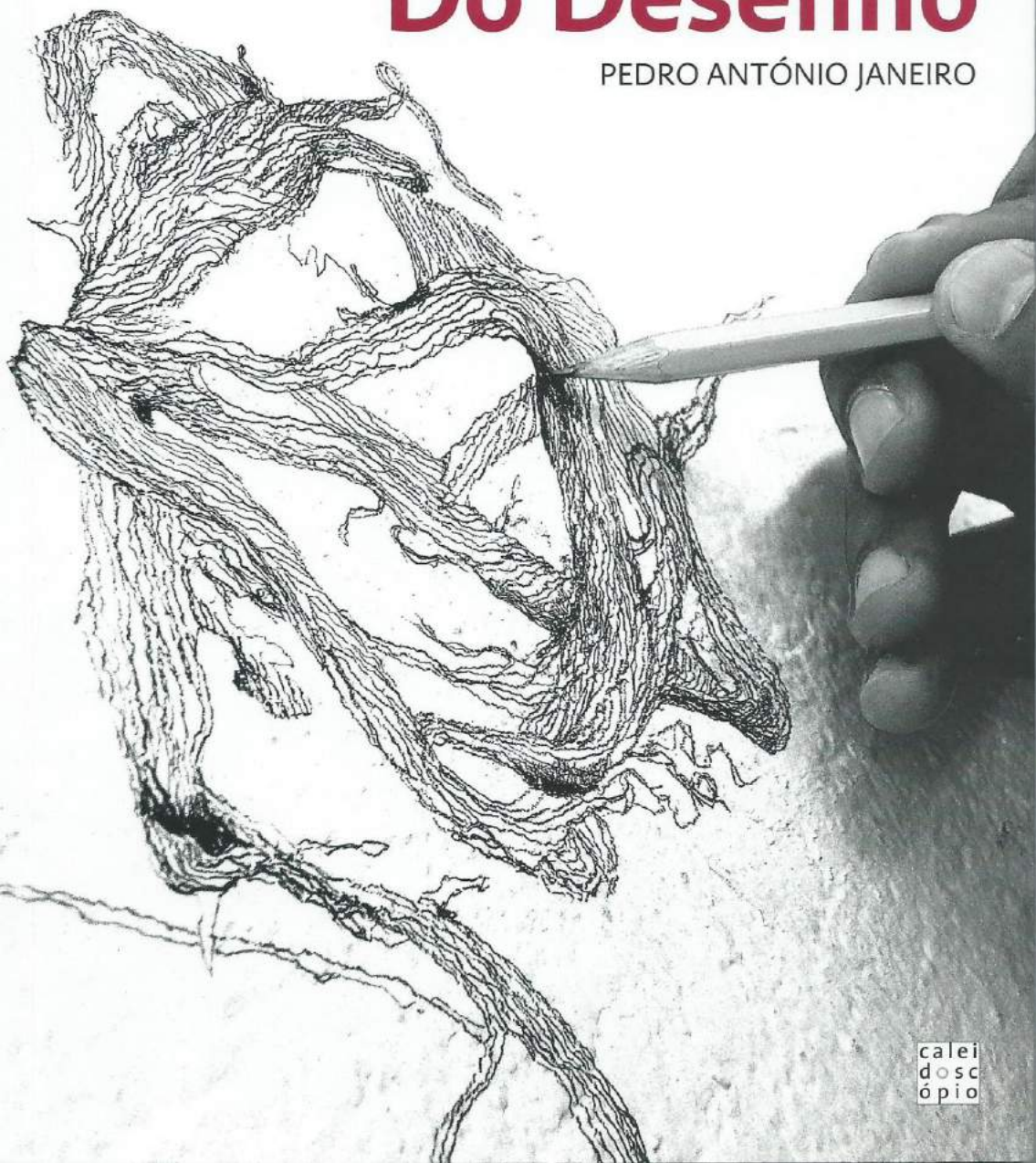


O Papel Do Desenho

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO



do Papel do Desenho

do Papel do Desenho

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

calei
dos
ópio

TÍTULO: Do Papel do Desenho

AUTOR: Pedro António Janeiro

FOTOGRAFIAS: Joaquín Berchez [aberturas dos capítulos, capa e contra-capas (fragmento de uma pintura de Jorge Cruz Pinto, *Caixa*)]

DESENHOS: Pedro António Janeiro

COLECÇÃO: Pensar Arquitectura

DESIGN E COMPOSIÇÃO GRÁFICA: Ana Sarmento

DATA DE EDIÇÃO: ?????? de 2012

ISBN: 978-989-658-??????

DEPÓSITO LEGAL: ??????????

EDIÇÃO:

ca
Tei
d
o
s
c
ó
p
i
o

Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, S.A.

Rua de Estrasburgo, 26 – R/c Drt.º

2605-756 Casal de Cambra · Portugal

Tel.: (+351) 21 981 79 60 · Fax: (+351) 21 981 79 55

e-mail: caleidoscopio@caleidoscopio.pt

www.caleidoscopio.pt

Sumário

- 7 Prefácio
- 15 DO ANAMÓRFICO À MORFOLOGIA: O DESENHO
- 35 O “FACE-A-FACE” E O TEMPO DO ACONTECER:
O Visível e o Invisível do Desenho
- 55 DESENHOS DE ARQUITECTURAS SEM PROJECTO
- 67 A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO:
Imagens e Objectos Arquitectónicos
- 83 VERDADE OU CONSEQUÊNCIA?
O Desenho como o “Final de um Regresso”
- 105 DESENHO, PRESENÇA E MARCA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA
- 119 DO DESENHO (e do seu Espaço) ao ESPAÇO (do seu Desenho)

Prefácio

Ele-munda.

Pedro António Janeiro neste livro nos convida a inaugurar um espaço além do aparentemente visível e reconhecível como real ou verdadeiro, arquitetado espontaneamente no flagrante movimento daquele que desenha. Testemunhos do rapto da cena observada, os desenhos, nos diversos papéis assumidos quando eternizam a passagem entre o que o observador tem diante dos olhos e o que se torna visível através deles, são predestinados a nos revelar quem somos através de sua própria existência.

Pedro António Janeiro reconhece no desenho *uma vontade do corpo*. Uma hipótese de tradução de quem desenha, uma possibilidade de conhecimento do responsável pelo desenho nos instantes que escolhe fixar urgentemente.

Desenhos multiplicados pelo pensamento, papéis engranzados a nos oferecer a vaga lembrança de um testemunho ocular, a *mútua presença*, segundo ele, sincronidade entre sujeito e objeto, entre sujeito e espaço, entre o que observa e desenha, e o que é observado, e desenhado.

Cumplicidade.

Desenho o que desejo; o desígnio do desenho é tornar visível um desejo; (...)

As experiências “reais” furtadas pelos registros icônicos descortinam o novo mundo criado por quem desenha; são representações, são a tônica e a substância essencial das investigações conduzidas por Pedro Janeiro em seu ofício multifacetado e profícuo.

Digo que tiro, mas sei que dou.

Generoso, o arquiteto, pesquisador, professor e poeta, arrebatava experiências para desenhá-las: entre linhas, nas interlocuções acadêmicas em salas de aula e em conferências internacionais; sobre o corpo e sobre os planos da cidade nas dinâmicas especulativas propostas em workshops com alunos de arquitetura e design em cidades diversas; e com palavras nos versos imprescindíveis de sua lavra, capazes de evocar as imagens talhadas em sedutoras linhas cursivas. Nestes desenhos, Pedro Janeiro nos presenteia com um e vários novos mundos, todos seus e, depois dele, todos nossos.

Eu e mundo somos a mesma coisa.

Sua estreia na Caleidoscópio se dá com o oitavo título de uma produção literária extensa: *Perspectivas (e Outras-Imagens) da Architectura I* (2009); *Perspectivas (e Outras-Imagens) da Architectura II* (2009); *Origens e Destino da Imagem - Para uma Fenomenologia da Architectura Imaginada* (2010); e dois livros de ensaios, *Architecturas-Ficcionaladas: O Desenho* (2011) e *A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual entre a Architectura e a Fenomenologia* (2012); produção que inclui duas obras poéticas, *Azul em Coma* (2009) e *Desenhos a Éter* (2010).

Uma já significativa constelação de ideias compartilhadas sobre o estudo da Arquitetura enquanto objeto de interpretação fenomenológica, e sobre o estudo do Desenho e da Representação, a partir das relações entre sujeito e objeto presentes nas operações perceptiva e cognitiva, pesquisa esta amparada pelo diálogo fluente com os postulados de filósofos como Merleau-Ponty, Lyotard, Heidegger e Husserl.

Para esta original publicação, o autor escolheu desenhar uma outra coreografia, outros movimentos do corpo que desenha, para nos apresentar distintos modos de experimentar o Desenho, saboreá-lo e apreciá-lo, sabê-lo presente enquanto futuro de uma imagem pretérita selecionada. Escolheu um outro modo de dizer, *outro COMO*, como ele mesmo adota em seus textos, elegendo 7 conferências que se engendram para discutir a ambiguidade sugerida pelo título desta obra, “Do Papel Do Desenho”.

Esta opção inclui o inédito, providencial e, sobretudo, prazeroso diálogo com as talentosas e instigantes fotografias de Joaquín Berchez, cuidadosamente elegidas e oferecidas por este professor-artista-fotógrafo para introduzir cada capítulo da obra de Pedro António Janeiro.

Assim, somos incitados a transcender o inquietante nastro, para desvendar caminhos propostos pelo autor para nos guiar *Do Anamórfico à Morfologia: o Desenho*. Conduzidos pelas digressões filosóficas que nos propõe perscrutar o real além daquilo que nos é aparente, compreendendo o real como dependente do observador, o poeta-arquiteto-professor transmuta-se em fotógrafo, propondo um desenho a partir da luz, um desenho do objeto interagindo com a projeção de sua sombra sobre um suporte corpo-humano. A consciência de quem, enquanto observa, explora novas possibilidades de observar e pensar

sobre os objetos disponíveis à sua percepção, produz múltiplos desenhos. O olhar precursor de desenhos adota um modo autoral de ver, ou melhor, antever, composições imprevistas. O universo se alarga, *Desenhar é aumentar o mundo*, graças à curiosidade incontida desbravadora de imagens, extraídas do interior dos objetos, e arrebatadas das tramas e entranhas de estruturas orgânicas invadidas com indiscrição.

Grafites encontram o estuque, a massa que é pele da estrutura, moldável, desenhável, disponível à manipulação, com a mão, com instrumentos orquestrados pelas mãos, combinados, harmonizados para gerar a sinfonia inaudível dos desenhos do desenhador. Este desenho sobre o relevo acidental da massa é um vir-a-ser que já carrega seus sintomas; faz-se na extensão do corpo em busca do que tocar, como ensina aos alunos o mestre; *mundifica, torna mundo o mundo*, como ensina aos admiradores de sua prosa poética, o bardo.

O desenho como um ato cirúrgico-graças a grafite afiada – rasga a matéria dito objeto de observação para inaugurar outro espaço, outro cenário, outro desenho. Nos intrigantes desenhos que ilustram este capítulo, o autor descobre o desenho possível sobre sua própria pele; a mão age sobre o próprio corpo, que cede sua epiderme como suporte; do corpo para o corpo, em uma aventura sem par, Pedro Janeiro *leva o mundo a passear*.

Em *O “Face-a-Face” e o Tempo do Acontecer: o Visível e o Invisível do Desenho*, o autor evoca o primeiro movimento e contato com a vontade de *tornar algo presente*, transpor os limites da sua imaginação para a ação de torná-la “imagem visível”.

Alerta-nos sobre a fugacidade do instante contemplado, sobre a urgência de captá-lo em toda sua essência e frescor; a imagem que não se repete, um mundo que se faz de uma vez, pela primeira e última vez.

Só mais um minuto (para ver de novo); um segundo olhar, um novo olhar.

Para nos dizer do desenho que revela um “ser-estar” no momento em que seu autor se percebe parte dele, *desenhar é sempre estar-entre*, Pedro Janeiro vai de Lisboa a Ljubljana, escorrendo a tinta de gel pela pele para fixar instantes, marcando seu próprio corpo e (trans-)portando nele os vestígios de sua passagem por aqueles espaços e daqueles que o acompanharam nesta aventura.

O mundo construído a múltiplas mãos.

Neste capítulo, diz-nos do desenho como um encontro; momento de coincidência de espaços, ponto comum de existências distintas: a minha e a da coisa desenhada. Encontro entre os eixos das linhas que suturam as cicatrizes das paredes descascadas de Narni; entre as linhas impressoras de um desenho sobre o tecido que reveste o torso do artista; entre as linhas escorrendo a paisagem pelos vãos da calçada de Lisboa.

Desenhos de Arquitetura sem Projecto convoca nossa memória à noção de origem, a imagem que construímos do tempo enquanto passado, perpetuada através dos vestígios do corpo e dos desenhos que nos auxiliam a reconstituí-lo enquanto lembrança.

Através da cristalização do vestígio eu, de certa forma, posso contar a história do outro.

As preciosas construções fotografadas nas Salinas, de Rio Maior, garimpadas por Pedro Janeiro, construídas sem projeto, mas espontaneamente dizedoras de um “fazer arquitetura”, *um desenho detectável do edifício no edifício*, guardam nos veios da madeira enrugada pelo tempo, os traços a sal feitos na pele do lugar.

O capítulo *A Representação da Representação: Imagem e Objetos Arquitetônicos* oportunamente é descortinado pela fotografia *Eros*

de Joaquín Berchez. Metáfora do encontro e da força que mantém a coesão entre dois elementos, assegurando a continuidade, também a representação é um movimento insatisfeito e inquieto, que desvenda meios para atingir seu alvo, e capturar a coisa observada para guardá-la, a salvo, no modo escolhido para abrigá-la. Um papel; um desenho.

Voltado a discutir a representação da Arquitetura, neste texto, o autor destaca o fato de o edifício envolver o nosso corpo não só como uma sua *prótese* ou *extensão*, mas como um *outro mundo* onde se pode instalar *um outro estado de coisas*, portanto, no caso da Arquitetura, se a representação reconstitui o fenômeno quando o coloca enquanto ausente, a única forma de representá-la é considerar, além dos elementos que a tornam visível, o componente sensível e subjetivo que a noção do habitá-la e frequentá-la pode emprestar para substituí-la também enquanto experiência afetiva.

Em *Verdade ou Consequência? O Desenho como o “Final de um Regresso”*, Pedro Janeiro nos fornece as pistas do dilema que acompanha sua visão de sentido e motivo impregnados no ato de desenhar. Dependente da percepção projetada sobre ele por quem o desenha, o objeto desenhado está intimamente ligado ao autor do seu desenho.

... é nesse acto que o sujeito o *habita*...

A partir deste encontro, da urdidura de um *tecido intencional* que se define no ato mesmo da presente relação entre sujeito e objeto, constata-se a possibilidade de apreensão de uma verdade, origem de uma experiência somente possível de ser reconhecida nos produtos gerados pela sua ocorrência.

Didaticamente, Pedro Janeiro nos esclarece as razões de ser indispensáveis para compreensão dos papéis distintos e interdependentes que o desenho assume nesta reflexão: O *desenho-processo*: a consciência da compaginação, a, por assim dizer, verdade do momento em que se dá a experiência; o *desenho-produto*, o vestígio deixado, o registo, a consequência.

Do desenho de observação do corpo, aos desenhos flagrados instantaneamente nos percursos urbanos favorecidos pelo andar errante à deriva, em *Desenho, Presença e Marca na Cidade Contemporânea* Pedro nos convida a viajar pelas ruas e muros de Lisboa e São Paulo, pelas palavras com que Camus nos descreve a cidade argelina de Oran, desenhando-as através das sensações que nos emanam.

Um *desenho, vários desenhos* da mesma, que nunca é a mesma, cidade; uma cartografia da *cidade através de instantes imaginados*.

A cidade abriga os encontros e as surpresas, os flagrantes, a *antologia de vestígios humanos organizados segundo uma certa ordem*, configurando-se um *lugar de liberdade, de possibilidade estética*, que o autor escolhe vivenciar como estratégia para “religar-se”, com o mundo, com o outro, consigo mesmo.

Entre “KIKA” e o cartaz acidental sob o viaduto, o poeta emerge do ponto escolhido para sua ode à cidade: (...) *Quero-me nesse ponto a que a perspectiva chama de fuga, Quero-me nesse onde repousa o teu olhar (...)*, e sinaliza seu permanente regresso no desenho, na marca e na presença deixados na cidade visitada.

Em *Do Desenho (e do seu Espaço) ao Espaço (do seu Desenho)*, por fim, o autor nos oferece a imagem refletida entre desenho e espaço, entre o espaço que ocupa o desenho; novo papel, novo sentido, novo suporte para o desenho.

... *habitar um desenho* é bem diverso de *habitar o objecto que ele*, o desenho, *antecipa*.

No espelhamento do nosso “ser-estar” no mundo, a consciência sempre evoca um espaço, responsável por justificar, por conferir existência à existência, segundo o autor.

Sincronicidade e contemporaneidade, espaço e sujeito só podem se constituir enquanto tal *dentro de uma mútua atribuição de sentido*.

Compaginação, co-habitação, existir co-extensivamente, copresencialidade, corporificação, encasamento do corpo com o mundo.

Pedro António Janeiro nesta estimulante seleção de textos, acompanhada de sedutores e exemplares desenhos e fotografias de sua própria autoria e/ou registros produzidos nas atividades orientadas em experiências com representações no espaço e pelo espaço, do corpo, ao edifício, à cidade, deixa-nos um convite a mundar.

A leitura e a viagem que experimentamos aqui em *Do Papel Do Desenho*, conduzidos pelas mãos desenhadas em tinta, aos vãos imaginados e contados por Pedro António Janeiro, terminam quando devolvemos o nastro desatado na imagem que abre esta obra, reconhecido nas meadas, nas linhas que suturam arquiteturas, nos fios das sombras projetadas entre tantos desenhos identificados nesta obra.

Aprendemos com o poeta-arquiteto-professor, que desenho é *entre* em duplo sentido: interface entre sujeito e o que está fora dele; passagem para o novo mundo desvendado por nós para nos reconhecermos.

