pó como sombras do tempo que passava. “Esse grande escultor”, o tempo dito por Mayllol e por Marguerite Yourcenar.

As estátuas que podiam sentir com a polpa dos dedos, ou com a mão em pleno, vão deixar de poder ser tocadas. Ainda não perceberam que a escultura não é só para ser sentida com os olhos, que é para ser vivida com o tacto; com o tacto como a estátua do Fernando Pessoa no Chiado em Lisboa em frente da

Brasileira, com o tacto de quem toca o focinho do javali do *Mercato Nuovo* de Florença; tocar na imagem de *Santiago Mayor* em Compostela; *La Bocca della Verità*, em Roma.

Perpetuamos a casa, fazendo-a museu, enfim, porque não podemos perpetuar o homem-que-lá-morou e que foi-com-ela-homem.

“Fantasiamos”, como a Psicanálise mais ortodoxa fala quando se refere à *imaginação*. Fantasiamos a vida através das *coisas*. De facto, os objectos não passam de desvios da consciência; “fios-condutores” como Husserl lhes chama quando os explica “imanentes de tempo”.<sup>1</sup> Tem razão.

Para mim, sempre que se fala em museus, há algo que me incomoda. Na verdade, nem é bem um incómodo, é mais um conjunto de dúvidas: qual é(são) o(s) critério(s) que assistem a selecção dos objectos a expor? Porque é que existem uns

1 “[...] *cogitatum* singular, em virtude do seu âmbito transcendental imanente de tempo, é uma síntese de identidade, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 30.

2 Acerca da *denotação* e da *conotação*, leia-se: Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 20-28 e Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 45-48.

que merecem ser expostos e outros não? Porque são expostos destas maneira e não de outra? Em suma: porque é que para mim um objecto tem um valor e para o outro, que está ao meu lado, o valor é outro?

Tenho sempre a impressão que a(s) resposta(s) têm a ver com um conceito que se chama *tradição*. Os museus expõem objectos que, de certa forma "universalmente", têm importância ou um certo valor para uma determinada comunidade humana. Sim. Mas, porquê?

O *valor* (agora sim, o valor...), em sentido comum, é uma *qualidade das coisas* cuja conformidade em relação a uma norma, ou a sua proximidade em relação a um ideal, tornam essas coisas particularmente dignas de estima – diria, se as coisas tivessem ou possuíssem *qualidades*. Antes "*Qualia*" com lhes chama Kant e com razão (pura e/ou prática) já no Século das Luzes;

Para mim as coisas, os objectos que me rodeiam e que fazem o meu mundo como meu, são sempre projecções subjectivas: os brincos da minha avó, por exemplo, representam algo para mim irrepresentável para um hipotético *outro*. À forma dos brincos está associada uma carga afectiva que não se mede pelo número nem pela geometria. À *Guernica* também.

É certo que as ametistas e os brilhantes dos brincos da minha avó, que desde sempre me lembro dela com eles, têm um valor comercial; eles podem ser trocados por dinheiro; mas não é a forma, como disse Eco, sempre simbólica (porque fruto da constituição subjectiva; porque a forma é sempre conotativa)?<sup>2</sup> A verdade, pelo menos do ponto de vista desde onde vejo o mundo, é que os brincos da minha avó ou qualquer outro



objecto que eu detecte no campo da minha experiência como vivo, são sempre projecções de mim. Porquê?

Porque sou que os sinto. Os objectos são sempre “focos, irradiações de ser”<sup>1</sup>, “fosforescências”<sup>2</sup> de mim. De certa forma, os objectos são uma espécie de epitáfios da minha memória que é um lugar para onde vai tudo sem que eu decida o quê ou como ou quando, como em uma vala-comum. Epitáfios, porque os momentos passados fixam-se neles como as frases que ficam em vez do morto, sintetizando-o e lembrando-o aos outros, para a posteridade – para, usemos uma expressão do Direito “memória futura”.

Lembro-me sempre de Luís XIV de Bourbon, antes *Delfim e Primogénito da França*: “*L’État c’est moi*”. Conta-se da época uma discussão acerca daquilo que significa o “bom-gosto”. Reuniões infundáveis acerca do tema na Academia

1 Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1<sup>a</sup> ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.

2 Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.

de Letras, para o resultado ser: “O bom-gosto sou eu” – disse.

Atribuir um valor universal às coisas será sempre um exercício do poder: dizer, por exemplo, o que se expõe e como; seleccionar, como preservar e porquê, etc. O museu, via de regra, tenta construir, em conceito, uma “memória-comum”. Algo que *eu* e o *outro* podemos partilhar como *nosso*. Como uma língua.

Mas, constitui o corpo do *outro* representações iguais às *minhas* acerca do “mesmo objecto”?

Dissemos que a nossa consciência era sobretudo “histórica”. É a altura certa explicar porque dissemos isso.

Eu capto o objecto através de uma sua representação. E o outro também. Fá-lo-á do mesmo modo?

Ambos construímos representações privadas, e temos do objecto perspectivas diversas, no entanto, ambos habitamos uma *harmonia preestabelecida* – Merleau-Ponty fornece um exemplo dessa “harmonia”.<sup>1</sup> Fazemos, portanto – enquanto afirmamos isto – a apologia de um *mundo previamente dado*, a argumentação de uma *unidade ideal*, como o faz a ciência?

Não. Expliquemos porquê: apesar das representações *de um* e *de outro* serem diversas, ainda assim, ambas estão “co-presentes” ao objecto que as admite ou, por outras palavras, ambas estão “co-presentes” ao objecto que é permissivo a ambas. É essa co-presença perante o objecto que faz do mundo “o *campo* da nossa experiência, [onde] nós somos apenas uma visão do mundo”.<sup>2</sup> *Um* e *outro*, estão “juntos” a representá-lo, e é neste sentido que podemos dizer que *o objecto é o mesmo para ambos*, quando a única coisa que se partilha verdadeiramente é o

1 “Meu amigo Paulo e eu estamos olhando uma paisagem. O que se passa exactamente? É preciso dizer que ambos temos sensações privadas, uma matéria de conhecimento para sempre incomunicável – que, no que concerne ao puro vivido, estamos encerrados em perspectivas distintas –, que para nós dois a paisagem não é *idem numero* e que se trata apenas de uma entidade específica? Ao considerar minha própria percepção, antes de qualquer reflexão objetivante, em nenhum momento tenho consciência de encontrar-me encerrado em minhas sensações. Meu amigo Paulo e eu apontamos com o dedo certos detalhes da paisagem, e o dedo de Paulo, que me aponta o campanário, não é um dedo-para-mim que eu penso como orientado em direção a um campanário-para-mim, ele é o dedo de Paulo, que me mostra ele mesmo o campanário que Paulo vê, assim como reciprocamente, fazendo um gesto em direção a tal ponto da paisagem que vejo, não me parece que desencadeio em Paulo, em virtude de uma harmonia preestabelecida, visões internas apenas análogas às minhas: pelo contrário, parece-me que meus gestos invadem o mundo de Paulo e guiam seu olhar. Quando penso em Paulo, não penso em um fluxo de sensações privadas em relações mediatas com o meu

através de signos interpostos, mas em alguém que vive o mesmo mundo que eu, a mesma história que eu, e com quem eu me comunico através desse mundo e através dessa história. Diremos então que se trata ali de uma unidade ideal, que meu mundo é o mesmo que o de Paulo como a equação de segundo grau da qual se fala em Tóquio é a mesma de que se fala em Paris, e que enfim a idealidade do mundo assegura seu valor intersubjectivo?" Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 543 e 544.

2 "Ora, considerando esses declives arruivados, por mais que eu me diga que os Gregos os viram não chego a me convencer que eles sejam os mesmos. Ao contrário, Paulo e eu vemos 'juntos' a paisagem, estamos co-presentes a ela, ela é a mesma para nós dois, não apenas enquanto significação inteligível, mas como um certo acento do estilo mundial, e até em sua eceidade. A unidade do mundo se degrada e se pulveriza com a distância temporal e espacial que a unidade ideal atravessa (em princípio) sem nenhuma perda. É justamente porque a paisagem me toca e me afecta, porque ela me atinge em meu ser mais singular, porque ela é a minha visão da paisagem, que tenho a própria paisagem e que a tenho como paisagem para Paulo tanto quanto para mim. A universalidade e o mundo se encontram no coração da individualidade e do sujeito. Nunca o compreenderemos enquanto fizermos do mundo um ob-jeto. Logo o compreenderemos se o mundo é o campo de nossa experiência, e se nós somos apenas uma visão do mundo [...]." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 544.

*tempo* que imana em simultâneo dessas duas representações. É neste sentido que *um* e *outro* estão juntos, quer dizer, estão juntos porque as suas representações sobre os seus objectos coincidem no tempo, coincidem nesse *momento-fronteira* (num *movimento experimentado por ambos no presente vivo* de que são espectadores); são, digamos assim, *contemporâneas*; e constituem a identidade de ambos enquanto sujeitos inalienáveis do mundo e, também, de *si(s)* próprios.