O desenho é mundo.

E, portanto, Eu-mundo, Nós-mundamos, graças a Pedro António Janeiro.

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo



DO ANAMÓRFICO À MORFOLOGIA: O DESENHO

Conferência apresentada no Curso de Doutorado da Università degli Studi della Basilicata International PHD, Architecture and Urban Phenomenology, Facoltà di Architettura di Matera, Corso di Disegno dell'Architettura (Coordenação Científica do Professor Doutor Antonio Conte): dia 27 de Maio de 2011.

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *A buen recaudo*
(Archivo del Hospital de Tavera, Toledo, 2007).

Esta não é a primeira vez que começo uma conferência contando uma história. Confesso que é sempre com alguma resistência que o faço: fui habituado a um tom que o discurso científico quase obriga; a uma toada acadêmica cautelosa feita de aspas, citações e referências bibliográficas. Não recuso nem o tom nem a Academia: cresci com ele e nela. Porém, recentemente, tenho reflectido muito acerca do como posso dizer as coisas, de que ponto de vista, com que legitimidade. De que é que, com legitimidade, posso falar; como posso ser verdadeiro comigo próprio e com aqueles que se dispõem a ouvir aquilo que eu tenho, eventualmente de verdadeiro, para contar; isto não quer dizer que esse tom e essa Academia tornem opaco o verdadeiro, pelo contrário; eles enquadram o meu discurso nas cronologias do pensamento de outros autores que, antes de mim, já falaram do objecto de estudo acerca do qual, e dentro de um certo contexto, o meu discurso pode ser ouvido.

De certa forma, por vezes, desejo dizer aquilo que tenho para dizer fora do contexto; usando um outro *como*.



Tronco de uma *Bougainvillea Spectabilis*.

O real é muito complexo. O meu interesse pelo desenho começa justamente aqui: o real; e no real. Teoricamente, o real é um estado de coisas como elas, de facto, existem; teoricamente, o real existe numa plataforma independente do mundo da *aparência*. O problema começa: fizeram-nos crer que as coisas têm uma existência nelas próprias, que elas são independentes de nós.

*Intriga-me o gesto da mão
Até ao que pára,
Num retrato a corpo inteiro
Ao tiro que mata a caça,
Com traços no branco que espera.
Por quem?
Por quê?
Abre-o, de súbito, em mundo:
Num naufrágio, numa casa vazia;
No que faz desse teu corpo corpo, tudo;
Uma paisagem, algo novo.
Intriga-me o encaixe do meu torso
E, de um outro lado,
Tudo o que me sustém ao alto em reflexo;
O som das páginas.
(...)
O que a mão faz não diz, é.*



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

O desenho é um objecto. Desenhar é aumentar o mundo.

Lembro-me de uma criança que desenhava no chão com um pincel e água num pátio de cimento afagado. Com água ia “dizendo”, com linhas e manchas, pássaros, casas, paisagens; desenhava o que via; inventava mitologias privadas; apontava para o desenho e dizia “sou eu”. Quando o desenho era grande, subia a uma nespereira sobranceira ao pátio para ver o desenho de cima. Um dia, deslumbrado com o que via enquanto lhe chamava “eu”, caiu e partiu o braço. No dia seguinte a árvore não estava lá: tinha sido cortada rente à terra. Esta imagem sempre me impressionou. Este miúdo não “dizia” nada. O desenho “não diz” nada: nada de mesmo nada. Ele não diz nada. O desenho não pode dizer nada porque não é feito de palavras. Nada que não seja feito por palavras não pode dizer nada.

Lembro-me do Piotr: Piotr era um boneco animado polaco, inteligente, mas muito alegre. O Piotr do cão amarelo, que sempre que enfrentava algum perigo lhe aparecia um duende que lhe emprestava “o lápis mágico”. O lápis com que Piotr desenhava no chão tinha a capacidade de materializar tudo o que Piotr desenhava ou desejava: se um par de asas brancas, Ícaro; se um barco à vela, navegador; se uma praia, naufrago.

Lembro-me dos desenhos feitos com o dedo no sujo dos *capots* dos carros: “Lava-me porco”; nos vidros embaciados: obscenos.

Lembro-me dos desenhos com uma pedra de giz no negro do asfalto; a mão de um homem impressa ou soprada a ocre nas paredes de Lascaux; um homem como eu antes de mim, um homem como eu antes de mim, antes do meu tempo; o tempo essa oscilação, essa mentira gigantesca, essa representação da minha própria morte; a minha própria morte que não é da minha vida. Desenho por isso também, por essa própria-morte que não me é própria porque não é da minha própria vida, é só do mundo dos outros que não sou eu. Sei exactamente do que falo: a morte não é da vida, mas há o medo. Desenho por isso também, porque tenho medo de vocês que podem ser, em vida, a minha própria morte. O tempo, de tempo, não tem nada; não passa da evidência do meu próprio-corpo se ele for para mim um-em reflexo; e nada; e nada mais para além da consciência a desdobrar-se.



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

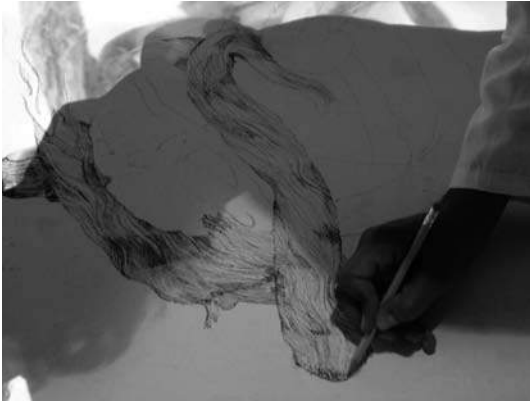
Podia citar de cor Merleau-Ponty, Sartre, Husserl, mas não quero: não tenho culpa daquilo que li. Desenho para ser-no-tempo eu; e tu: um comigo; um como-eu-(mas)-em-mim, contigo também porque quero.

A ideia do tempo mata-me, faz-me sentir não tê-lo, não ser um para-além, e por isso desenho: as flores, a iodo em tintura, das agáveas; o mundo que eu desejo que seja assim como eu o não digo mas desenho. O desenho não diz, é.

Fiquei farto de ver o desenho, como processo ou como coisa, como objecto, reduzido àquilo que a Linguística diz dele. Ignoro a primeira e segunda articulação do signo, como *uma-coisa* que se substitui a *uma-outra-coisa*, de que fala Levi-Strauss no *Le Cru e le Cui* acerca dos monemas, dos morfemas e de outros infernos; que a *fala* actualiza a *língua*, que me importa?; o desenho não é uma fala, menos ainda uma língua; o desenho não fala, não diz, mas pensa-sobre e é. É o quê?

É, com Sá-Carneiro e à falta de melhores termos, *qualquer coisa de intermédio*: um *interface*, um entre-mim(-e-ti)-(e-o-próprio-mundo)-que-é-meu-(teu-(e-pode-ser)-nosso); um face-a-face; um fio condutor. O desenho é mundo.

Estou cansado de ver o desenho tratado, em Teoria, como uma manifestação humana explicável por analogia com as línguas naturais. O desenho não “diz”, é o próprio mundo acrescentado aos olhos; o desenho é uma *mundificação* do meu próprio-mundo; ele é o meu próprio-mundo *mundado* por mim. Sim: *mundado*. Erro na língua que se torce para tentar dizer por palavras o desenho. Um novo verbo, “mundar”, que importa.



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

O desenho não diz, é, “munda”: no sentido em que torna o mundo mundo e faz do teu corpo o meu, como meu; intersubjectivo, comungável, partilhado quando atravessa os olhos até ser uma-outra-coisa, uma-outra-coisa-do-mundo, (já) mundificado.



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

O mundo só aparentemente é meu. Não sei que quer dizer “real” ou “realidade”. Eco errou quando *o* ou *a* disse *referente*, *de um* significado, *através dum* significante. *Referente* de quê? Para quem? Não existe um mundo em si próprio; a existir, existe um mundo em-mim. Kant? Kant, obviamente Kant.

Critico o mundo em puro. Critico o mundo em prática. Ignoro o predicado, o pronto, o prévio.



Grafite sobre estuque; desenhos do autor.

Desenho porque quero o mundo meu, não dito, mas *mundado*: uma natureza que natura, uma substância que substancia, um algo-novo, um para- sempre-novo. Faz-me cada vez mais falta um novo verbo para dizer do desenho aquilo que ele é: o desenho munda, torna mundo o mundo, faz dele meu, com ele próprio eu, eu-mesmo, gesto do meu corpo, avanço, passo, em frente. O desenho que eu desenho é o mundo.

Frequentemente digo aos meus alunos que desenhem como se o mundo já fosse um desenho, e é. Pára, escuta, olha – somos do mundo. Os meus alunos desenham “casas”: por isso, tento que desenhem sabendo que o desenho é uma espécie de semente; como se fôra uma semente de uma árvore. A semente da árvore, quando semente, tem uma árvore em potência, como *um desenho de uma casa tem uma casa que dorme à espera*; mas o desenho da casa não é a casa, é o desenho da casa, como a semente ainda não é a sombra da árvore, mas ambas, a casa e a sombra, estão (já) lá.

O mundo não está lá, está aqui. Se sinto, se desenho, é porque *mundo*. Eu-*mundo*, tu-*mundas*, ele-*munda*, nós-*mundamos*, vós-*mundais*, eles-*mundam*. O desenho *mundifica* o mundo: torna o mundo mundo, faz dele – caos ou ausente – (eu ou tu ou nós ou eles, ou ele,) *mim* ou *ti*. Tu, que não sou eu – que eu não conheço – és, eu pelo desenho que sai da tua mão, tu e eu ao mesmo tempo: vejo-te quando vejo a tua *mundação*.

O desenho sai do corpo, é vida a manifestar-se em puro; a haver tempo, é o próprio tempo; é o instante a fixar-se.



Grafite sobre estuque; desenhos do autor.

O mundo é como uma meada de lã, anamórfica, amíblica: um algo; um enleado, um como nós, um com pontas, um com interrupções, descontínuo, vazio, mas nosso.

Lembro-me de como abria os braços. Havia mundo já nisso: a meada tinha a medida do máximo que os meus braços abriam. A meada é o mundo. Aberto para que o vejam ou o desempecem; a meada de lã é o mundo, denso, complexo, à-espera.

É curioso como ainda hoje olho para as minhas mãos e vejo as da minha avó, que vazias, pegavam numa das pontas da meada e a começava enrolando, com a mão direita sobre a esquerda, o princípio de uma esfera, um mundo.

Há dezassete mil anos (antes do presente) que desenho e essa imagem sempre me acompanhou: partilho-a convosco, hoje; sempre que pego num lápis ou num carvão lembro-me disto: dos meus braços abertos e das mãos da minha avó, e o contrário. Um desenho é isso, é um gesto de mão que dá sentido à esfumada densidade do mundo. Um desenho não é um novelo pronto: é um entre meada, fio que corre, que pára e que avança, que a mão enrola, que olhos tecem, é os braços abertos e os jeitos que se dão ao corpo para desenlear as coisas; é a promessa da temperatura do corpo quando veste a meada em camisola.

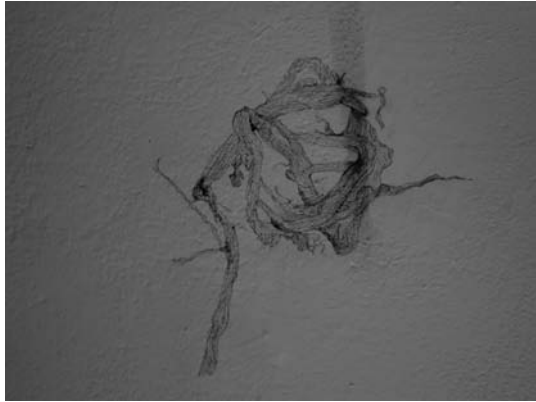
Um desenho é um estado do Espírito.

Digo aos meus alunos que a carne deles é a carne do mundo, que a carne deles é a minha; que desempenhamos – circunstancialmente –, no momento em que eu lhes tento ensinar o desenho, que apenas desempenhamos papéis num cenário premeditado e quase absurdo. “*Disegnate, disegnate, disegnate*”: eis Donatello, diz-se. O desenho não se ensina: é-se.

Como?

Sendo.

O quê?



Grafite sobre estuque; desenhos do autor.



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

Mundo. *Essere*.

Ver, *mundando* o mundo; ser-sendo, através de imagens, o mundo. Ser-mundo por traços, por pontos, por manchas, no ar como os pássaros.

O desenho não é a construção do novelo, não é a esfera acabada. O desenho é para sempre um entre, um processo, um gesto do corpo; ele é sempre o tempo e a textura da linha que corre de *um-lugar* para *um(-outro)-lugar*, de *um-nada* para *uma-promessa-de-tudo*, uma crisálida, uma clepsidra, um voo, um “salto para o desconhecido” como diria a minha, para todo o sempre, Professora Maria João Madeira Rodrigues; cito-a de cor.

O desenho é salto que salta o predicado que diz o tom certo da cor, o mundo como certo, como alcançável, o banal, a *vulgata*. O salto é um mergulho no ar, é *mundificar*, por exemplo, com o indicador, o início da rua que o turista procura, o teu retrato de escorso a corpo inteiro, mas nunca é “dizer”. O grande salto é apontar. É, com a mão, revelar *isto*. *O isto é o aqui, o lá ou o aquilo*, é o aqui: do meu corpo que é do mundo para o mundo.

Revelar, efectivamente, revelar – tirar o véu – d’isto: fazer d’isto istmo, língua de terra, até ao mundo ser o mundo sendo aqui (“entre a Terra e o Céu”: Heidegger); a viver a vida como vida e a morte como a dos outros, num entre.

A ponta do lápis, ou qualquer outra ponta de qualquer outra coisa sobre qualquer outra coisa, é um canivete-eléctrico que abre o corpo do mundo à procura de um outro-mundo: a ponta de qualquer coisa rasga o mundo como um grito o véu do Templo para a verdade poder ser Verdade, para que acreditem; abre a folha, ou qualquer que seja a superfície, até o mundo poder ser, de facto, mundo, a partir d’*aí* como um, de facto, eu.

Eu (que desenho)? Sou? Mais do que isso: Mundo e *Mundo*.

O acto de desenhar exige um novo verbo: “Mundar” – tornar o mundo mundo.

No Presente:

Eu-mundo

Tu-mundas

Ele-munda

Nós-mundamos

Vós-mundais

Eles-mundam.

No Pretérito Perfeito:

Eu-mundeí

Tu-mundaste

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundastes

Eles-mundaram

No Pretérito Imperfeito:

Eu-mundava

Tu-mundavas

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundáveis

Eles-mundavam

No Pretérito-Mais-Que-Perfeito:

Eu-mundara

Tu-mundaras

Ele-mundara

Nós-mundáramos

Vós-mundáreis

Eles-mundaram

No Futuro:

Eu-mundarei

Tu-mundarás

Ele-mundará

Nós-mundaremos

Vós-mundareis

Eles-mundarão

No Condicional:

Eu-mundaria

Tu-mundarias

Ele-mundaria

Nós-mundariamos

Vós-mundaríeis

Eles-mundariam

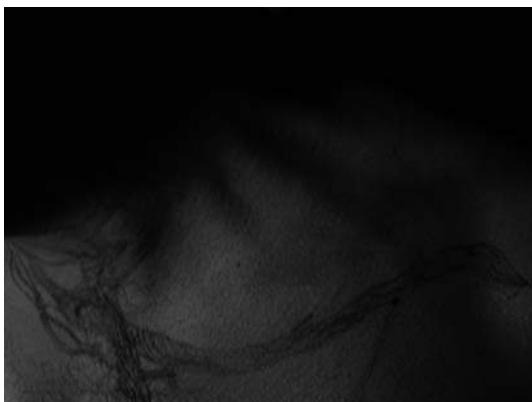
Eu *mundaria* se não desenhasse, mas como desenho *eu-mundo*.
Desenhar é mundar: é tornar mundo o mundo.



Grafite sobre estuque e instalação com luz e sombra; desenhos do autor.

Mas este novo verbo tem uma particularidade na conjugação: é que deve sempre ser usado, entre o pronome e a forma conjugada, um *hífen*. A forma conjugada exige o *hífen* porque, por exemplo, “eu-mundo”, é uma forma mista: sou eu quem munda, mas aquilo que se munda vive no e do pronome pessoal; também porque, por exemplo, “eu-mundo”, é uma translineação; mas sobretudo deve ser usado porque, por exemplo, “eu-mundo”, usando o *hífen*, une os valores extremos de uma série: eu, tu, ele, nós, vós ou eles e aquilo que, mundificando, o desenho une e é (como a linha de viaja da meada para o novelo que é sempre a mesma e não é sempre a mesma; quer dizer: em *continuum*, em processo: lá, cá e entre).

“Mundar” vem de *mun-do*, de mudança de estado, de mudo, silêncio.



Tinta de gel sobre pele humana; desenhos do autor.

Um desenho, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo ao mundo.

Desenhar é um roubar lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro, ou em mais, ao mundo roubado. O produto do meu saque é mais um objecto no mundo: o meu desenho é o meu roubo e a minha entrega. Digo que tiro, mas sei que dou.

Se desenho sobre um papel, roubo e trago o mundo roubado debaixo do meu braço.

Interessante seria se esse desenho que faço daquilo que digo que vejo fosse abandonado na própria cena do crime; se esse desenho, que é mais um objecto no mundo, fosse alimentar esse mundo que consente ser roubada pelos olhos (para que os outros quando a vissem, a vissem também através de um seu desenho; ou, se a desenhassem, a desenhassem desenhando também o meu desenho) – isto no caso do suporte escolhido ser uma superfície imóvel como uma parede, o asfalto, o vidro de uma janela, etc; ou ainda, de um outro modo, interessante seria, se o suporte escolhido for móvel, como o *capot* de um automóvel ou uma folha de árvore, o desenho construído pudesse viajar para longe daqui dando a conhecer o aqui-roubado.

O meu desenho é a ponte estreita sob o precipício que (aparentemente) me separa das coisas. Só por isso vale a pena desenhar porque desenhar é esticar o corpo e tocar nas coisas, elas mesmas como vividas por-mim em-mim.