Aparentemente, a sociedade funda-se na noção de “experiência comum”<sup>1</sup>. Parece certo, porém, que queremos exactamente dizer com *experiência comum*?

Merleau-Ponty fornece um exemplo que nos parece aqui adequado: conta que experimenta uma paisagem ao lado do seu amigo Paulo. serve-se da metáfora da paisagem contemplada

1 Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 31.

2 Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 87.

3 Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 87.

4 Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, p. 87.

Ver Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, na trad. Corbin, *Qu'est-ce que la Métaphysique?*, Paris, Gallimard, p. 176 e ss.

5 Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 88.

por si e por Paulo e tece algumas considerações que se nos revelam fundamentais: reconhece, sobretudo, que ambos têm “sensações privadas” e que nessas sensações existirá sempre algo de “incomunicável”; que estão “encerrados em perspectivas distintas”; reconhece que não lê Paulo como “um fluxo de sensações privadas” mas como “alguém que vive o mesmo mundo”, que vive a “mesma história” na mesma “natureza” que ele; e que, se se comunica com Paulo é porque o faz *através desse mundo e através dessa história*; mas reconhece, ainda, algo de essencial: é que, Paulo e ele vêm juntos a paisagem, estão co-presentes a ela, e, neste sentido – de que é *através desse mundo e dessa história* –, que ela, a paisagem, é *a mesma* para ambos; concluindo que o mundo é “o campo” da experiência de ambos.

De certa forma, um museu é a fixação desse mundo num conjunto de objectos que podem testemunhar essa “história” e esse “nosso-mundo(-comum)”.

Heidegger, interrogando-se acerca da própria consciência histórica e acerca de como o objecto História acontece na consciência, diz que “não pode ser a experiência natural relativa ao desenrolar do tempo”<sup>2</sup>, pois não é porque o indivíduo se “encontra na história que é temporal”<sup>3</sup>, mas “se só existe e se só pode existir historicamente, é porque é temporal no fundo do seu ser”.<sup>4</sup>

Esta consideração de Heidegger, donde, primeiro, podemos depreender que toda a consciência de alguma maneira é *histórica*, também nos leva a admitir que, e se toda “a consciência é histórica, [então,] isso quer dizer, não só que há algo como tempo para ela, mas que *ela é tempo*”<sup>5</sup>.

Um museu, assim, mais não é do que o nosso-tempo posto por ordem: organizado segundo os critérios e as ideologias de cada época; em suma, em função da imagem que em cada época o Homem tem ou quer passar a ter de si próprio. Por esse motivo, por exemplo, um museu se distingue de uma loja de antiguidades que expõe um tempo caótico, melhor, um não-tempo (isto apesar de, em imagem, estas lojas nos aparecerem como *Românticas* porque as conhecemos com uma nossa imagem de espaço doméstico romântico veiculado pela literatura do século XIX, mas também já pela fotografia) (Figs. 9, 10, 11).

Em suma: um museu, organizando o tempo através daquilo que expõe, é a construção dos indícios e dos sintomas do nosso-passado. A isto, à construção, portanto, da nossa-*identidade*, os arquitectos quando os projectam não devem ser alheios ou indiferentes.





Fig. 9, 10 e 11: Lojas de antiguidades, Florença.



## **Bibliografia:**

- AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- GOFFMAN, Erving, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, na trad. Corbin, *Qu'est-ce que la Métaphysique?*, Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- RAPOPORT, Amos, "Systems of Activities and Systems of Settings", in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d.

***STRUGGLE FOR PLEASURE***



Texto publicado na Revista *online TRACEY Drawing and Visualisation Research*, da Loughborough University, org. de Deborah Harty, com o título *“Struggle for Pleasure”* ISSN: 1742-3570, <http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/tracey/dat/janeiro.html>, Dezembro de 2010.



Far, far away,  
I want me...  
I say every day "I want me."  
I want me far from here  
Beyond the screen:  
Prince of a kingdom of flowers only  
(and small lakes of acid bronze)  
Give me back:  
All the things that hurt you;  
My trace in your road;  
My whole life for having enjoyed so much;  
The wings of an angel that has been shot and killed in flight.  
I just want to want me in the meantime,  
An interstitial that is,  
On top of a bell sound an alarm.  
Far from here,  
After the veil that confuses you,  
The wrath of the gods,  
What makes your eyes like scales:  
Restore to me the echo of my words  
Or anything that yours it is.  
I live alone with Piotr to design a whole new world,  
My passion and all that my eyes feel under the film's real.