Talvez por isso eu hoje em dia tenha escolhido as palmas da minhas mãos e a minha própria pele como suporte do meu desenho. Sem o papel como suporte ou outra superfície, ganho mais: ganho aquela espécie de sedução que quem desenha conhece quando se sente o confronto da ponta do lápis ou da esferográfica com a superfície que se ataca. Desenho assim em dobro porque sinto o desenho a acontecer na minha mão que desenha e na minha pele que consente e se entrega ao desenho.

O desenho sai do corpo e fica no corpo; levo o mundo a passear. O meu corpo é, assim (ainda mais), o meu princípio e o meu fim, através do meu desenho, a minha própria ressurreição, o meu próprio mundo.

*Se desenhas é porque há qualquer coisa de flor
No verso da tua pele que é mundo:
Reflexos de noite em lagos dados a óleo;
Lisas, rochas gravadas
E animais feridos de morte por setas;
Codeas de tristeza e chãos de trigo.
Se te acontece o mundo por linhas
É porque já ele, sem que te soubesses, te vivia
(nas atmosferas dos anjos,
no lado de lá do espelho,
no sorriso dos lobos).*



**O “FACE-A-FACE” E O TEMPO DO ACONTECER:
O Visível e o Invisível do Desenho**

Conferência apresentada no IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA “ARCHITETTURA CITTA’ TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE, TRADIZIONE – CONTEMPORANEITÀ– SOSTENIBILITÀ, RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI” ”Micro/ Macro – Architetture per il territorio ed il centro storico. Dal Progetto utopico al progetto reale”, 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; Narni, Itália, de 22 a 29 de Julho de 2011; dia 25 de Julho de 2011.

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Mano fálca*
(Venus romana del Museo de Mérida, 2010).



meu pai, quando eu era criança, desenhava como ninguém: o meu primeiro contacto com essa coisa que é fazer à vista, ou fazer desde a imaginação(-invisível), uma outra-coisa-semelhante foi através dele; inventava-me paisagens, explicava-me as coisas, desenhava-me burros (ainda hoje o meu animal preferido), flores feitas de corações, o Speedy Gonzalez, tudo através de desenhos.

Quando eu era criança ia para o atelier do meu pai, e lá, davam-me folhas; nessa altura eu nem sabia ler, nem sabia o peso das palavras. Davam-me folhas e eu desenhava. Tentava repetir os desenhos do meu pai.

Desenhava, só desenhava: *coisas*.

Desenhar é bom mas tem um preço. É verdade que tentava repetir os desenhos do meu pai mas, o que gostava mesmo de desenhar era a minha mão. Ponha a mão em cima da folha e com um lápis de grafite fazia viajar uma linha pela periferia da minha mão esquerda. Só bem mais tarde conheci Lascaux. Só bem mais tarde conheci *A Vidas das Formas*, seguido do *Elogio da Mão* de Henri Focillon, publicado pela primeira vez em 1943. Das mãos, diz ele: “São quase seres com vida. Serão escravas?”¹

As mãos; recordo-vos o texto: “em contra-luz de uma testemunha da grande *Ressurreição de Lázaro*, a mão trabalhadora e académica do Dr. Tulp, segurando com uma pinça um feixe de artérias na *Lição de Anatomia*, a mão de Rembrandt a desenhar, a mão espantosa de São Mateus escrevendo a Bíblia ditada por um anjo, as mãos do velho aleijado da *Moeda de Cem Florins*, duplicadas pelas grandes e ingénuas luvas que lhe pedem da cintura.”²

As minhas próprias mãos em desenho de que, de quando era criança, não conservo sequer uma.

As mãos são escravas do Espírito.

¹ Henri FOCILLON, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1988, p. 107.

² Henri FOCILLON, *op. cit.* p. 108.

(Antes de continuar preciso dizer uma coisa. Aliás, várias coisas.)

A coisa é esta: fui convidado para apresentar uma conferência neste Seminário Internacional; ponto um: muito obrigado aos Senhores Professores e amigos Gianni Accasto, Adolfo Sayeva, Danilo D’Anna e Cruz Pinto; ponto dois: muito obrigado aos meus alunos (e aos alunos das outras Faculdade de Arquitectura de outros países) por estarem aqui presentes, e dizer-lhes que é uma honra para mim poder dizer-me contemporâneo convosco, aqui; ponto três: que considero mais o *Humano* do que a *erudição*, mais quem-fala do que do-que-fala-quem-fala; e por fim, portanto, ponto quatro: que considero mais fundamental falar daquilo-que-se-tem-de-falar na primeira pessoa do que esgotarmos-nos em citações, bibliografias e autores, e, sobretudo, que recuso, com todas as minhas células, o medo (académico?) de dizermos o que verdadeiramente pensamos acerca das coisas usando, em vez do plural magestático, próprio dos discursos científicos, o Eu; e ainda, só mais um ponto, por favor, ponto cinco: que tenho plena consciência de que, por um lado, o discurso-acerca-da-coisa se substitui à coisa e que, por outro lado, não tenho, como Humano, legitimidade alguma para falar daquilo que não sei. Ainda, ponto seis: que a Verdade em Ciência é um valor relativo, um paradoxo portanto, actualizável; que a Verdade só não é um “movimento contínuo” – parafraseando António Gedeão – para a Teologia (que, curiosamente, é o estudo de Deus); acabo, ponto sete: sou heideggerianamente mortal sobre a Terra e posso errar e/ou rever as minhas posições acerca das coisas.)

(Antes de continuar preciso dizer uma coisa, na verdade isto era o que eu queria dizer: vou só falar de mim e daquilo que eu penso acerca do *Desenho*.)

Impressiona-me Lascaux. A silhueta da mão de um homem antes de mim na parede de uma caverna a dizê-lo, a dizer-me: “Eu estou, eu estive aqui”. *Aqui*, mesmo, *aqui*: com os pés no mesmo lugar onde eu estou, onde ele – assumido já na verticalidade – teve os seus suportando o seu corpo. *Aqui*, arquitectura. Ele e eu: Homens.

Desenhar, entre outras coisas, é uma vontade do corpo. Quem desenha sabe que é o corpo que nos pede mais um desenho: mais um, ainda que seja o último, mais um instante fixado.

Maria Antonieta de Habsburgo-Lorena, diz-se, pedia ao homem que puxou a corda – que era, também, uma linha – da guilhotina, no dia 16 de Outubro de 1793: “Só mais um minuto.”

Só mais um minuto (para ver de novo); um segundo olhar, um novo olhar.

Um minuto para ver. Para ver o mundo pela última vez.

Vivemos concentrados no desenho como produto. Acabado, se ele falasse, diria o mundo; mas os desenhos não falam; eles não dizem nada; são silenciosos; eles não nos encantam como as palavras nos encantam, nos enganam, nos ludibriam, nos mentem; os desenhos são sempre verdadeiros, mesmo os de Echer, e são sempre “isto”, mesmo o *Ceci* do “*Ceci n’est pas une pipe*”; os desenhos são o próprio mundo e do próprio mundo.

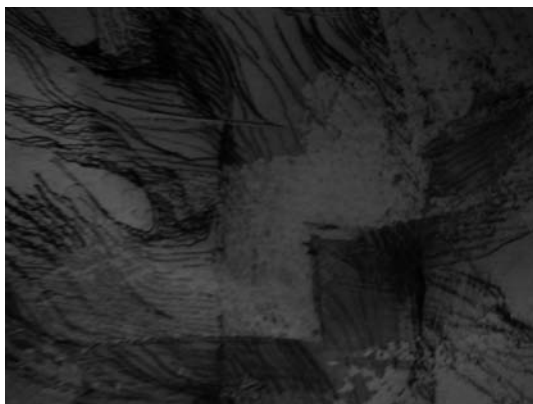
Os desenhos são sempre *Ceci, Isto*. Eles vivem d’Isto; eles substituem Isto (*Isto é sempre mundo*); quer dizer: eles, como produto, são um vestígio humano dum instante de mundo.

Fascino-me com esta ideia: a de que o desenho é uma espécie de roubo. Um desenho *al vif*, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo à realidade.

Desenhar é um roubar lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro, ou em mais, ao mundo roubado. Quando digo que o desenho é bom então o mundo fica mais rico porque, como produto, o meu desenho é mais um objecto no mundo. Tiro mas dou: aquilo-que-tiro não fica porque o movimento do mundo é contínuo, mas o que dou – esse instante de mundo feito coisa – substitui-se-lhe. Digo que tiro, mas sei que dou.

Se desenho sobre um suporte transportável (uma folha de papel, por exemplo) roubo e trago o mundo roubado debaixo do meu braço; se desenho sobre uma superfície que eu não posso transportar comigo

(numa parede, no chão, no vidro da janela de uma casa, por exemplo) abandono o vestígio do meu crime na própria cena do crime; se desenho no *capot* sujo de um carro com o dedo, então aí o meu desenho vai partir; nisto se envolve o meu corpo que quer.



Grafite sobre estuque; desenho do autor.

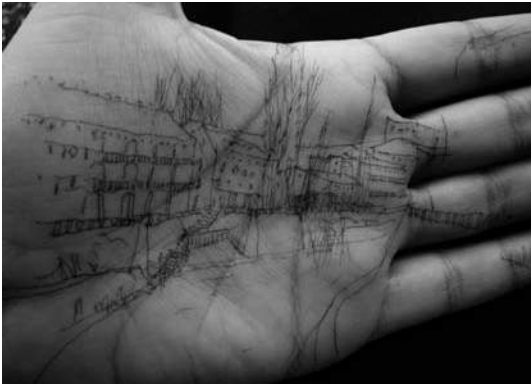
Quando me foi apresentado o conceito de “intencionalidade” – por Husserl e Merleau-Ponty, meus, através da palavra escrita, guias – não só mudei de vida, como passei a ver o Desenho como, daquilo que entre todas as coisas que o corpo produz, a postura em prática de uma proposta teórico-filosófica. Um efectivamente encasamento do corpo com o mundo, uma compaginação do *corpo-que-é-mundo* com o *próprio-mundo*; um, de facto, desdobramento da consciência através, não daquilo que me rodeia – porque, na verdade, nada me rodeia – mas, sentir mesmo o corpo-que-desenha, enquanto desenha, mundo.

Se desenho sobre a minha pele, na palma da minha mão ou no meu pescoço por exemplo, então aí o problema adensa-se. Quem desenha sabe que enquanto o desenho acontece sobre uma superfície se sente, nos dedos e na mão que agarram o lápis ou a caneta ou o pincel, a linha; há um tacto que envolve a mão que desenha; sente-se a mão a seduzir a folha ou a parede com pontos, linhas ou manchas até o mundo ser

mundo, até o anamórfico e o labirintico do mundo ser forma. Apesar de não ser a mão que toca na folha, sente-se a folha na mão. Se desenho sobre a minha pele então aí sinto a pele na mão que desenha e a pele a ser desenhada: um, efectivamente, interface; a linha não é da mão, nem é da pele, mas, paradoxalmente, é das duas.



Lisboa, tinta de gel sobre pele; desenhos do autor.



Ljubljana, tinta de gel sobre pele; desenhos do autor.
Útimo desenho também é de Juan Solera, Ivo Covaneiro
e Bruno dos Reis.

A pele do outro não é a minha pele.



Tinta de gel sobre pele; desenho do autor.

A função do lápis é, enquanto o uso, largar uma linha. O cilindro de grafite que habita no escuro do meu lápis de cedro, em molécula, é um diamante (um carbono em seu estado mais puro); a sua função é, através de mim, do meu corpo, achar o brilho que escorre pelos contornos das coisas que compõem aquilo-a-que-chamo mundo. A grafite do meu lápis, ou os centímetros cúbicos de tinta da minha caneta, podem, em potência, construir uma linha com milhares de metros. Da ponta do meu lápis ou da minha caneta, se os pressionar de encontro a uma superfície, sai, do *mundo desordenado*, o *mundo visto* por mim: um mundo reconstruído por linhas a dizer fronteiras entre figuras e fundos; se entrelaçadas em tramas, claros e escuros; pontos que começam e que acabam um desenho, que acabam frases se os uso para escrever. Faço *isto* com a mão.

Pontos, centímetros, metros, quilômetros de linha. Uma linha adormecida no interior do meu lápis, caótica, sem sentido, em cilindro; mas que o meu corpo, através dela, por sua própria vontade, decide acordar as coisas do mundo.

Só mais um minuto.

Lembro-me também de como, em criança, desempessava a meada de linha de lã que a minha avó abria entre os seus braços até ser construído, numa esfera, um novelo.

Da meada incrivelmente estranha, anamórfica e sem sentido, embaraçada e plena de nós à esfera do novelo, corria uma linha. Dos braços abertos da minha avó à minha mão direita que enrolava sobre a minha mão esquerda uma harmonia, lembro-me do tempo (que o novelo demorava). Soube só depois da *Metafísica* e das onzes esferas concêntricas de Aristóteles feitas de um *quinto elemento* inalterável, uma substância perfeitamente transparente conhecida como *éter*, um imediatamente para além do azul, um azul em transcendência, em coma. Desconhecia, nessa altura, Eudoxus e Callipus. Ainda hoje para mim desenhar é isso: é resolver os nós da meada, pegar na ponta de uma linha e pôr por ordem (a minha ordem) o *caos* violento do mundo. E, talvez por isso, o desenho me interesse mais como processo do que como produto: interessa-me mais a linha a correr do que o novelo pronto; o processo do que o produto.

Interessa-me mais o gesto que a mão faz, o quantas vezes se pára, a velocidade com que a linha viaja da meada para o novelo do que a meada ou o novelo; interessa-me, sobretudo, o tempo. Quem desenha sabe que enquanto se desenha o tempo parece que pára: uma espécie de pôr o mundo entre parêntesis enquanto vemos a linha a fazer-se em coisa, uma *epoché*³, uma espécie de *ek-stase*⁴.

³ Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15.

⁴ “Será possível, no entanto, alegar algo ainda mais original, algo que vá além da delimitação da essência da verdade como carácter do enunciado? Nada menos do que o discernimento de que esta determinação essencial da verdade – seja como for que ela se formule em particular –, e, sem dúvida, iniludível, mas apesar de tudo derivada. A correspondência do nexos *com* o ente e, como consequência, a sua consonância não tornam *como tais* o ente imediatamente acessível. Pelo contrário, como sujeito (*Woruber*) possível de uma determinação predicativa, o ente deve já estar manifesto *antes* desta predicação e *para ela*. Para se tornar possível, a predicação tem de poder situar-se num processo de revelação que possui carácter *não predicativo*. A verdade proposicional está radicada numa verdade mais *originária* (desocultamento), na revelabilidade predicativa do *ente*, que chamamos *verdade ôntica*. Segundo as diversas espécies e regiões do ente,

Prontos os novelos a minha avó construía camisolas (havia, portanto, também em potência na desordem da meada, através do uso da linha, a temperatura); e eu, com essas linhas de lã coloridas: atava o puxador da porta (dessa salinha onde almoçávamos) ao candeeiro; e do candeeiro à perna da mesa; e da perna da mesa, esticava bem a linha de lã, até ao prego onde estava pendurada uma aguarela azul do suíço Fred Kradolfer (uma paisagem sub-aquática); e daí, desde esse prego de aço que ainda lá está, esticava criteriosamente a linha até ao *abat-jour* do candeeiro que estava em cima de uma mesa pequena que dava apoio ao sofá; e daí até à chave (de metal amarelo com letras recortadas a escrever OLAIO) que fechava a porta do armário onde se guardava a louça branca e cobalto; e daí até ali; e dali até ali, fazia viajar uma linha de lã; até que, ao fim de algumas horas de trabalho, como numa teia, eu parava maravilhado a ver como aquela sala, através da minha intervenção, tinha ganho outros sentidos.

modifica-se o carácter da sua possível revelabilidade e dos respectivos modos de determinação interpretativa. Assim, por exemplo, a verdade do que está simplesmente presente (por, exemplo, as coisas materiais), enquanto *descobertura*, distingue-se especificamente da verdade do ente que nós próprios somos, da *abertura* do estar – aí (*Dasein*) existente.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 21 e 22.

“A realidade humana (*Dasein*), diz [refere Heidegger], *não se perde, de modo a que tenha de se recolher de qualquer maneira fora de tempo, exceptuando o divertimento, nem de modo a ter de inventar totalmente uma unidade que dê coesão e que recolha* (*Sein und Zeit, loc. Cit., 198*). A *temporalidade*, escreve mais adiante, *temporaliza-se como futuro que vai ao passado, ao vir ao presente* (citado por Merleau-Ponty, 481 [Porém, em Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 563, quando o autor cita Heidegger (como refere J.-F. Lyotard), pode ser lido: “O tempo conserva aquilo que fez ser no próprio momento em que o expulsa do ser, porque o novo ser era anunciado pelo precedente como devendo ser e porque para este era a mesma coisa tornar-se presente e ser destinado a passar. ‘A temporalidade não é uma sucessão (*Nacheinander*) de êxtases. O porvir não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como porvir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente.”]). Não tem, pois, que se explicar a unidade do tempo interior; cada agora retoma a presença dum já não que aí procurará; o presente não é fechado, transcende-se para o futuro e para o passado; o meu agora nunca é, como diz Heidegger, uma in-sistência, um ser contido no mundo, mas uma existência ou ainda uma *ek-stase* e é finalmente porque sou uma intencionalidade aberta que sou uma temporalidade [A teoria husserliana do “Presente Vivo”, tal como se depreende dos inéditos, está exposta por TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946, p. 139 e ss. Ver também a excelente introdução de J. Derrida, *a Lórigine de la géométrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962]”.





Intervenção plástica em Narni, Itália, no *Workshop Il Tempo e il Divenire: Disegno e Interventi Artistici a Narni*, no IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA "ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE, TRADIZIONE – CONTEMPORANEITÀ– SOSTENIBILITÀ, RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI" "Micro/ /Macro – Architetture per il territorio ed il centro storic", Narni, Itália, 2011.
Intervenção do autor.