The invention of perspective in *Quattrocento* inaugurated something new in Western civilization: the virtual. The screen of my computer is no different from the window of Alberti. The screen of my computer can be crossed. In fact, the screen is only light. The real is not mine. The real is just a representation.

What representation?

My representation. What we call real is just an entropy: the real is my representation of reality.

(...)

The eyes are for seeing. The eyes give me the world in image. Whenever I say I see anything is because what I see, and say I am seeing, is loaded with a meaning. Seeing is always an understanding procedure. If I grab a pencil, or colours, to say what I see through a drawing or a painting, or if I use a language, with words, to say what I am feeling, what I'm actually doing is illustrating me. I am using proteases to say what I am feeling.

When I use words and write in a prose narrative what I am feeling, I feel that that narrative is far away from what I am feeling. Why?

Because the language of words, in prose, is coded in a way tighter than if I "say", what I feel, through an image. There are grammars, syntaxes... The language castrates feel. A poem is more like a painted image, subversion on the order that castrates the ordinary world. A poem or a painting is a rupture on the normal order of things. A painting or a poem is a disturbance in the *logic* that tries to make me a man who feels the same way another man feels.

When we read a poem or see a picture, the only legitimate thing we can do is remain silent. Invent phrases to explain them would replace them: would kill them.

Poetry or paintings translated in words? To be explained in words? To be reduced again to an order that neutralizes creativity and thought? Poetry or paintings to be just a "pre-text"?

Western civilization suffers from the power of "words". But we do not feel in words. We feel the world because "we are *the* world" and "we are *in* the world," as Husserl, Sartre, Merleau-Ponty said.

Only art can truly say what you feel, because art shows the world: reveals it. And the world is not outside me. The world is me.

A mirror does not reflect if no one is front of it.

Yes, the poem illustrates the screens. The canvas is my skin. The plotter is my (digital-)hands.

(...)

And if someone asks me: "*Inside, wanting to break out, outside, wanting to break in - which is the centre from which sensuous words & images arise?*"

The centre is me – *axis mundi*.





*IF I FEEL, IT IS UNDER THE SKIN*

*SE SINTO É SOB A PELE*



Texto (com a Professora Doutora Maria Dulce Loução, FA/UTL) publicado no *site* do ***Third (Extraordinary) International Seminar Architectonics Network: Architecture and Research (The Beginning of a Transarchitectural World: Exploring New Ways Toward Specific Modernity and Architectural Dialogics)***, coordenação científica do Professor Catedrático Joseph Muntañola, da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC (Dezembro de 2010).

Reality is dense and complex: from a certain point of view, we do not even touch it. To be accurate, the molecules of my body do not mix with that which surrounds me. Effectively, I do not touch things. I do not commune with it, I do not share anything with it; I am not it and it is not me.

There is, in fact, abyss between reality and me. An insurmountable distance, an unassailable wall. I am me and it will remain itself, before, during, and after me.

I am my body; reality is, each and every moment, from one extreme to the other, unknown.

I feel and it does not.

I am my body from within to my skin. My body transports me, takes me from here to there, it is my beginning and my end. I am alone with it, lonesome and alone, which does not touch





A realidade é densa e complexa: de um certo ponto de vista, até, nem lhe tocamos. Em rigor, as moléculas do meu corpo não se misturam com aquilo que me rodeia. Efectivamente, nem toco nas coisas. Não comungo com ela nada, não partilho nada com ela; eu não sou ela e ela não é eu.

Há, de facto, um precipício entre ela e mim. Uma distância intransponível, uma parede inexpugnável. Eu sou eu e ela permanecerá ela, antes, durante e depois de mim.



Eu sou o meu corpo; ela um, a cada momento, e de extremo a extremo, desconhecido.

Eu sinto e ela não.

Eu sou o meu corpo desde o meu dentro até à minha pele. O meu corpo transporta-me, leva-me daqui para ali, ele é o meu princípio e o meu fim.

anything; that does not dissolve into anything, that does not merge, that does not commune of anything, that lives thus.

But this is, from a certain point of view – which is science, from the predicate who states the building as cells and molecules. It is not fake, this point of view, it is wispy.