Na altura não sabia, mas construía desenhos tridimensionais. Afinal, a linha que sai da gravite do lápis não é assim tão diferente da linha que sai do novelo: em “intencionalidade” ela é a mesma; em vontade do corpo e uso elas são a mesma; a mesma que conta Pseudo-Apolodoro, a linha de Ariadne e Teseu no labirinto de Dédalo, na *Biblioteca*. “[...] o fio no labirinto é o fio moral.” Diz Deleuze n’*O Mistério de Ariana*.

Na verdade, só entendi que isso que eu fazia com a linha que saía da meada caótica, labiríntica, era um desenho (um desenho tridimensional) no outro dia (14 de Abril de 2011) num exercício de desenho com luz num *workshop* que coordenei nos *Drawing Spaces* na Fábrica do Braço de Prata em Lisboa e que se chamava *É Proibido Desenhar no Papel!* (estamos tão habituados a desenhar em superfícies planas que quando podemos marcar (n) o ar com um uma fonte luminosa, por exemplo, quase nos esquecemos que não temos de nos cingir à ideia de plano).



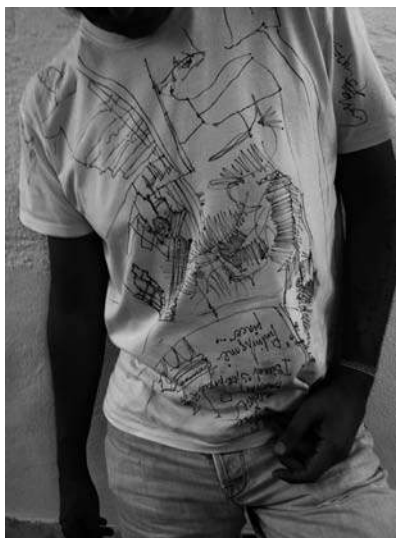
Desenhos com luz, no *Workshop É Proibido Desenhar no Papel*, *Drawing Spaces*, Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 2011, P.A. Janeiro (coord.).

Com a linha ligava tudo a tudo como num fractal ou como num matemático ‘*curve stitch*’ de Mary Everest Boole nos finais do século XIX.

A minha “instalação” (artística/ /desenhística) fazia com que certos aspectos da sala fossem mais vistos, mais notados. A linha que eu usava apontava para certos aspectos que para sempre, provavelmente, iriam passar despercebidos pelos habitantes daquele espaço. Isto porque os olhos seguem a linha.

Para além dos aspectos estéticos da instalação, parece que a linha tinha quase uma função de sinalização que retirava do anonimato certos objectos ou certas características que sem ela, sem essa instalação de linhas coloridas de lã, nunca ninguém, por hábito no uso daquele espaço, teria visto. A minha instalação, o meu desenho em 3D com linha, acordava o espaço e despertava os objectos que constituíam o nosso património quotidiano; dava-lhes um outro sentido: de anónimos passavam a protagonistas; podiam ser vistos.

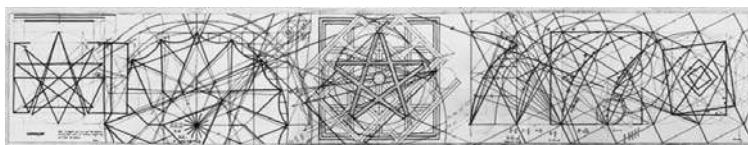
Seja como for: se sobre uma folha de papel, numa parede, num vidro, sobre a pele, numa *T-shirt* numa conversa entre amigos, desenhar é sempre estar-entre.



Estremoz, tinta de acetato sobre algodão; desenhos do autor.

Entre quê e quê? Entre quem e quem? Entre quem e quê? Entre quê e quem?

Do desenho e do desenhar interessa-me sobretudo o tempo; interessa-me o entretanto que o desenho salva: “Desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.” Disse Almada Negreiros. É verdade.



José de Almada Negreiros, Estudo para o mural *Começar ou Ode à Geometria*, 1968-69.

O tempo, esse grande escultor. O tempo sem a tirania de Chronos; o tempo invível, intangível, sensível: sensível, quer dizer, porque o sinto a acontecer; um Kairos, “o momento certo”, “oportuno”, *καιρός*, “meu”. O tempo que me interessa, e por isso desenho, é o tempo do acontecer do desenho e nem por isso tanto o produto desse acontecer.

O tempo que, se *nasce*, para mim, da minha relação com as coisas, então, posso dizê-lo, é porque esse tempo é (ou *está*) imanente a essa (ou *nessa*) minha relação. O desenho é o vestígio, é o que fica dessa relação; e desenhar a própria relação. Por isso disse que desenhar era a postura em prática dessa noção de “intencionalidade” que, tão bem, a Disciplina Fenomenológica e o Existencialismo descrevem. Neste sentido – no sentido em que posso admitir a existência de uma correlação entre *o acto de desenhar que visa um objecto* (a intencionalidade⁵)

⁵ “A análise intencional é, pois, algo de inteiramente diverso da análise na acepção habitual. A vida consciente – e isto vale já para a pura psicologia interna como paralelo da fenomenologia transcendental – não é uma simples conexão de dados, nem um amontoar de átomos psíquicos, nem ainda uma totalidade de elementos, que estão unidos por qualidades morfológicas. *A análise intencional é o desvelamento das actualidades e potencialidades, nas quais se constituem objectos como unidades de sentido*, e toda a análise de sentido se leva a efeito na transição das vivências ingredientes para os horizontes intencionais nelas delineados.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 28.

e o *objecto visado* –, o objecto não é só um *pretexto* para a construção de uma síntese de identidade subjectiva através da qual eu posso tomar conhecimento de mim próprio; ele – o objecto, se o desenho – é, sobretudo, uma *unidade de sentido* – “[o objecto] não é, então, mais que um face-a-face (*Gegenstand*), e a minha consciência aquilo para quem há esses face-a-face”⁶.

É através dessa relação que eu desenho as coisas e, é nesse processo, nesse *face-a-face*, que, de um certo ponto de vista, as coisas para mim não são só um *pretexto* para a construção de uma síntese da minha identidade, obrigatoriamente subjectiva, através da qual eu posso tomar conhecimento de mim próprio.

Elas, as coisas para mim, enquanto as desenho, são, sobretudo, “possibilidades”, “momentos oportunos”, “instantes certos” de tempo, possibilidades de eu me inscrever no tempo (no *agora*⁷, no *efectivamente*

“A *problemática da correlação*, isto é, o conjunto dos problemas suscitados pela relação do pensamento ao seu objecto, uma vez aprofundada, deixa emergir a questão que constitui o seu núcleo: a subjectividade. É provavelmente aqui que se faz sentir a influência de Brentano sobre Husserl (que fora seu aluno). A observação-chave da psicologia brentaniana era que a consciência é sempre *consciência de alguma coisa*, ou seja, que a consciência é intencionalidade.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 21.

Franz Brentano, sacerdote cujas teorias e posicionamento em relação ao conhecimento acabaria por o conduzir a uma ruptura com a própria Igreja, pertencia à geração académica de Wundt. A principal influência de Brentano deriva de sua *psicologia do acto*, segundo a qual os processos psíquicos são, em essência, actos referidos ou dirigidos para conteúdos. Essa diferença essencial pode ser exemplificada com a audição de um determinado tom. Brentano distingue o tom que se ouve e a audição do tom ouvido. A audição de um tom acto psicológico e o tom ouvido é o conteúdo desse acto. Esta distinção, exemplificada através do tom e da audição do tom, é fundamentada pela noção de intencionalidade – o modo como a consciência se relaciona com o objecto experimentado – e funda-se na relação entre o sujeito e o objecto. O empirismo assim apresentado por Brentano, através do qual se chega a uma noção de fenómeno diversa da de Immanuel Kant (por exemplo) daria origem à Fenomenologia husserliana e influenciaria autores como Merleau-Ponty, Lyotard e, mais tarde, Sartre.

⁶ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.

⁷ “Frequentemente se diz que, nas próprias coisas, o porvir ainda não é, o passado não é mais, e o presente, rigorosamente, é apenas um limite, de forma que o tempo desmorona. É por isso que Leibniz podia definir o mundo objectivo *mens momentanea* [*Mens momentanea, sive carente recordatione*], é por isso também que, para construir o tempo, santo Agostinho exigia, além da presença do presente, uma presença do passado e uma presença do porvir. Mas compreendemos o que eles querem dizer. Se o mundo objectivo é incapaz de trazer o tempo, não é porque de alguma maneira ele seja muito estreito, não é que precisemos acrescentar a ele um lado de passado e um

aqui sendo para mim-mesmo⁸), sem a qual a (minha) própria experiência das coisas não seria possível. Se assim é, se o tempo nasce da minha relação com o objecto e se, portanto, nesse nascimento assisto à constituição de uma temporalidade imanente (onde se inscrevem ou se incorporam as minhas vivências), então, como Homem, dependo inteiramente dessa possibilidade constitutiva das coisas.

Desenhar, para mim, é a feliz possibilidade de me encontrar com as coisas e com os outros; *desenho* é o que fica: testemunha paradoxal da relação entre dois sistemas: *Eu* e *Mundo* (que possui características dos dois sistemas; um *interface*).

“Paradoxal” porque *Eu* e *Mundo* são uma e a mesma coisa, sobretudo enquanto desenho (mesmo no chão).

lado de porvir. O passado e o porvir existem em demasia no mundo, eles existem no presente, e aquilo que falta ao próprio ser para ser temporal é o não ser do alhures, do outrora e do amanhã. [...] Se se paramos o mundo objectivo das perspectivas finitas que dão acesso a ele e o pomos em si, em todas as suas partes só podemos encontrar ‘agoras’. Mais ainda, esses agoras, não estando presentes a ninguém, não têm nenhum carácter temporal e não poderiam suceder-se. A definição do tempo que está implícita nas comparações do senso comum, e que se poderia formular como ‘uma sucessão de agoras’ [‘Nacheinander der Jezpunkte’, Heidegger, *Sein unt Zeit*, por exemplo, p. 422.] não erra apenas por tratar o passado e o porvir como presentes: ela é inconsistente, já que destrói a própria noção do ‘agora’ e a noção da sucessão.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 552.

“Não ganhamos nada em transportar o tempo das coisas para nós, se repetimos ‘na consciência’ o erro de o definir como uma sucessão de agoras (Merleau-Ponty, *Phéno. perc.*, 472); [...] É claro que o passado é, como noese, um ‘agora’, ao mesmo tempo que um ‘já não’, como noema; o futuro um ‘agora’ e, simultaneamente, um ‘ainda não’, e, por consequência, não interessa dizer que o tempo se escoia na consciência: é, ao contrário, a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo. Poderia dizer-se que a consciência intencionaliza agora o *isso* de que é consciência, segundo o modo do já não [do passado], ou segundo o modo do ainda não [do futuro], ou então, segundo o modo da presença.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 89.

⁸ “Por conseguinte, o fundamento da fenomenologia constitutiva consiste em fundar, na doutrina da constituição da temporalidade imanente e das vivências *imanentes* nela incorporadas, uma teoria egológica pela qual se pode pouco a pouco entender *como é que o ser-para-si-mesmo do ego é concretamente possível e compreensível*.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 35.



Lisboa, Escadinhas de S. Miguel; tinta de gel sobre pedras; desenho do autor.

BIBLIOGRAFIA

- DERRIDA, J., *a Lórigine de la géometrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- LYOTARD, François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946.





DESENHOS DE ARQUITECTURAS SEM PROJECTO

Conferência apresentada no XXI Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, COSTRUIRE NEL COSTRUITO: Architettura a Volume Zero; 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, 31 de Julho a 4 de Agosto de 2011; dia 1 de Agosto de 2011.

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Yo fui primero* (S. Ambrosio, cortile de la Canonica, Milán, 2006).

A nossa comunicação neste Seminário podia começar e terminar assim: “Vivemos rodeados por objectos, vivemos dependentes deles; e até o nosso passado é construído através deles.”

Um dia a catedral foi branca. Um dia a árvore foi semente.

O passado não foi assim; o passado nunca foi assim; o passado é apenas uma projecção da, à falta de melhor termo, *consciência* que constrói uma imagem chamada *tempo*. O próprio futuro, se o queremos viver, queremos-lo passado, quer dizer, um dia (já) vivido por nós.

O passado é uma espécie de *conjunto de vestígios*; e a nossa noção de passado e, de resto, de tempo, só é possível enquanto *relação*. O que queremos dizer, exactamente com isto? *Conjunto de vestígios? Relação?*

(Co-)habitamos (n) o mundo através do corpo com outros corpos e com outras “coisas”: corpos semelhantes aos nosso – o(s) outro(s); e outras “coisas” que não são semelhantes ao nosso corpo – o(s) objecto(s), o(s) não-corpo(s).

O corpo, mesmo sem querer, deixa grafado no mundo vestígios: casas, textos, objectos, ideologias até. Perpetuar o vestígio do corpo é tentar perpetuar o corpo que é finito e mortal: através da cristalização do vestígio, eu, de certa forma, posso contar a história do outro (corpo semelhante ao meu), posso, de certa forma, fazer encarnar o outro em mim, fazendo-o parte de mim ou, pelo menos, fazendo dele a minha própria natureza, história, substância ou identidade. Conservar o vestígio, é, de certa forma, conservar o seu(s) produtor(es), é, no limite, um esforço de, através do vestígio, construir a memória; e, através dela, modelar o passado. Deste ponto de vista, então, o passado não foi assim, nem nunca foi assim, o passado é uma modelização que faz do tempo aquilo que o tempo para nós é (no presente).

Os vestígios dos outros são a nossa herança: conservamos os seus objectos (alguns deles já obsoletos) – vestígios de outros que antes de nós interagem, através deles, com o *meio*, com outros usos e/ou outras funções; enterramos os seus corpos-mortos – vestígios de corpos que são

os próprios corpos mas sem vida (nalgumas culturas come-se a carne dos mortos e inalam-se os ossos depois de cozidos, triturados e reduzidos a pó, para que o outro-corpo (o corpo do outro) passe, efectivamente, a fazer parte de quem o conserva assim); conservamos casas – vestígios de como se habitavam(?). “A morte [, que, como diz Wittgenstein,] não é da vida”, ou, pelo menos, uma conceptualização da morte (a nossa: a ocidental), está implícita neste processo de conservação (físico-química) do vestígio.

O vestígio é o “deixado” depois da morte do outro, é o que testemunha a passagem do corpo do outro no (nosso) mundo. O vestígio é sempre um objecto – um objecto que, em rigor, não existe em-si-próprio, quer dizer, ele é inerte, não-sente, não tem consciência de si-próprio para si-próprio, que, em rigor, e desde este nosso ponto de vista, não-é. Não-é nada como o passado não foi assim.

Porém, o objecto-deixado, o vestígio, o que sobrevive à morte do(s) outro(s), acaba por ocupar o lugar do outro(s).

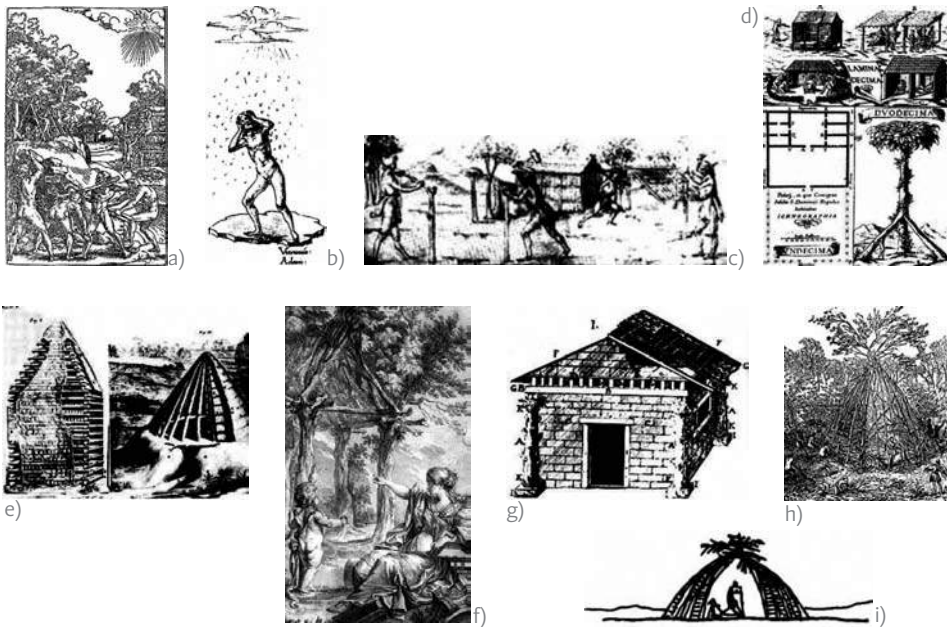
O vestígio é uma ocorrência, é uma representação, entre outras coisas, do(s) outro(s). “Representação” no sentido em que torna presente o(s) outro(s), o(s) do passado.

Tomemos por exemplo uma tipologia de casa: a das Salinas de Rio Maior, Portugal.





Através da casa(-vestígio) e da sua conservação pode perpetuar-se a memória dos seus antigos habitantes, as suas actividades, da extracção do sal: até, falar de uma espécie de “grau-zero” da Arquitectura: da *cabana primordial* de Vitruvio, de Filarete, de Caramuel, de Perrault, de Laugier, de Blondel, de Viollet-leDuc, de Niemeyer, só para mencionar alguns; dos “Mortais” de Heidegger, até.



a) Vitruvio (I a.C.), no *De architectura*, Livro X, diz: “Começaram a levantar coberturas utilizando ramos de árvores, a cavar grutas nos montes e a fazer, imitando os ninhos dos pássaros, com barro e ramos, recintos aonde pudessem guarnecer-se.”

b) e c) Filarete (Antônio di Pietro Averlino, 1400-1469), no *Trattato di Architettura*: “Devemos supor que quando Adão foi alojado no paraíso estava chovendo. E como não tinha proteção, levou as mãos à cabeça para defender-se da água. E do mesmo modo que a necessidade o obrigou a encontrar comida para seguir vivendo, assim também a habitação foi uma habilidade para defender-se do mal tempo e da água. Alguns dizem que não chovia antes do dilúvio. Eu creio o contrário, pois se a terra produzia frutos era necessário que chovesse. E como a alimentação e o alojamento são habilidades necessárias para viver, devemos crer que Adão, ao fazer um teto com suas duas mãos, considerando a necessidade de fazer uma habitação, buscou fabricar uma vivenda que o defendesse das chuvas, assim como do calor do sol.”

d) Juan Caramuel Lobkowitz, no *Architectura Civil Reta y Oblicua*, 1678, desenha a cabana primitiva dos autóctones de uma América recém descoberta.

e) Claude Perrault, no *Ordonnance des Cinq Espèces des Collones*, 1683: “Não é da imitação que dependem a beleza e a graça da arquitetura, porque se assim fosse ela deveria ter mais beleza quanto mais exatas fossem estas imitações. As colunas não recebem a aprovação do gosto quanto mais se parecem ao tronco de uma árvore que servia de coluna às primeiras cabanas.”

f) Jesuita e arquitecto, Marc-Antoine Laugier, elege, em 1755, uma gravura de Christian Elsen para servir de frontispício da segunda edição da *Essai sur l'Architecture*. A Arquitectura, reclinada sobre uma ordem arquitectónica em ruína, aponta a um anjo “a casa”. A casa é construída por quatro fustes inteiros bem envasados por raízes alinhados dois a dois de árvores (como colunas) e por altura do arranque das copas, aparadas (como capitéis), os ramos suprimidos à árvore dispostos em duas fileiras. O regresso a uma espécie de origem, a Natureza entendida: a casa iluminista, afinal. Diz Laugier: “[...] é aproximando-se, na execução, à simplicidade deste primeiro modelo que se evitam os grandes defeitos, e que se alcançam as verdadeiras perfeições. Elegeu os mais fortes [fala dos troncos] e levantou-os perpendicularmente, formando um quadrado. Por cima colocou outros quatro transversais; e sobre estes, outros inclinados em duas águas, formando um vértice no centro.”

g) Jacques-François Blondel (1705-74), no *Cours d'Architecture*: “os homens fizeram ao princípio alguns refúgios contra a severidade das estações e ao ataque de animais ferozes. Com este fim construíram choças e cabanas: juncos, canas, ramos de árvores, folhas, *cortezas* e barro foram quase os únicos materiais que empregaram para construir seus alojamentos.”

h) Viollet-le-Duc (1814-79): “Eis aqui o primeiro passo; para atenuar tal desamparo, um homem elege duas árvores jovens e próximas, trepa numa delas e auxiliado por um ramo terminado em forquilha atrai o segundo tronco e o liga fortemente ao primeiro mediante uma atadura de juncos. A família contempla o processo maravilhada e após a indicação do homem pré-histórico, o grupo, armado de estacas, corre em busca de troncos mais finos, que sob a direcção do acidental arquitecto são colocadas em torno do abrigo, formando um círculo na base e unindo suas extremidades superiores, unidas às árvores guias. Os interstícios serão preenchidos com uma trama de juncos, ramos e grandes folhas, sendo recobertas com barro todo o conjunto. A única abertura que possui a cabana estará na parte oposta ao vento dominante e o piso será organizado com ramos secos, juncos e barro amassado. Com o término do dia concluiu-se também a construção da cabana, é uma humilde conquista da indústria humana”.

i) Niemeyer.

[...]

Rio Maior:



Troncos de oliveiras que são fustes de colunas, ramos de oliveiras que são capitéis, raízes de oliveira que são o embasamento, e pouco mais: são casas *assim* (?) há oitocentos anos.

Esta casa, afinal, acaba por ser um pre-texto (para podermos falar de outras coisas). Esta casa, afinal, para além daquilo que, como casa, pode oferecer a um hipotético habitante, acaba por ser uma espécie de receptáculo de imagens que ajudam a construir a(s) história(s) possível(eis) acerca de um determinado período de tempo cronológico e acerca de, usemos a terminologia adequada, “estado de coisas”; como um gancho numa parede onde se penduram as mais diversas coisas, a casa(-vestígio) consente as mais diversas projecções. A casa deixa de ser (só) casa para passar a ser onde se pode fixar a (nossa) imaginação e a (nossa) memória; todavia, sempre uma ficção.

“Ambas [fala da *memória* e da *imaginação*] constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias

antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade[,]” diz Bachelard n’A *Poética do Espaço*.

Todavia, sempre uma ficção. Porquê *ficção*?

Porque tudo aquilo que nós podemos dizer/imaginar acerca desta casa, por exemplo, não pertence à casa enquanto coisa, pertence à ordem do discurso acerca da casa e só isso; mas, porque a nossa única forma de lidar com a complexidade daquilo a que chamamos *real* é através da representação, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, o discurso acerca da casa acaba por se substituir à casa enquanto coisa; acaba por fazer desta casa aquilo que ela *significa* para nós.

Ficção, efectiva ficção, porque não existe narrativa factual da realidade. Não fazemos esta substituição só com esta casa, fazemos isto com todas, vivemos assim, somos assim: representamos o mundo.

Agora sim: “Vivemos rodeados por objectos, vivemos dependentes deles; e até o nosso passado é construído através deles.”

Construímos uma imagem de passado através dos objectos deixados; estamos – no mundo ocidental – agarrados às noções de *permanência física* do objecto e de *autenticidade* (por exemplo, os templos no Japão são mantidos sempre novos por sucessivas pequenas reconstruções que são cíclicas e rituais).

Quando os edifícios a conservar resultam do desenho (projecto) a tarefa de conservá-los, sobretudo no que diz respeito à sua imagem, é relativamente fácil: aproximando o objecto que se quer conservar ao desenho que lhe deu origem, garante-se uma certa originalidade ou fidelidade à sua aparência original. Mesmo quando não possuímos os desenhos, mas conseguimos detectar o desenho do edifício no edifício, a tarefa de conservação é mais ou menos evidente no que diz respeito à imagem que deles se deseja que mantenham.

Porém, há casos, como o das Salinas de Rio Maior, em que: não só não existe um desenho (projecto) que lhe deu origem como também não

é possível uma perspectiva conservacionista da *permanência física* do objecto, o que coloca em causa a nossa própria noção de *autenticidade*.

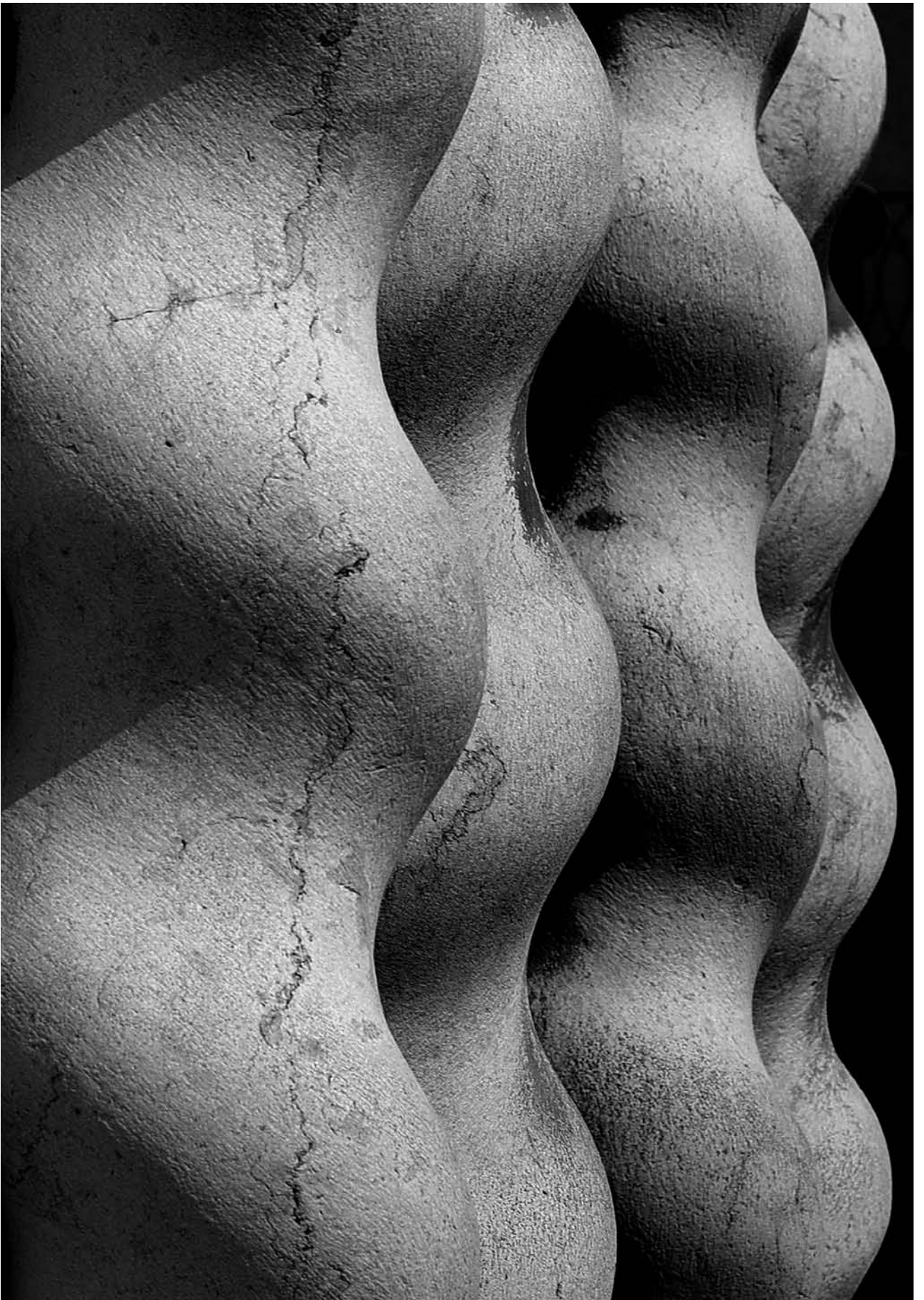


Por exemplo, se uma das colunas de uma destas casas, apodrecer ou se for devorada por xilófagos, ela terá de ser substituída por um outro tronco de oliveira, obrigatoriamente diferente do “original” porque proveniente da Natureza, e orgânico e irrepetível por isso. Na evidência de ser impossível encontrar, pelos motivos óbvios, uma réplica absolutamente duplicativa do tronco em falta, o objecto conservado, no seu conjunto, vai sendo outro ao longo do tempo. Esta casa é, por assim dizer, um objecto patrimonial que cambia: como os templos japoneses (iguais mas sempre outros).

Desde 1177 que esta casa *é assim e não é assim*.

Conservá-la? Sim:
mas *como*? Assim?:





**A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO:
*Imagens e Objectos Arquitectónicos***

Conferência apresentada no I CONGRESSO REGIONAL EUROPEU DE SEMIÓTICA VISUAL – SEMIÓTICA DO ESPAÇO / ESPAÇOS DA SEMIÓTICA, organizado pela Associação Internacional de Semiótica Visual, e-GEO (Centro de Estudos de Geografia e Planeamento Regional), CECS (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade), SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação), Fundação Calouste Gulbenkian e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 26 a 28 de Setembro 2011: dia 28 de Setembro de 2011.

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Eros* (Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, 2007).



arquitecto representa, através de imagens, objectos que entram numa certa Lógica do Mundo. A imagem fica em vez do objecto que, no futuro, há-se ser edificado; o objecto edificado é a representação dessa imagem já que ele é construído em função dessa imagem. Habitamos, portanto, na representação da representação que é a imagem?

Posto isto, não caímos na tentação de confundir *representação* com *imaginação*. A imaginação é a faculdade de construir imagens e a representação é o processo através do qual se torna presente o objecto que a imaginação visa; a representação é esse processo que permite, através da associação significado/significante, substituir a *coisa* por uma *imagem-da-coisa*.

Estas considerações são-nos fundamentais por, pelo menos, três motivos: i.) porque, no que diz respeito à arquitectura, a *imagem projectada* – que é ainda somente uma *promessa* ou um *juramento* de um hipotético objecto que só se cumpre quando alguém se sente envolvido por ele – se substitui à *coisa-arquitectónica*, ou, por outras palavras, a *imagem-da-coisa-arquitectónica* é um significante que se associa ao conteúdo da *coisa-arquitectónica-ainda-por-cumprir*; ii.) porque, se é verdade que essa *imagem-da-coisa-arquitectónica* – que de arquitectura é só uma promessa, e que, em função da qual, o objecto há-de passar a existir – está em vez da *coisa-arquitectónica*, então, partindo deste pressuposto, poderemos inquirir que conteúdos são esses os da arquitectura já que, supostamente, a imagem deles se socorre se quiser sugerir uma experiência análoga ou homóloga àquela que se terá quando o objecto se cumprir; como, também, iii.) investigar se, de facto, esses conteúdos próprios à arquitectura, quaisquer que estes sejam, admitem uma tal substituição através de uma imagem que os pretende evocar ou sugerir. E, é neste terceiro motivo, sobretudo, que reside aquilo que para nós, por agora, não passa de uma mera intuição no que concerne com a produção da arquitectura: *a imagem dirige-se apenas à zona visível da arquitectura, à sua zona tangível* –

na tentativa de a sugerir, a imagem, dirige-se somente à arquitectura enquanto *objecto*, mas isso, seria o mesmo que dizer que *objecto architectónico* e *arquitectura* são uma e a mesma coisa, o que não corresponde exactamente ao nosso modo de entender a arquitectura, pelo menos desde o ponto onde nos colocamos. E que ponto de vista é esse? – podem-nos perguntar.

É aquele ponto desde o qual as *coisas*, os *objectos* de uma maneira geral, são aquilo-que-nós-somos-capazes-de-ler-delas(es), ou, o ponto desde o qual as coisas são, como diz Merleau-Ponty, “focos, irradiações de ser”⁹, ou, como diz Sartre, “fosforescências”¹⁰; em suma, aquele ponto desde o qual as coisas são *em-nós* e não *para-si-próprias* ou *em-si-próprias* – elas são *na-relação-connosco*, elas, se são alguma coisa, é porque o são num face-a-face-connosco, é porque o são enquanto fenómeno.

É por isso que estamos convictos que a *arquitectura* é muito mais do que o *objecto architectónico*; ele, o *objecto architectónico*, é, apenas, a sua *zona tangível*. Digamos: *a imagem é a tradução visível da intuição do objecto* ou *a imagem é a “modelização” das relações perceptivas homólogas àquelas quando em presença do objecto*; quer dizer, uma racionalização que pode omitir ou mesmo pode mascarar aquilo que na arquitectura há de *invisível*, de, digamos assim, *intangível*: e que é, digamo-lo nestes termos, *a possibilidade da vida do homem em sociedade* com todas as consequências que desta afirmação possam surgir quer

⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.

¹⁰ “Toda esta teoria supõe uma noção que entretanto nunca é nomeada, a do inconsciente. As ideias não têm qualquer existência, a não ser a de *objectos* internos do pensamento, mas na verdade elas não são sempre conscientes, só despertam através da ligação com ideias conscientes e persistem, portanto, no seu ser à maneira de *objetos* materiais, estão sempre todas presentes no espírito; mas não são todas captadas. Porquê? Como é que o facto de serem, por uma força dada, arrancadas a uma ideia consciente lhes conferem o carácter consciente? [...] A existência da consciência desvanece-se totalmente atrás de um mundo de *objectos* opacos que recebem, não se sabe de onde, uma espécie de fosforescência caprichosamente distribuída, de resto, e sem qualquer papel activo.” Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.

a propósito dessa *vida*, desse *homem* ou dessa *sociedade*. É que, arriscamos dizer, nem tudo o que se sente é racionalmente *traduzível* – é, aliás, Wittgenstein quem no-lo diz: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico”¹¹.

Porém, estes três motivos que enunciámos só farão sentido se podermos considerar, por um lado, a imagem na sua vertente de geradora de arquitectura – enquanto, portanto, metodologia da concepção espacial; e, por outro, se podermos considerar que os conteúdos da arquitectura, quaisquer que estes sejam, podem ser *expressos* ou *estar contidos* numa imagem. É que, para além de outras coisas, a *habitação* que uma imagem proporciona ao seu espectador não é exactamente a mesma que a *habitação* proporcionada pelo objecto que essa imagem apenas *sugere* e através da qual o objecto aparecerá.

Enfim, por outras palavras, o que é que existe de *arquitectura* na *imagem-da-coisa-arquitectónica*? Como, do mesmo modo, nos poderiam questionar: O que é que existe de *maçã* nas maçãs pintadas de Cézanne? O que é que existe de *uvas* nas uvas de Zeuxis e que Boccaccio conta no Decamerone? O que é que existe de *cachimbo* no “*Ceci*” de Magritte?

Uma das diferenças entre estes três exemplos e a arquitectura é que as maçãs, as uvas e o cachimbo estão *antes da imagem* que os pôde sugerir, e a arquitectura *depois* da sugestão.

O que é, todavia, curioso observar é que aparecendo o objecto arquitectónico em função da sugestão da imagem que o conceptualizou e, portanto, *depois dela*, acaba por ser, ele sim, a representação da imagem e não somente a imagem a representação desse objecto: a representação da representação. A representação é esse processo

¹¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

que permite, através da associação significado/significante, substituir *a coisa* por *uma imagem-da-coisa*; avancemos no nosso raciocínio.

Parece simples. No entanto, se é através da representação que podemos substituir a *coisa* por *uma sua imagem*, não será menos verdade que a *coisa* não aparece de igual modo a todos os sujeitos. Aliás, se a coisa aparecesse de igual modo a todos os sujeitos que compõem uma determinada sociedade humana, então, nem faria sentido falar em representação. Porquê?

Porque, se as coisas que compõem o nosso mundo tivessem um aparecimento indiferenciado a todos os sujeitos, provavelmente, encontrando-nos todos, e dessa forma, *de acordo* quanto ao seu aparecimento *em-nós*, dominaríamos de tal forma o processo comunicativo que nem seria necessário comunicar, quer dizer, não necessitaríamos de partilhar a experiência que temos delas, porque as experiências coincidiriam entre sujeitos.

Ainda assim, e evitando paradoxos e demagogias, partamos do sítio onde tínhamos ficado: através do processo representativo, a *imagem* substitui-se à *coisa*; e a *coisa* aparece *em-mim*, e desde logo, através do fenómeno que eu construo dela. Portanto, deste ponto de vista, a imagem substitui-se ao fenómeno, quer dizer, a imagem substitui-se ao como-a-coisa-aparece(-ou-se-manifesta)-em-mim, já que a coisa não é senão o modo como me aparece na *contextura da minha intencionalidade*, um *desvio da minha consciência*.