It is true that I do not share with reality the same flesh, its flesh is not my own. I confess myself ignorant about reality and perhaps I devise mechanisms that surpass that ignorance. I invent schemes that allow me to dominate it, at least apparently: I name things, people, objects, I draw them and make them my own. So much that they become me. I replace the thing's name with the thing itself, the drawing by the thing itself, so much that things end up existing for me through those substitutions of what they are to me. I call world to that, to the ensemble of those things that I progressively signify. I represent: become them present to me when I summon them through those devices. Then, the discourse about the object replaces the object itself, and this object that was unknown becomes, at least for me, the discourse that I am able to render of it. At the base of this gigantic paradox, between me and things, is my incapacity to completely master things and with them, if I mastered them, the time.

Everything is indirect, and therefore all that I claim to know with conviction, I don't know in fact and in flesh. At a limit, we could say it, I would only know this thing when I would transcend myself and become it. If I became my own interlocutor, then I would feel like him, that which I am. To explain this anguish of inner subjectivity – like Husserl, Merleau-Ponty or Lyotard do: *I exit myself for a second and I inhabit the*

Eu sou só com ele, só, sozinho que não toca em nada, que não se dissolve em nada, que não se mis-tura, que não comunga de nada, que vive assim.

Mas isto é de um certo ponto de vista – o da ciência, do predicado que diz um edifício de células e de moléculas. Não é falso este ponto de vista, é pouco.

É verdade que eu não partilho com a realidade da mesma carne, a carne dela não é a minha. Confesso-me ignorante acerca da realidade e talvez por isso invente mecanismos que ultrapassem esse desconhecimento. Invento esquemas que me possibilitam domina-la, pelo menos aparentemente: chamo nomes às coisas, às pessoas, aos objectos, desenho-os, faço-os meus. Tanto que eles passam a ser comigo, eu. Substituo o nome da coisa pela coisa, o desenho da coisa pela coisa, tanto que as coisas acabam por ser também para mim através dessas substituições aquilo que são para mim. Chamo mundo a isso, ao conjunto dessas coisas que vou significando. Represento: torno-as presentes a mim quando as convoco através desses artifícios. Então, o discurso acerca da coisa substitui-se à coisa e a coisa que era desconhecida passa a ser, pelo menos para mim, o discurso que eu estou apto para fazer dela. Na base deste gigantesco paradoxo, entre mim e as coisas, está a minha incapacidade de dominar completamente as coisas e com elas, se as dominasse, o tempo.

Tudo é indirecto por isso, tudo o que digo convictamente conhecer não conheço em carne. No limite, podemos dizê-lo, só conheceria a coisa quando me transcendesse e me transformasse nela. Se eu passasse a ser o meu interlocutor então sentiria, como ele, aquilo que eu sou. Explicar esta angústia da intersubjectividade – como a explicam Husserl, Merleau-Ponty ou Lyotard: *saio por um segundo de mim e vou*



*other so I know him* – would be to retell the history of Mankind. Perhaps, that is why we prefer to believe in world that is ready, predicated, defined, whole, and doubtlessly, fixed, that does not change. Still and safe.

We master things, reality, throughout substitutions. We build houses.

Even houses substitute other things. But which things?

To answer in one word: desires.

The house begins by trying to complete or fill out a defect of the body. A body without house is not exactly body, not only because ultimately the body to think itself always needs a spatial dimension (memory is also body), but most of all because it can not exist it being inside, outside and/or between inside and outside. Because the





*habitar o outro e assim conheço-o* – seria contar de novo a história do Humano. Talvez por isso preferamos acreditar num mundo pronto, predicado, adjectivado, inteiro, sem dúvida, fixo, que não cambia. Inerte e seguro.

Dominamos as coisas, a realidade, através de substituições. Construimos casas.

Também as casas se substituem a outras coisas. Mas que coisas são essas?

Para responder numa palavra: desejos.

A casa começa por tentar completar ou preencher uma falta do corpo. O corpo sem casa não é exactamente corpo, não só porque no limite o corpo para se pensar a si próprio necessita sempre de uma espacialização (a memória é corpo também), mas sobretudo porque ele não pode existir sem que seja dentro, fora e/ou entre fora

body does not exist outside space, the body is only body in function, expressing itself. In other words: opposing to Man, the animal is body-less, meaning that in truth, it does not realize it owns a body, that its body transports its existence. It is the demand of the spirit, or how one says: "conscience", which makes the body, body of the own body. The animal wanders, Man inhabits, even the nomad that when he stops, he stops: when he piles and stretches fabric, for example, he says *here*. It is the conscience of the halt and its gesture – or how you say in Architecture: its "project", while act or design, that establish the *here*: here does not mean not-there; *here* is the point from which one measures distance, the near and far, the left and right, the up and down, which is up is Sky, that which is down is Earth, the unattainable and the tangible; *here* is from where one can be closer to the arched path of the sun, watching it, the birds that migrate to come back one day. Therefore, the house of Man is always cosmologic, because it is always symbolic; while the nest is not. The house is project, the nest occurrence.