Não temos, portanto, um acesso à coisa *ela mesma* no sentido em que não partilhamos da mesma carne. As coisas aparecem-*me* revestidas da *minha* própria humanidade, elas irradiam-*me* como irradiam o *outro* – o *outro*, *alguém* como *eu* mas que as significa de outro ponto de vista que não o *meu*, mas o *seu*. Este ponto de vista não é só o ponto geográfico donde a coisa pode ser significada, é, isso sim, *o como* é significada, *o como* do aparecimento – isto coloca e obriga uma revisão

da noção de *referente*¹² ou de *objecto real* – revisão que, por motivos meramente metodológicos, não faremos nem agora nem aqui.

De qualquer forma, e deixando esta questão que fica, por agora, por esclarecer acerca do *referente*: a noção saussuriana de signo foi analisada por Hjelmslev que a reformulou.¹³ *Significante* e *significado* passaram a ser entendidos em termos de *planos de linguagem*. Este autor, a *significante* chamou de *plano da expressão* – onde as qualidades sensíveis, que explora uma ou mais linguagens para

¹² Ver a este propósito *A Falácia Referencial* in Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 48-52. Segundo Eco, Pierce põe em esquema a existência de três entidades fundamentais para que se estabeleçam as condições necessárias para que haja significação, ou função sígnica (Eco: “Um signo é sempre constituído por um (um mais) elementos de um PLANO DA EXPRESSÃO convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um PLANO DO CONTEÚDO. Sempre que ocorre uma relação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo. Somente neste sentido se pode aceitar a definição de Saussure, segundo a qual um signo é a correspondência entre um significado e um significante.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 39.). As três *entidades fundamentais* consideradas por Eco são: o *interpretante* (significado; que define o plano do conteúdo); o *representamen* (significante; que define o plano da expressão); e o *objecto* (referente; ou real), Eco: “Dizer que um significado corresponde a um objecto real constitui atitude ingénuo, que sequer uma teoria dos valores de verdade se prontifica a aceitar. Com efeito, sabe-se muito bem que existem significantes que se referem a entidades inexistentes, como ‘unicórnio’ ou ‘sereia’, de sorte que, em casos tais, uma teoria extensional prefere falar de ‘extensão’ nula (Goodman, 1949) ou de ‘mundos possíveis’ (Lewis, 1969).” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 52.

De facto, admitir a existência de um significado para um significante, ou o inverso, não parece complexo. Mas, por outro lado, admitir que o significado, ou o significante se referem ao *objecto real*, tomando-o por referente, e substituindo-o em certa medida, torna a matéria do nosso estudo um pouco mais densa.

¹³ Saussure desenvolve a noção de signo na obra *Curso de Linguística Geral*. Signo é a combinação entre o *conceito* (a que Saussure faz corresponder *significado*), e a *imagem acústica* (a que faz corresponder *significante*). “La semiótica es la ciencia de los signos y, clásicamente, el signo se define d la manera más sencilla aliquid stat pro aliquo. En términos más generales y más teóricos, diremos con Manfred Bierwisch que todo código está constituido por una correlación entre dos entidades provenientes de un espacio diferente. Llamaremos al primero conjunto A espacio de información (information space), y al segundo, el conjunto B de entidades, espacio de señalización (signal space). El código C es la puesta en correspondencia de las entidades. Pero esta definición estaba ya superada en la teoría más elaborada que se haya hecho nunca de esta relación: la de Hjelmslev. Para éste, la relación semiótica es simplemente una función entre dos funtivos, el uno relacionado con el plano de la expresión, y el otro con el del contenido. El código no es otra cosa que el conjunto de esas funciones. Sí, en esta definición, el signo cesa de ser ingenuamente definido como una cosa puesta en lugar de otra, también es verdad que salvaguarda la idea de una relación entre dos cosas diferentes, distinguidas por el plano que las define.” Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 40 e 41. [Sublinhados nossos]

se manifestar, são seleccionadas e articuladas entre elas em relações.¹⁴ O significado passou a ser designado como *plano do conteúdo*, o lugar dos conceitos.¹⁵

Existe, portanto, segundo Hjelmslev, um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo* na corporização da representação, e nem o primeiro existe sem o segundo, nem o segundo sem o primeiro¹⁶, nem a possibilidade de representar existe sem a *relação*¹⁷ solidária entre estes dois

¹⁴ “Le plan de l’expression, c’est le plan où les qualités sensibles qu’exploite un langage pour se manifester sont sélectionnées et articulées entre elles par des écarts différentiels.” Jean-Marie FLOCH, *Petites Mythologies de l’oeil e de l’espirit – Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p. 189

¹⁵ Hjelmslev fez ainda outras divisões: “La función perceptiva alcanza pues, aquí, la función semiótica. En su fundamento, la noción de objeto no es separable de la de signo. En cualquiera de los dos casos, es un ser que percibe y que actúa quien impone su orden a la materia no organizada, transformándola así, mediante la imposición de una forma – la palabra forma tomada esta vez en sentido hjelmsleviano – en una sustancia. Esta forma, al ser adquirida, elaborada y transmitida por aprendizaje, es eminentemente social, es decir, cultural.” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, p. 70. Postulou, assim, que cada um dos planos da linguagem – expressão e conteúdo – tinham não só uma forma, mas também uma substância específica, que pode ser entendida segundo a conhecida formulação:

$$\text{SIGNO} = \frac{\text{Plano do Conteúdo} \quad \frac{\text{Substância do Conteúdo}}{\text{Forma do Conteúdo}}}{\text{Plano da Expressão} \quad \frac{\text{Substância da Expressão}}{\text{Forma da Expressão}}}$$

¹⁶ “La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité: expression et contenu sont solidaires et se présupposent nécessairement l’un l’autre. Une expression n’est expression que parce qu’elle est l’expression d’un contenu, et un contenu n’est contenu que parce qu’il est contenu d’une expression. Aussi est-il impossible, à moins qu’on les isole artificiellement, qu’il existe un contenu sans expression ou une expression sans contenu.” Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, pp. 66 e 67.

¹⁷ /Relação/ é, aliás, a palavra-chave em qualquer estudo semiótico: um elemento de uma estrutura só adquire valor na medida em que se relaciona com as outras unidades e com o todo de que faz parte. O exemplo clássico é dado pelo próprio Saussure. Trata-se do jogo de xadrez. Uma peça, como o cavalo, por exemplo, tem o seu valor não em função do material de que é feito. Pode ser de madeira, marfim, plástico. Não é relevante a sua figura aparente. É possível substituí-lo até por um pedaço de pedra. O que determina a identidade do cavalo, e seu valor no jogo, é a relação de oposição mantida com as outras peças (o facto de não ser uma rainha, um peão ou uma torre e não poder fazer os mesmos movimentos), além da posição no tabuleiro.

“Mas, de todas as comparações que se possam imaginar, a mais elucidativa é a que estabelecemos entre o mecanismo da língua e uma partida de xadrez. Num caso e noutra, estamos perante um sistema de valores e assistimos às suas modificações. [...] Em primeiro lugar, cada estado do jogo corresponde precisamente a um estado da língua. O valor respectivo das peças depende da sua

planos.¹⁸ É neste sentido que podemos dizer que a relação semiótica é uma *função entre dois funtivos* – a função que pode ser estabelecida entre estes *dois planos*; e mais, poderemos também dizer neste sentido que, o código pode ser entendido para além de um conjunto de normas, ou regras, mas como o conjunto destas *funções*.¹⁹ Portanto, esta re-denominação levada a cabo por Hjelmslev não deve ser entendida como um mero acerto literário.

posição sobre o tabuleiro, do mesmo modo que, na língua, cada termo tem o seu valor porque se opõe a todos os outros termos.

Em segundo lugar, o sistema é sempre momentâneo; ele varia de uma posição a outra. É certo que os valores dependem também e sobretudo de uma convenção imutável, a regra do jogo, que existe antes do começo da partida e que persiste após cada jogada. Esta regra, aceite uma vez por todas, também existe ao nível da língua; são os princípios da semiologia.” Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, pp. 154 e 155.

¹⁸ Porém, quando Greimas publicou a sua obra *Semântica Estrutural*, já tinha intenção de descrever qualquer conjunto significativo, mesmo com todo o peso dado à análise do verbal. É o auge do estruturalismo francês: tentou-se dar um estatuto científico às ciências humanas a partir da busca de modelos de abstracção que desvendassem a construção do sentido, não só na linguística, mas também na antropologia, na psicologia, na filosofia.

Fiorin afirma que *Semântica Estrutural* traz o discurso fundador da Semiótica e “estabelece uma identidade teórica para um dado grupo de investigadores, dando a eles o sentimento de pertença a um projecto de construção do conhecimento [...]” (José Luiz FIORIN, *Semântica Estrutural: o discurso fundador*, in *Do inteligível ao Sensível – Em torno da obra de Algirdas Julien GREIMAS*, Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (eds.), Educ, 1995, p. 19.) Outro autor, Dosse, completa: “a insistência com que Greimas defende uma semiótica geral englobando os sistemas de significação culminou na abertura do trabalho linguístico para todos os demais campos”. (François DOSSE, *História do Estruturalismo – O campo do signo, 1945/1966*, São Paulo, 1999, Ensaio, p. 241.) Nos final dos anos 60, a ampliação do estudo da significação para outras linguagens faz nascer a semiótica. “Em 1970, o termo semiótica suplanta o de semiologia ou de estruturalismo [na Europa].” (François DOSSE, *op. cit.*, p. 226.)

¹⁹ “*La semiótica es la ciencia de los signos y, clásicamente, el signo se define de la manera más sencilla aliquid stat pro aliquo. En términos más generales y más teóricos, diremos con Manfred Bierwisch que todo código está constituido por una correlación entre dos entidades provenientes de un espacio diferente. Llamaremos al primero conjunto A espacio de información (information space), y al segundo, el conjunto B de entidades, espacio de señalización (signal space). El código C es la puesta en correspondencia de las entidades. Pero esta definición estaba ya superada en la teoría más elaborada que se haya hecho nunca de esta relación: la de Hjelmslev. Para éste, la relación semiótica es simplemente una función entre dos funtivos, el uno relacionado con el plano de la expresión, y el otro con el del contenido. El código no es otra cosa que el conjunto de esas funciones. Si, en esta definición, el signo cesa de ser ingenuamente definido como una cosa puesta en lugar de otra, también es verdad que salvaguarda la idea de una relación entre dos cosas diferentes, distinguidas por el plano que las define.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, pp. 40 e 41. [Sublinhados nossos]

Tentemos explicar porquê: é que a dimensão do *signo*, para Hjelmslev²⁰, é variável. “Ao lado de signos mínimos, como palavras, pode-se também falar de signos enunciados ou signos-discursos”.²¹ Um texto, uma pintura ou uma imagem, portanto, podem ser entendidos como um “grande” signo formado por outros signos “menores”.

Os objectos existem de uma determinada forma, podemos dizer que, de certa maneira, eles aparecem-nos. Como?

Eles aparecem-nos quando os sensibilizamos, quando os constatamos e *transportamos* através do nosso corpo para o nosso mundo, quando os colocamos na nossa consciência e fazemos deles objectos do nosso entendimento²², quando, em suma, transformamos a sua *presença* numa *imagem*.²³ Nesse *transporte*, portanto, dá-se uma transformação: a transformação do real em imagem, imagem que, de alguma maneira, o substitui; *imagem* que, dita por outra palavra, é um *signo*.

Ora, também a “casa” – enquanto produto da Disciplina arquitectónica – nos aparece; a “casa” que, como vimos, é a representação da representação, é, depois de edificada e ao ser-habitada, também ela representada pelo seu habitante. A representação (a do habitante) da representação (a da edificação) da representação (da imagem/

²⁰ Ver Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe μ , *op. cit.*, pp. 33, 38, 40 e 114.

²¹ Algirdas Julien GREIMAS e Joseph COURTÈS, *Dicionário de Semiótica*, 9ª ed. São Paulo, Cultrix, 1983, Verbete “signo”, p. 422.

²² “A imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá consciência da imagem. Esta, aliás, não se põe diante da consciência como um novo objecto a conhecer, não obstante o ser carácter de realidade corporal: de facto, isso relegaria para o infinito a possibilidade de uma relação entre a consciência e os seus objectos. Ela possui a estranha propriedade de poder motivar as acções da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objectos exteriores, embora com eles não tenham semelhança, despertam ideias na alma; as ideias não vêm dos movimentos, são inatas no homem; mas é por ocasião desses movimentos que elas aparecem na consciência.” Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, pp. 13 e 14.

²³ “A imagem é uma coisa corporal, é o produto da acção dos corpos exteriores sobre o nosso próprio corpo, por intermédio dos sentidos e dos nervos. Como a matéria e a consciência se excluem mutuamente, a imagem, por ser materialmente gravada numa parte do cérebro, não pode ser animada por consciência alguma. Ela é um objecto, a título idêntico ao dos objectos exteriores. Ela é exactamente o limite da exterioridade.” Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 13.

/desenho/projecto que a originou)? A representação da representação da representação?

Quando os objectos nos aparecem ou, mais rigorosamente, para que eles nos apareçam, é necessário que nessa aparição e nessa apreensão da realidade haja essa transformação – uma transformação da realidade em signo, em suma, um processo de *semiotização*. Aliás, a apreensão da realidade é confirmada por *essa*, e *nessa*, transformação – a substituição de uma ocorrência por uma entidade que toma o seu lugar, um fenómeno que não é mais do que o resultado do meu *face a face* com o objecto, uma imagem impregnada com os conteúdos que a *minha* subjectividade lá colocou. As maçãs que Cézanne imaginou, por exemplo, não são só frutos de uma árvore, elas, hipoteticamente, estão emprenhadas de Zola, ou podem contar as memórias de Cézanne e Zola, enquanto crianças, no *Collège Bourbon*, como também podem contar a história da génese humana nos termos em que a civilização ocidental judaico-cristã a conhece. De facto, se os objectos, de uma maneira geral, *possuem* um determinado significado para nós é porque, de alguma forma, nós associamos ou fazemos corresponder um *conteúdo* a uma *forma* numa sua imagem.

O fenómeno é convocado, no sentido em que é convidado a aparecer pela sua representação, e manifesta-se segundo uma imagem. Essa imagem é o corpo que o suporta enquanto reconstituição. Esse corpo é, em simultâneo, um seu significante e o seu significado. É como se a imagem que se constrói de determinado objecto fosse uma projecção do sujeito seu construtor – um outro seu corpo.

Esta projecção da corporalidade coloca-se de modo muito particular quando o objecto experimentado é o arquitectónico. É que o objecto arquitectónico acaba por ser um caso particular do mundo de todos os objectos que nos rodeiam – é que ele, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, rodeia-nos de facto, no sentido em que envolve o nosso corpo não só como uma sua *prótese* ou *extensão*, mas como um *outro mundo* onde se pode instalar *um outro estado de coisas*.

A representação reconstitui o fenómeno quando o coloca enquanto ausente. Portanto, a representação substitui-se ao representado e, nessa medida, a representação fica no lugar do representado; logo, somente poderemos admitir a representação enquanto função que possibilita esse *pôr em ausência, pondo-em-código*.

Essa *função semiótica* só existirá se aliado a um plano do conteúdo existir um plano de expressão, ou se aliado a um plano de expressão existir um plano de conteúdo, ou seja, se existir uma relação de implicação entre ambos num signo: “*Selon la théorie traditionnelle, le signe est l’expression d’un contenu extérieur au signe lui-même; au contraire, la théorie moderne (formulée en particulier par F. de Saussure [...]) conçoit le signe comme un tout formé par une expression et un contenu.*”²⁴

A imagem surge mediante um suporte susceptível de ser impregnado com os “traços pertinentes e caracterizadores do conteúdo”²⁵ do objecto a que essa imagem se refere. A impregnação dá-se pelo processo de percepção do fenómeno e na construção da imagem enquanto reconstituição das condições dessa percepção²⁶ pela reconstituição da relação de implicação entre os planos da expressão e do conteúdo. Mas, afinal, que *conteúdo* é esse? Representamos *aquilo que se vê, aquilo que sabemos acerca das coisas*, ou *aquilo que está convencionalizado* acerca da sua representação?

²⁴ Louis HJELMSLEV, *op. cit.*, p. 65.

E, após discorrer sobre função semiótica, propõe: “*Mais, il semble plus adéquat d’employer le mot signe pour désigner l’unité constituée par la forme du contenu et la forme de l’expression et établie par la solidarité que nous avons appelée fonction sémiotique.*” Louis HJELMSLEV, *op. cit.*, p. 77.

Louis Hjelmslev, com o conceito de *função semiótica*, propõe uma Teoria da Linguagem que recupera o sujeito e a realidade enquanto sua constituição. Trataremos, mais adiante, e em pormenor, esta questão levantada por Louis Hjelmslev e as implicações da noção de *função semiótica* na constituição do *objecto arquitectónico*.

²⁵ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 182.

²⁶ “*Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a pouvoir sur les choses, parce qu’il règne sur elles et en même temps s’ouvre à elles, parce qu’il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d’enregistrer leur présence ou leur absence.*” Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique*, Tome Second : *La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.