It is certain that the house is replacing something else: which is the own life of the body, of its most prosaic manifestation, the ones that are the highest importance and that all together shape life. The house is *here* and it is of-time, also for that reason.

The house is a scenario, the house expresses life: it is in short, life representing itself as the second skin of the body, not exactly as garments, but as an outer-body that encapsulates and/or opens my own, its hypothetical creator.

The house, and Architecture as the Discipline that studies it, is that: an axis in the world (axis mundo?), fixed on Earth, under the Sky, for a thousand years in a temple or for a night in the tent of the blue men in the

e dentro. Porque o corpo não é fora do espaço, o corpo só é corpo em-função, a exprimir-se. Por outras palavras: ao contrário do Humano, o animal não tem corpo, quer dizer, na verdade ele não sabe que tem corpo, que o seu corpo transporta a sua existência. É a exigência do espírito, ou como se diz: a "consciência", que faz do corpo corpo, do corpo próprio. O animal vaga, o homem habita, mesmo o nómada quando pára sabe que pára: quando crava estacas e estica um tecido, por exemplo, diz *aqui*. É a consciência da paragem e o seu gesto – ou como se diz em Arquitectura: o seu "projecto", enquanto acto ou desígnio – que fundam o *aqui*: aqui quer dizer não-ali; *aqui* é o ponto em função do qual a distância é medida, o perto e o longe, a direita e a esquerda, o em cima e o em baixo, o em cima que é o Céu e o em baixo que é a Terra, o inalcançável e o tangível; *aqui* é de-onde se pode estar mais perto do curso arqueado do Sol, a vê-lo, os pássaros que migram para voltar um dia. Por isso a casa do Homem é sempre uma cosmologia, porque ela é sempre simbólica; e o ninho não. A casa é projecto, o ninho ocorrência.

É certo, a casa substitui-se a outra coisa: é a própria vida do corpo, das suas manifestações mais prosaicas àquelas a que se dão mais importância e que em conjunto dão figura à vida, que a casa substitui. A casa é *aqui* e é do-tempo, também por isso.

A casa é cenário, a casa exprime a vida: ela, em suma, é a vida a representar-se como segunda pele do corpo, não exactamente como a roupa mas um outro-corpo que encasula e/ou abre o meu, seu hipotético construtor.

A casa, e a Arquitectura que enquanto Disciplina a estuda, é isso: é um eixo no mundo (*axis mundo?*), fixo na Terra, sob o Céu, por mil anos num templo, ou por uma noite na do homem azul no deserto, abandonado

desert, abandoned by the gods, *Tuaregue*; but always desires fulfilled in will, another thing that states "body" juxtaposed to the *body-of-whom-thinks-and-does-it* and meets it when inhabiting. House: outer-skin. (Dermo-Architecture?!)

The house is, therefore, always a project; but not always design.

To the project belongs the adequacy to the place in its physical and ambient components, to its economic and social context, to the dimensions of work and rituals of the creeds; to culture, in short. And to Ethics. The project is a method of ordination of thought that aims at the production of an object. The design (drawings) imagines the object.

The drawing itself is only one of the modalities of that project, which is, let us admit it, the most used by the architect who thinks the house for the other's-body. The project is not the erudition



pelos deuses, *Tuaregue*; mas sempre desejo cumprido em vontade, noutra coisa que diz "corpo" justaposto ao *corpo-de-quem-a-pensa-e-faz* e a cumpre quando a habita. Casa: outra-pele. (*Dermo-Arquitectura?!*)

A casa, por isso, é sempre projecto; mas nem sempre é desenho.

Ao projecto cabe a adequação ao lugar nas suas componentes física, ambiental, ao contexto económico e social, à dimensão ritual das crenças e do trabalho; à cultura, em suma. E à Ética. O projecto é um método de ordenação do pensamento que visa a produção do objecto. O desenho imagina o objecto.

O desenho é só uma das modalidades desse projecto, a, admitamo-lo, mais usada pelo arquitecto que pensa a casa para o corpo-do-outro. O projecto não é a erudição do desenho, é uma



of the design, it is a pulse of the body within which makes the (inhabited-)house happen: for example, from the favela to the museum that apparently keeps our Identity and that after all is not else than a representation of something we reckon to be.

Architecture makes the man *presence*. By acting over nature, it states the transience of matter and the validity of circumstance. It decides over what persists and what which is refused. It claims its dominance over matter, and that dominance is always cultural, and therefore, in that sense, political.

Architecture has a reson. It makes itself by reflecting upon what has been done, and doing it again; it does itself by doing that which others did, and from that reflection arises the new, the never done thus. In that sense there is always, and only, a single architecture that manifests the history of the world. From the favela to liquid architecture, the same act: to inhabit with the material circumstances of the moment.

To project, with the understanding of needs, in the sense of fulfilling them through the production of the object inscribed in a certain place, leads to a universality of the *natural* architecture, adequate and ethic.

The hand explores; the mind illustrates and anticipates; the body inhabits.

At this moment of this reasoning, it will no longer cause any scandal to anyone to state that: Architecture, as an object, has been since the *quattrocento* thought and anticipated through image. The invention of perspective – based in fundamentals of Euclidian geometry – has conquered the depth in the foundations of

pulsão do corpo de dentro que faz acontecer a casa (-habitada): desde, por exemplo, a da favela ao museu que guarda aparentemente a nossa Identidade e que afinal não passa de só mais uma representação daquilo que nós achamos ser.

A arquitectura torna o homem *presença*. Ao actuar sobre a natureza afirma a transitoriedade da matéria e a validade das circunstâncias. Decide sobre o que persiste e o que é recusado. Afirma o domínio sobre a matéria e esse domínio é sempre cultural, e portanto, nesse sentido, político.

A arquitectura tem uma razão. Faz-se, reflectindo sobre o que se fez e fazendo de novo; faz-se fazendo o que outros já fizeram, e dessa reflexão surge o novo, o nunca feito desse modo. Nesse sentido há sempre, e só, uma única arquitectura que manifesta a história do mundo. Da favela à arquitectura líquida, o mesmo acto: o habitar com as circunstâncias materiais do momento.

Projectar, com o entendimento das necessidades, no sentido de as cumprir pela produção do objecto inscrito num certo lugar, conduz a uma universalidade da arquitectura *natural*, adequada e ética.

A mão explora; a mente ilustra e antecipa; o corpo habita.

Nesta altura do raciocínio já não causará escândalo a ninguém dizer que: a Arquitectura, enquanto objecto, tem sido desde o *quattrocento* pensada e antecipada pela imagem. A invenção da perspectiva – alicerçada nos fundamentos da geometria euclidiana – conquistou a profundidade nos suportes da representação



representation and inaugurated the *virtual*. It was this conquest of space-beyond the limits of the body that originated, amongst other things, the possibility to consider “transarchitecture”, as M. Novak says, in the “liquid architecture” of Nox, in the “hybrid spaces” of Knowbotic Research, etc...

Why?

Because today, with the most recent technologies of visual production (*parametric drawing, modeling by nubs, rendering through radiation, algorithmic modeling, etc.*), of communication and transmission of information, the image became dynamic, no longer fixed. Euclides has been abolished, Descartes proved wrong, the visual field annihilated, we produce today ethereal images, four dimensions of matter paradoxically called “liquid”, fluid, plurisensitive, but always seductive. These are the images that think and anticipate a certain architecture today: images that exceed



e inaugurou o *virtual*. Foi esta conquista do espaço-para-lá dos limites do corpo que originou, entre outras coisas, a possibilidade de podermos hoje falar em “transarquitectura” como a diz M. Novak, na “arquitectura líquida” de Nox, nos “espaços híbridos” de Knowbotic Research, etc...

Porquê?

Porque hoje, com as mais recentes tecnologias de produção imagética (*desenho paramétrico, modelação by nubs, rendering por radiosidade, modelação algorítmica*, etc.), de comunicação e de transmissão da informação, a imagem tornou-se dinâmica, já não fixa. Abolido Euclides, errado Descartes, aniquilado o campo visual, produzem-se hoje imagens etéreas, quartas dimensões da matéria paradoxalmente chamadas de “líquidas”, fluídas, plurisensíveis, mas sempre sedutoras. São estas as imagens que pensam e antecipam uma certa Arquitectura hoje: imagens que se ultrapas-



themselves (in *hyper-realities*, *supra-realities*, *trans-realities*). The image that was a representation of Architecture, started containing Architecture itself, subduing it, while the need for the of the physical man was discarded in favor of aesthetics (of image), of marketing and the idiosyncrasies of its own designer that creates the three fictional dimensions, the impossible to represent. But what is "impossible to represent" in Architecture?