Uma questão, quanto a nós, muito pertinente mas que, como qualquer pergunta, aliás, denuncia à partida a sua resposta. Recorramos às noções de *traços do conteúdo* ou *elementos pertinentes* de que nos fala Eco.²⁷

Os *traços do conteúdo* ou os *elementos pertinentes*, que caracterizam o fenómeno, são *em si* veículos da expressão porque possibilitam a manifestação corpórea da representação do conteúdo do fenómeno, por um mecanismo de transferência (ou, mais correctamente, um *mecanismo de transubstanciação*) e reprodução perceptiva – esta é uma resposta possível, mas ainda incompleta. É necessário dizer que esses “traços do conteúdo”²⁸ ou esses “elementos” – por serem de ordem perceptiva e cultural – por um exercício de reconhecimento, e, portanto, por um juízo acerca da semelhança, podem ser enunciados quanto às seguintes propriedades, que se relacionam na percepção do fenómeno e na sua representação: a *visível*, a *ontológica* e a *convencional*.²⁹

Baseado num exercício de semelhança, entre fenómeno e a sua representação, “um esquema gráfico reproduz as propriedades relacionais de um esquema mental”³⁰, alargando o âmbito do ícone, ou do signo icónico, que “pode possuir, entre as propriedades do objecto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (supostas) e as convencionais (“modelizadas”, conhecidas como inexistentes mas como eficazmente denotantes: caso dos raios de sol em varetas)”³¹. A experiência perceptiva ficará então condicionada por estas três ordens, ou seja, por uma codificação anterior a essa experiência, porque, como já vimos, representar será transferir os traços pertinentes principais do fenómeno, reproduzindo as condições perceptivas que levaram à selecção desses traços, que a percepção lê enquanto estímulos, para a imagem através

²⁷ Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 181 e 182.

²⁸ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

²⁹ Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 181 e 182.

³⁰ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

³¹ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

de um esquema mental. Essa codificação, por ser icónica e por o ícone admitir essas três categorias específicas (*visível, ontológica e convencional*), estabelece os mecanismos entre unidades perceptivas e culturais codificadas (conteúdo) com os elementos físicos estruturantes da imagem (expressão).

O código icónico está na base da eficácia dos processos de significação das imagens. Porém, os *planos da expressão* e do *conteúdo* podem ser ajustados à necessidade específica na utilização da imagem, e nos seus fins comunicativos. O código será sempre icónico na medida em que a representação evoca, ou convoca, o fenómeno. Restava-nos, neste momento, poder apurar que *traços do conteúdo* ou que *elementos pertinentes* são esses os que admitem à *imagem-da-coisa-arquitectónica* a representação da *arquitectura*.

Porém, na verdade, a *imagem-da-coisa-arquitectónica* nunca poderá representar a arquitectura; a *imagem-da-coisa-arquitectónica* só pode ficar no lugar daquilo que pode ser visto do objecto que, um dia na sua hora, ha-de ser habitado (sublinhamos: *daquilo que pode ser visto do objecto que ha-de ser habitado*); a *imagem-da-coisa-arquitectónica* refere-se somente à zona visível do objecto, refere-se somente a ele enquanto possibilidade de experiência visual, só isso. Só mesmo isso.

Habitamos-representando, afinal, na representação de uma outra representação de uma coisa que é irrepresentável?

Mas, porquê irrepresentável?

Porque a arquitectura não é só um objecto mas uma relação; e porque “...l’homme habite en poète...”, diz Hölderlin. Por outras palavras, porque que a relação que mantemos com o espaço é sempre afectiva.

BIBLIOGRAFIA

- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- DOSSE, François, *História do Estruturalismo – O campo do signo, 1945/1966*, São Paulo, 1999.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second: La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, *Groupe µ, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- FLOCH, Jean-Marie, *Petites Mythologies de l'oeil e de l'esprit – Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benamins, 1985.
- FIORIN, José Luiz, *Semântica Estrutural: o discurso fundador*, in *Do inteligível ao Sensível – Em torno da obra de Algirdas Julien GREIMAS*, Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (eds.), Educ, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÈS, Joseph, *Dicionário de Semiótica*, 9ª ed., São Paulo, Cultrix, 1983, (Verbetes “signo”).
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.





VERDADE OU CONSEQUÊNCIA?
O Desenho como o “Final de um Regresso”

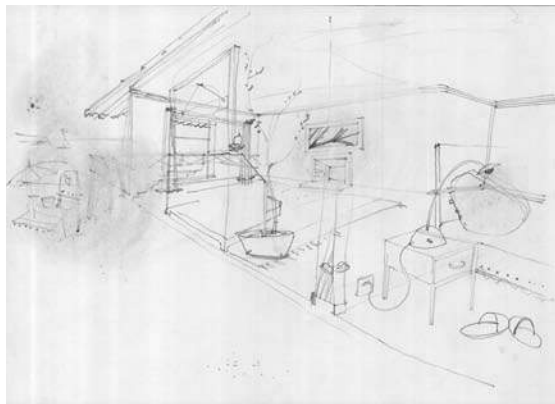
*Conferência apresentada no III CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO
DE FENOMENOLOGIA / IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA AFFEN,
organizado pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Évora
e pela Sociedade Brasileira de Fenomenologia, 10 a 14 de Outubro de 2011:
dia 10 de Outubro de 2011.*

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Germinal*
(Xàtiva, Valencia, 2006).

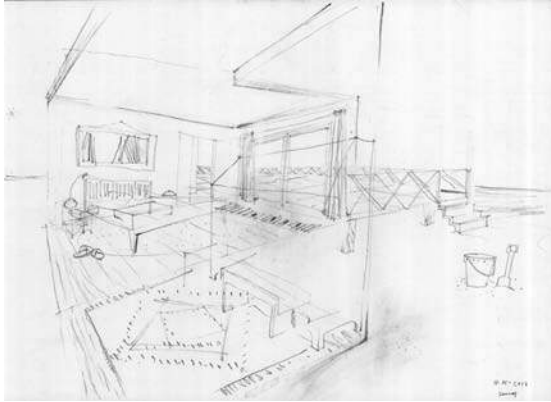
Enquanto desenho um objecto – um corpo humano, por exemplo – digo que o meu desenho, enquanto *produto*, se dirige a ele – a esse objecto – só naquilo que ele tem de visível; porém, sei que o meu desenho, enquanto *processo*, se dirige a ele mais inteiramente.

Quer dizer, por um lado: se o meu desenho enquanto *produto* e enquanto *processo* fosse, em termos gnosiológicos, o mesmo, então, o hipotético espectador do meu desenho-produto saberia tanto ou o mesmo do objecto-desenhado como eu(-seu)-produtor – o que não é verdade.

Consideremos, posto isto, esta hipótese: *vivemos imersos num mundo de objectos, dos quais a somente a parte das suas características temos acesso*. Consideremos, assim, por hipótese, que é sobre parte das características do objecto, que construímos o conhecimento possível acerca dele.



Grafite sobre papel; desenho do autor.



Grafite sobre papel; desenho do autor.

(Começemos por dizer que não concordamos com este postulado. E que, se pomos as coisas nestes termos – como em numa “hipótese” –, é justamente porque esta ideia é veiculada por um certo pensamento objectivista que é vigente nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas: no limite *Quem é John Galt?* (Any Rand, só para citar esta autora); mas, sobretudo, porque esta ideia de que somente a parte da coisa temos acesso reduz o Humano a um conjunto de capacidades perceptivas que estão longe de o fazer, definir ou ser completamente. Não concordamos, portanto. Vejamos porquê, ainda assim admitindo a hipótese, ainda assim partindo do *mundano*.)

Dos objectos, nós conhecemos a sua forma; nós só os podemos conhecer se, de algum modo, eles nos aparecerem. Mas, como se nos dá esse aparecimento? (uma ideia é um objecto, por exemplo?)

Considerar que, dos objectos que compõem o meu mundo, tenho acesso somente a parte das suas características é considerar que existem outras características a que eu não tenho um acesso, pelo menos directo; por outras palavras, seria considerar que por trás da sua forma se esconde *algo* que somado às características acessíveis e/ou acessadas por mim resultaria, para-mim ou em-mim, o *objecto pleno, em-mesmo, verdadeiro*.

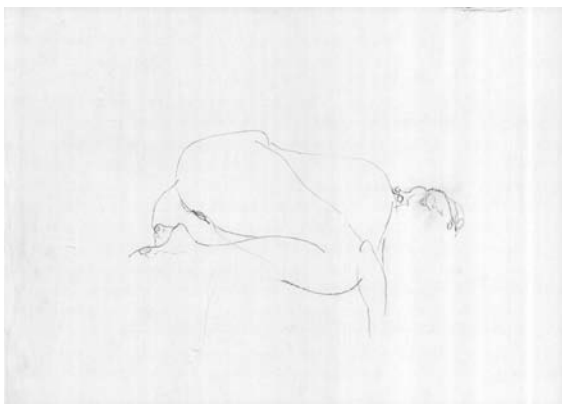
Falar de forma, sabemo-lo, é falar de representação, uma vez que para o sujeito a primeira não existe senão por intermédio da segunda. Mas, perante o que admitimos, teremos que considerar que a *aparência* do objecto coincide com a forma do objecto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*³² (esse *algo* em falta), como reconhecemos que o sujeito, do objecto, sabe só parte. Por outro lado, teremos, também, que considerar o objecto como portador de *algo-mais* (*O Ideal Desconhecido?*), que não sendo conhecido pelo sujeito é susceptível de por ele ser descoberto; e que, conseqüentemente, aquilo que sabemos acerca do objecto não é o objecto, mas é apenas aquilo que é susceptível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfasta³³. Digamos que, deste modo, da soma da *forma do objecto* com esse, hipotético e desconhecido, *algo-mais*, resultaria o *objecto-inteiro*, resultaria, por assim dizer, o *objecto-pleno*, *aquilo-que-o-objecto-é*(ou seria) verdadeiramente.



Grafite sobre papel; desenho do autor.

³² "A constituição da essência deve corrigir constantemente a observação, caso contrário, os resultados desta são cegos e destituídos de valor científico." Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 74.

³³ Esta tendência antropomorfasta consiste em representar todos os seres (deuses, espíritos, animais e mesmo coisas) tomando o homem como modelo.

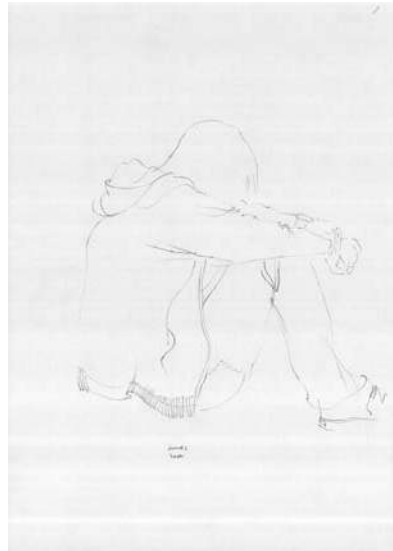
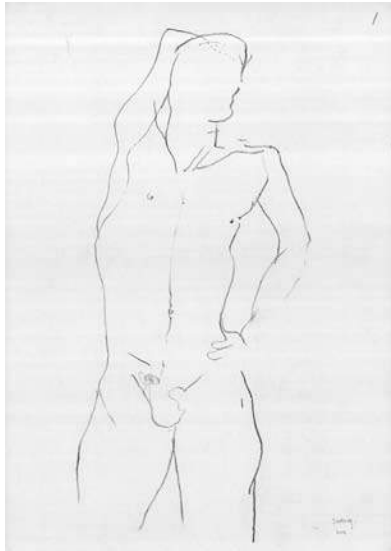


Grafite sobre papel; desenho do autor.

Com o que admitimos, a *aquilo-que-o-objecto-é, em si mesmo, em si*, teremos que chamar *essência* do objecto. Teríamos, portanto, duas parcelas: a *forma do objecto* e o *algo-mais* desse objecto. Deste modo, a *forma* ao sujeito, manifestar-se-lhe-ia e ele construiria um conhecimento desse objecto através dessa manifestação formal, um conhecimento incompleto, portanto, já que com o *algo-mais* por descobrir ou conhecer. O conhecimento que o sujeito construiria do objecto ficaria, assim, aquém de um conhecimento completo, porque só resultante daquilo-a-que-o-sujeito-teve-acesso. E como terá o sujeito acesso a esse *algo-mais*? Como é que se atinge a plenitude daquilo que se não conhece?

Nesta nossa admissão o que se procura é a essência do objecto, o *ser* do objecto – opondo-se a existência, essência seria *o que é um ser, o que o define*, independentemente do facto de existir e, neste sentido, próximo da noção de *conceito*. O argumento encontra-se, justamente, neste ponto.

O que é um objecto sem um sujeito que o *defina*? Ou, de outra maneira: quais são as condições necessárias para que um objecto exista?



Carvão e grafite sobre papel, respectivamente; desenhos do autor.

Estarem presas a uma substância que lhes sirva de suporte, pelo menos; e, que, essa mesma substância, se torne “percecionável”. Porém, quem define o que é uma substância e quem pode perceber é o sujeito. Ainda assim, a questão não se colocava nestes termos: que seria um objecto sem um sujeito? Mas, será possível tocar a essência de um objecto? Estas questões parecem diferentes, no entanto, elas correm paralelamente, porque ambas se dirigem para a *origem do sentido*.³⁴

³⁴ “A expressão ‘o sentido de um córrego’ não quer dizer nada se não suponho um sujeito que olhe de um certo lugar para um outro. No mundo em si, todas as direcções assim como todos os movimentos são relativos, o que significa dizer que ali eles não existem. Não haveria sentido efetivo e eu não teria a noção do movimento se, na percepção, eu não deixasse a terra enquanto ‘solo’ de todos os repousos e de todos os movimentos aquém do movimento e do repouso, porque eu a habito, e da mesma maneira não haveria direcção sem um ser que habite o mundo e que, por seu olhar, trace ali a direcção-referência.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 575 e 576.



Grafite sobre papel; desenho do autor.

Não temos outro acesso ao objecto senão representando a sua percepção, e é nesse acto que o objecto existe para quem o percebe, porque, de algum modo, é nesse acto que o sujeito o *habita* – tornando-se, ambos (*sujeito* e *objecto*) inseparáveis³⁵ –, e como evidente é isto no desenho. Suprimindo o sujeito nesta relação, ou, considerando que do objecto a percepção atinge só parte, seria considerar, respectivamente, por um lado: que a *verdade do objecto* é independente do sujeito; e por outro: considerar que a só parte do objecto se tem conhecimento, que só uma fracção *da sua* verdade foi

³⁵ “O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele próprio projecta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece ‘subjectivo’, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. Portanto, com o mundo enquanto berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos, nós descobrimos o meio de ultrapassar a alternativa entre realismo e idealismo, acaso e razão absoluta, não-sentido e sentido. O mundo tal como tentamos mostrá-lo, enquanto unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos, não é mais o desdobramento visível de um Pensamento constituinte, nem uma reunião fortuita de partes, nem, bem entendido, a operação de um pensamento diretriz sobre uma matéria indiferente, mas a pátria de toda racionalidade.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 575.

atingida (uma parcela da sua *verdade*). Mas admite, a verdade, enquanto *noção*, fragmentações? Não é ela por sua própria definição *a unidade*?

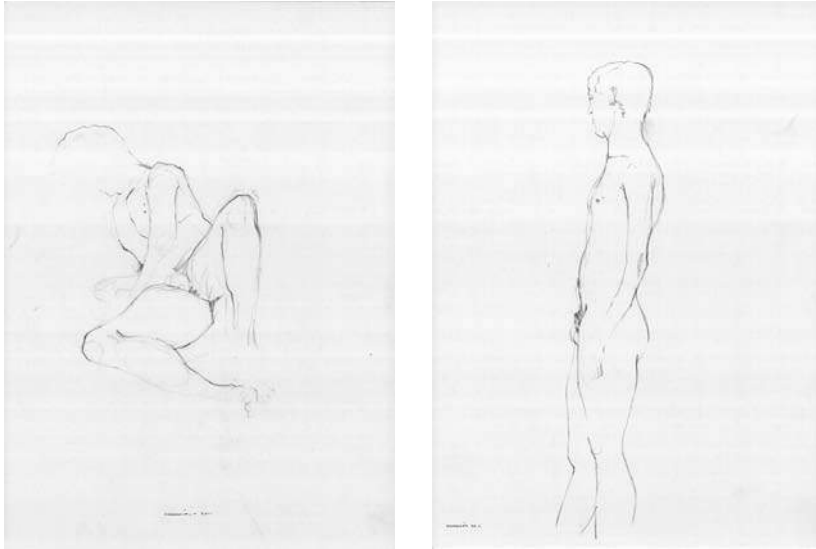
Portanto, nesta nossa admissão, *aquilo-que-o-objecto-é* é, digamos, o limite para onde tende o conhecimento do sujeito, mas ainda enquanto suspeita.

Deste modo, se admitimos que jamais poderemos apreender *aquilo-que-o-objecto-é*, até por não partilharmos da mesma *carne*, então, a *essência* não passa de um *limite* para onde, segundo esta admissão, tenderão todos os objectos. Assim, a *essência* é imperscrutável porque indeterminada.³⁶



Grafite sobre papel; desenho do autor.

³⁶ “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua. Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência a que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo de uma coisa individual já envolve um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço nesse existente em face de mim uma certa natureza da qual formo activamente a noção. Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op.cit.*, p. 494.



Carvão e grafite sobre papel; desenhos do autor.

Teremos, assim, de reformular, afirmando: aquilo-que-o-objecto-é é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é* para o sujeito, é aquilo-que-o-sujeito-representa-nele, é a forma como o sujeito *se projecta* nele. É nesta *projectão* que se pode fundamentar a noção de *representação* e, co-extensivamente, a de *sentido*³⁷ – onde “a coisa é apenas uma significação, ela é a significação ‘coisa’”³⁸. E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial,

³⁷ “Aquilo que existe de sentido no mundo é produzido pela reunião ou pelo encontro de fatos independentes, ou então, ao contrário, seria a expressão de uma razão absoluta? Diz-se que os acontecimentos têm um sentido quando eles nos aparecem como a realização ou a expressão de uma visada única. Existe sentido para nós quando uma de nossas intenções é satisfeita, ou inversamente quando uma multiplicidade de fatos ou de signos se presta para nós a uma retomada que os compreende, em todo o caso, quando um ou vários termos existem *como...* representantes ou expressão de uma outra coisa que eles mesmos. [...] Em última análise, compreender é sempre construir, constituir, operar atualmente a síntese do objeto.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 574.

³⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 574.

ou transcendente, é consequência disso o que projecta no objecto. Por isso, dizemos que a realidade não passa de um *álibi* construído por um sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o *limite*, a existir, estará no sujeito e não no objecto, porque o sujeito é *a origem* ou *o lugar, donde vem* ou *onde há*, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, *donde vem* ou *onde há* limites.³⁹

Assim, deste ponto de vista, o fenómeno é a referência do sujeito e não o objecto *em si* – é sobre aquilo-que-o-sujeito-apreende-do-objecto-quando-em-sua-presença⁴⁰ (digamos, pela sua *experiência “directa”*)⁴¹ que se constrói uma sua representação e, em simultâneo, se alicerça uma sua compreensão.⁴²

Aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem⁴³, é de ordem fenomenal; de um ponto de vista fenomenológico o fenómeno é objecto de intuição ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da essência; contrariamente a Kant, que considerava o fenómeno como uma manifestação sensível, para a

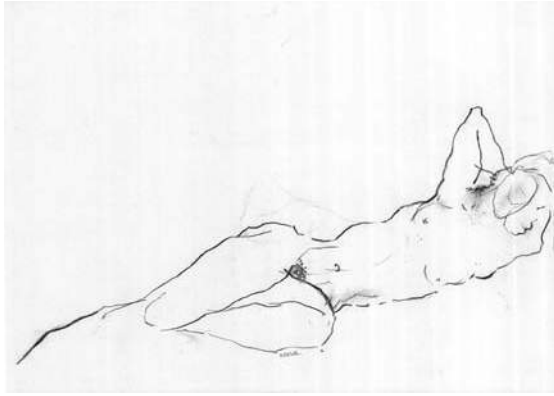
³⁹ “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde resido. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 183.

⁴⁰ “ele [o objecto] só tem sentido para nós porque nós ‘o somos’. Nós só podemos colocar algo sob esta palavra porque estamos no passado, no presente e no porvir. Literalmente, ele é o sentido da nossa vida e, assim como o mundo, só é acessível àquele que está situado nele e esposa sua direção. Mas a análise do tempo não era apenas uma ocasião de repetir aquilo que tínhamos dito a propósito do mundo. Ela ilumina as análises precedentes porque faz o sujeito e o objecto aparecerem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é a *presença*. É pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objecto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 577.

⁴¹ Ou sempre que o fazemos aparecer pela experiência que a memória dele faz quando o recupera, também, segundo uma imagem.

⁴² Aliás: “Em última análise, compreender é sempre construir, constituir, operar atualmente a síntese do objeto.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 574.

⁴³ “Imagem” no sentido sartriano, claro está.



Carvão sobre papel; desenho do autor.

Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam, e o sujeito, “fonte de sentido e de intencionalidade”⁴⁴, entendido como aquele para (ou, em) quem essas coisas se revelam; e que, e agora abreviadamente: o projecto fenomenológico que “possibilita a reconciliação do objectivismo e do subjectivismo, do saber abstracto e da vida concreta”⁴⁵, consiste, assim, nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência, defendendo que a visão da essencialidade das coisas, no fenómeno, é possível graças a um retorno a uma espécie de originalidade dessas mesmas coisas.

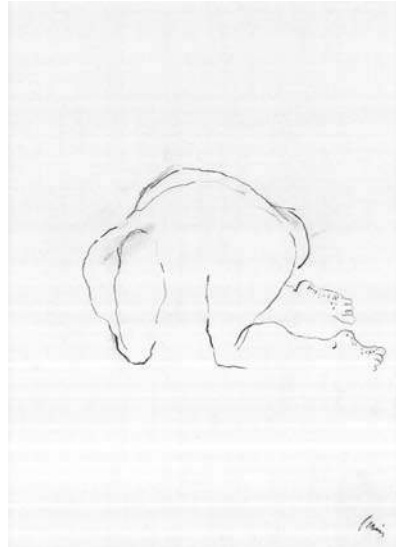
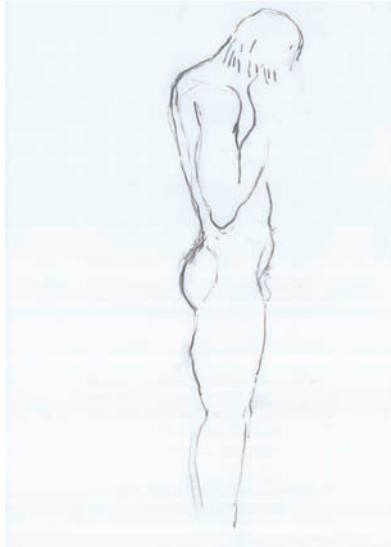
Mas qual originalidade? De que origem falamos?

Esta origem não é a do sujeito nem, tampouco, a do objecto. É a *origem* que é o *encontro*, é o *momento (o agora)*⁴⁶ em que existe algo que se partilha na relação sujeito/objecto, e a que Merleau-Ponty se refere (quase

⁴⁴ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 36.

⁴⁵ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 39.

⁴⁶ *Agora* que é *onde* o tempo lhe aparece como consequência dessa partilha; que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objecto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade; e, é *onde* o objecto é, um *fio condutor*).



Carvão sobre papel; desenhos do autor.

liturgicamente) como “a minha própria encarnação”⁴⁷ e a que Husserl designa por “experiência”⁴⁸, *evidência originária*.⁴⁹ Esta é a origem do *desenho-processo*; a representação do objecto, o *desenho-produto*.

⁴⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

⁴⁸ “[...] ao nível perceptivo, é uma evidência originária que Husserl muitas vezes designa por experiência [...]” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 40.

“Dans l’évidence, au sens le plus large de ce terme, nous avons l’expérience d’un être et de sa manière d’être ; c’est donc qu’en elle le regard de notre esprit atteint la chose elle-même. [...] En conséquence, je ne pourrai évidemment ni porter ni admettre comme valable aucun jugement, si je ne l’ai puisé dans l’évidence, c’est-à-dire dans des ‘expériences’ où les ‘choses’ et ‘faits’ en question me sont présents ‘eux-mêmes’.” Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, pp. 32-35.

⁴⁹ “Évidence désigne, au sens très large, un phénomène général et dernier de la vie intentionnelle. Elle s’oppose alors à ce qu’on entend d’habitude par ‘avoir conscience de quelque chose’, cette conscience-là pouvant a priori être ‘vide’, – purement abstraite, symbolique, indirect, non-expressé. L’évidence est un mode de conscience d’une distinction particulière. En elle, une chose, un ‘état de chose’, une généralité, une valeur, etc., se présentent eux-mêmes, s’offrent et se donnent ‘en personne’. Dans ce mode final (Endmodus), la chose est ‘présente elle-même’, donnée ‘dans l’intuition immédiate’, originellement.” Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, op. cit., pp. 103 e 104.

É, no fundo, a consciência duma compaginação, dum momento de equilíbrio *no presente* entre sujeito e objecto, em que, ambos se prendem no mesmo *tecido intencional*. A *origem* que falamos é a nossa mútua presença⁵⁰, a nossa *unidade*, a nossa coincidência no *momento*⁵¹

⁵⁰ E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a *todo* o ente *enquanto simplesmente presente*. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, ‘*está no mundo*.’” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 39.

⁵¹ Do alemão *sein*, “ser” e da “aí”. Para Martin Heidegger (1889-1976) é a existência humana como presença e abertura ao mundo; o *Dasein*, desde que é, está “aí”, ou seja, é presença intencional – abertura, mobilização ou disponibilidade, ao ser que ele sente.

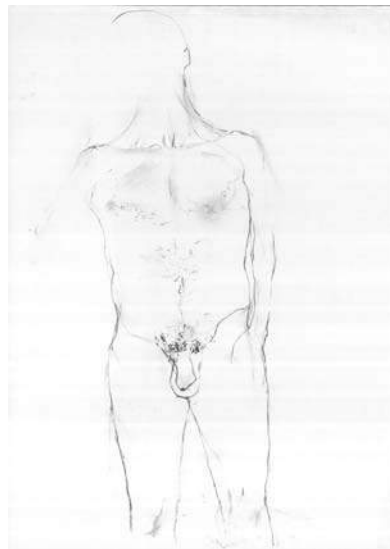
“Será possível, no entanto, alegar algo ainda mais original, algo que vá além da delimitação da essência da verdade como carácter do enunciado? Nada menos do que o discernimento de que esta determinação essencial da verdade – seja como for que ela se formule em particular –, e, sem dúvida, iniludível, mas apesar de tudo derivada. A correspondência do nexos *com* o ente e, como consequência, a sua consonância não tornam *como tais* o ente imediatamente acessível. Pelo contrário, *como* sujeito (*Woruber*) possível de uma determinação predicativa, o ente deve já estar manifesto *antes* desta predicação e *para ela*. Para se tornar possível, a predicação tem de poder situar-se num processo de revelação que possui carácter *não predicativo*. A verdade proposicional está radicada numa verdade mais *originária* (desocultamento), na revelabilidade predicativa do *ente*, que chamamos *verdade ôntica*. Segundo as diversas espécies e regiões do ente, modifica-se o carácter da sua possível revelabilidade e dos respectivos modos de determinação interpretativa. Assim, por exemplo, a verdade do que está simplesmente presente (por, exemplo, as coisas materiais), enquanto *descobertura*, distingue-se especificamente da verdade do ente que nós próprios somos, da *abertura* do estar – *aí* (*Dasein*) existente.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 21 e 22.

“A realidade humana (*Dasein*), diz [refere Heidegger], *não se perde, de modo a que tenha de se recolher de qualquer maneira fora de tempo, exceptuando o divertimento, nem de modo a ter de inventar totalmente uma unidade que dê coesão e que recolha* (*Sein und Zeit*, loc. Cit., 198). A *temporalidade*, escreve mais adiante, *temporaliza-se como futuro que vai ao passado, ao vir ao presente* (citado por Merleau-Ponty, 481 [Porém, em Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op.cit., p. 563, quando o autor cita Heidegger (como refere J.-F. Lyotard), pode ser lido: “O tempo conserva aquilo que fez ser no próprio momento em que o expulsa do ser, porque o novo ser era anunciado pelo precedente como devendo ser e porque para este era a mesma coisa tornar-se presente e ser destinado a passar. ‘A temporalidade não é uma sucessão (*Nacheinander*) de êxtases. O porvir não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como porvir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente.”]). Não tem, pois, que se explicar a unidade do tempo interior; cada agora retoma a presença dum já não que aí procurará; o presente não é fechado, transcende-se para o futuro e para o passado; o meu agora nunca é, como diz Heidegger, uma in-sistência, um ser contido no mundo, mas uma existência ou ainda uma *ek-stase* e é finalmente porque sou uma intencionalidade aberta que sou uma temporalidade [A teoria husserliana do “Presente Vivo”, tal como se depreende dos inéditos, está exposta por

em que *somos contemporâneos*, e que conforma “um mundo em cujo seio o sujeito constituinte *recebe as coisas* como sínteses passivas anteriores a qualquer saber exacto”⁵², compreendendo e constituindo o mundo por meio de uma análise intencional – “uma análise regressiva que conduza a uma experiência pré-categorial (antepredicativa)”⁵³, onde, só numa experiência actual, a verdade pode ser experimentada.⁵⁴

O *desenho-processo*: a consciência da compaginação, a, por assim dizer, verdade do momento em que se dá a experiência; o *desenho-produto*, o vestígio deixado, o registo, a consequência, a *marca* (daquilo que é “marcável” dum corpo humano, por exemplo; ou de uma casa) .

Concluamos provisoriamente o tema da *verdade*: “Para responder correctamente à questão da verdade, ou seja, para descrever correctamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objecto, mas um movimento, e só existe se este movimento for *efectivamente feito por mim*.”⁵⁵ Iludimo-nos, portanto, sempre que



Carvão e grafite sobre papel;
desenho do autor.

TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946, p. 139 e ss. Ver também a excelente introdução de J. Derrida, *a Lórigine de la Géometrie de HUSSERL*, Edmund, trad. Derrida, P.U.F., 1962]”

⁵² Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

⁵³ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

⁵⁴ “A verdade experimenta-se sempre e exclusivamente numa experiência actual.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

⁵⁵ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

afirmamos conhecer o objecto *em si*, ou o mundo *em si próprio*: eles existem *em mim, co-extensivamente comigo*, e “o que é verdadeiro, em suma, é que existe uma natureza, não a das ciências, mas a que a percepção me mostra, e que mesmo a luz da consciência é, como diz Heidegger, *lumen naturale*, dada a si mesma”⁵⁶.

Mas, curiosamente, é sobre essa ilusão que se funda qualquer conhecimento que analise o objecto da sua análise “no seio de um mundo previamente dado”⁵⁷, e talvez por isso, na tentativa de “apagar esta alienação”⁵⁸, a Fenomenologia se coloque num terreno antepredicativo, da experiência pré-categorial, antes de qualquer ciência, procurando “funda[r]-se no vivido imediato de uma evidência através da qual

⁵⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 579.

“[...] *Le recul est une ouverture, le mouvement est une lumière. Mais comment le décrochement qui crée recul et ouverture est-il possible ? Par la temporalité.*” Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 433.

⁵⁷ “A vida prática quotidiana é ingénua, constitui um experimentar, pensar, valorar, agir no seio de um mundo previamente dado. Nele se levam a cabo todas as realizações intencionais do experimentar pelo qual as coisas estão pura e simplesmente aí, de um modo anónimo, e quem as experimenta nada delas sabe; nada igualmente sabe a propósito do pensar realizador: os números, os estados de coisas predicativos, os valores, os fins, as obras surgem graças a realizações ocultas, edificando-se membro a membro, encontrando-se apenas no âmbito do olhar. As coisas não se passam de outro modo nas ciências positivas. São ingenuidades de grau superior, produtos de uma técnica teórica sagaz, sem que se tenham explicado as realizações intencionais de que tudo, em última análise, brota.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 47 e 48 [Sublinhados nossos].

⁵⁸ Lyotard depois de afirmar: “O fundamento radical da verdade descobre-se no final de um regresso, por meio da análise intencional, à *Lebenswelt*, mundo em cujo seio o sujeito constituinte *recebe as coisas* como sínteses passivas anteriores a qualquer saber exacto” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 41, esclarece, debruçando-se sobre *esse mundo previamente dado* de que fala Husserl, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, pp. 47 e 48. Segue, então, Lyotard dizendo: “Deste modo, depois da redução que isolara o mundo na sua forma constituída, para restituir ao *ego* constituinte a autenticidade de dador de sentido, a tentativa husserliana, explorando o sentido mesmo desta *Sinnggebung* subjectiva, recupera o mundo como a própria realidade do constituinte. Não se trata, evidentemente do mesmo mundo: o mundo natural é o mundo *feiticizado* no qual o homem se abandona como existente natural e no qual ingenuamente objectiva a significação dos objectos. A redução procura apagar esta alienação: o mundo primordial que descobre ao prolongar-se é o terreno de experiências vividas em que se ergue a verdade do conhecimento teórico. A verdade da ciência já não se funda em Deus, como em Descartes, nem nas condições *a priori* de possibilidade, como em Kant; funda-se no vivido imediato de uma evidência através da qual o homem e o mundo se encontram originariamente de acordo.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 42 [Sublinhados nossos].



Carvão e grafite sobre papel; desenho do autor.

o homem e o mundo se encontram originariamente de acordo”⁵⁹ – e assim, e pelas palavras de Whorf, “livre”⁶⁰.

Na verdade, a *verdade*, para nós, aparece como *representação* de um *facto observável*, não como a *apresentação* desse facto, e isso – o facto de não aparecer como a *apresentação* mas enquanto *uma representação* – torna-se no bastante para que essa verdade assim não o seja, sendo uma *ilusão* ou, até mesmo, uma *mentira*. Isto porque a representação surge aquando da tentativa de relação com isso a que chamamos *realidade*. E surge porque para pensarmos esse mundo, representamos o próprio pensamento (?) – colocamos enquanto hipótese.

Podemos afirmar que, *no limite*, é a *apresentação* da coisa – ou a nossa própria *apresentação* por via da coisa –, que pretendemos, pretendendo a *Verdade* que, eventualmente, a coisa encerra e a *Verdade* que, eventualmente, encerramos. Porém, é sobre uma sua representação,

⁵⁹ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰ “Nenhum indivíduo é livre de descrever a natureza com uma imparcialidade absoluta, mas obriga, pelo contrário, a certos modos de interpretação, exactamente quando o indivíduo se julga mais livre.” Benjamin LEE WHORF cit. por Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., p. 108.



Carvão sobre papel; desenho do autor.

ou a nossa própria, que alicerçamos todo o pensamento, é sobre uma representação daquilo que admitimos ser verdadeiro, quando a Verdade não admite representação.⁶¹ Essas representações, esses esforços para alcançar uma *Verdade* desconhecida, sedimentam-se ao longo do tempo, e relacionam-se intimamente com a *linguagem*⁶² – provavelmente a mais enigmática questão relacionada com a existência humana e que a faz distinta de todas as outras formas de existência.

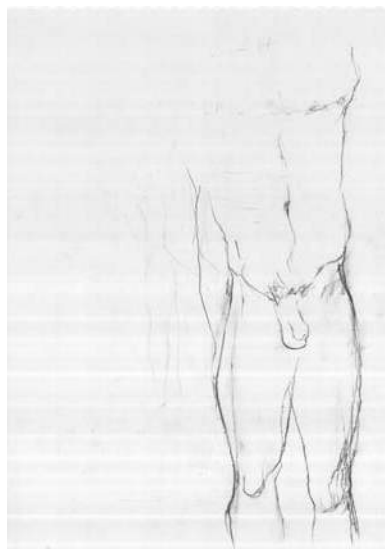
Em suma, quem desenha sabe que “o fundamento radical da verdade descobre-se no final dum regresso, por meio da análise intencional [...]”⁶³. E, por isso, se pode afirmar que a verdade não é um objecto, como, também, não é um sujeito; é, isso sim, um *movimento* experimentado por

⁶¹ A Verdade não admite representação porque a possibilidade de representar, segundo o nosso raciocínio, é o único processo pelo qual o sujeito tem a oportunidade de se relacionar com aquilo que o rodeia. Assim, sendo a representação inerente à condição de sujeito – o seu modo de sentir o mundo –, e sendo, como sabemos, todos os sujeitos diferentes (isto é, com modos diferentes de se relacionarem com o que os rodeia – portanto, com representações diferentes), então, na eventualidade da verdade poder ser representada, teríamos representações diferentes da Verdade, quando a Verdade por sua própria definição não admite plural.

⁶² “Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta concepção, segundo um método verdadeiro, perspectiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça que, de uma forma imediata, não é idêntica à linguagem em que