Architecture itself is impossible to represent. Why?

Because Architecture is a "relation" (between *he-who-inhabits* and *that-which-is-inhabited*), and because all places that can be born out of that "relation" are affective and, for that sole motive, intangible through image.

Also for that motive, Architecture is not only image. Is it?

It is not!

Now, as some certain architectonic object, as we know, are built in function and through those new possibilities of representation – to its image and similarity -, in that transference (from the *project-of-the-thing* to *the-thing*) the significations of that virtual travel to a neo-virtual that is, as paradoxal as it may seem, the inhabitable object itself: no longer static, passive, still, susceptible to memory and therefore to time; but dynamic, fluid, liquid, in a mix between virtual/real.

sam a si próprias (em *hiper-realidades*, *supra-realidades*, *trans-realidades*). A imagem que era representação da Architectura, passou a conter a própria Architectura, subjugando-a, enquanto foi descartando cada vez mais a necessidade do homem físico em benefício da estética (da imagem), do marketing e das idiosincrasias do seu projectista que cria a três dimensões fictícias o *irrepresentável*. Mas o que é que é "irrepresentável" em Architectura?

A própria Architectura é irrepresentável. Porquê?

Porque a Architectura é uma "relação" (entre *aquele-que-habita* e *aquilo-que-é-habitado*), e porque todos os lugares que possam nascer dessa "relação" são afectivos e, só por esse motivo, intangíveis pelas imagens.

Também por este motivo, a Architectura não é só imagem. É?

Não é!

Ora, como certos objectos architectónicos, sabêmo-lo, são edificados *em função* e *através* dessas novas possibilidades representativas – à sua imagem e semelhança –, nessa transferência (do *projecto-da-coisa* para *a-coisa*) viajam os significados dessa virtualidade para uma neo-virtualidade que é, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, o próprio objecto habitável: já não estático, passivo, inerte, susceptível à memória e portanto ao tempo; mas dinâmico, flúido, líquido, num misto de virtual/real.

However, this subject imagined this way remains a place where I try, as an ego to express myself, be-being, building, in the interval between that place and my body, my place, my here-now: which is the *Dasein* of this new architectural proposals? What place (s) is (are) that (those)? Who is this neo-*ego*-liquid? Why the impertinence of these issues?

Because one sixth of the world dies of hunger.

Should not be the aesthetic and ethics one?





Porém, este objecto assim imaginado continua sendo um espaço onde eu, enquanto *ego*, procuro exprimir-me, ser-sendo, construindo, no intervalo entre o meu corpo e ele, o meu lugar, o meu aqui-no-mundo-agora: que *Dasein* é esse o destas novas propostas arquitectónicas? Que lugar(es) é(são) esse(s)? Quem é esse neo-*ego*-líquido? Porquê a impertinência destas questões?

Porque, um sexto da população mundial morre à fome.

Porque, não devia ser a estética e a ética uma só?



## ***Postfácio***

Este livro, *Arquitecturas-Ficcionadas: O Desenho*, constitui-se como uma antologia de textos da autoria de Pedro António Janeiro. Apresentados, todos eles, em contextos académicos e aqui ordenados cronologicamente, os textos falam-nos das dimensões mais subjectivas da arquitectura, aquelas que relevam das emoções e, por isso, estão para além da materialidade da obra, e dependendo, em última análise, da circunstância de cada um no contacto com a realidade construída.

Os textos aqui reunidos são um contributo empenhado do seu autor para o esclarecimento das Teorias do Desenho e da Arquitectura, ensinadas e investigadas na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

O prefácio da Professora Doutora Maria João Madeira Rodrigues contribui de um modo pleno para a leitura deste livro, com o qual se afirma a Arquitectura enquanto dimensão fundamental do espaço social e se sublinha o papel central do Desenho na concepção de cada obra arquitectónica e na interpretação dos seus múltiplos significados.

Com este breve postfácio queremos sublinhar o empenho da Universidade Técnica de Lisboa na divulgação dos diferentes ramos do conhecimento que convivem de modo frutuoso e mutuamente estimulante na nossa Academia.

A nossa Faculdade de Arquitectura, herdeira de uma tradição secular que remonta à Sala do Risco, recebe, assim, esta publicação que a todos honra.

Fernando Ramôa Ribeiro  
Reitor











Alto Patrocínio:



Apoios:

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Centro  
de  
Investigação  
em  
Arquitetura  
e  
Urbanismo  
e  
Design  
**CiAUD**  
FACULDADE DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA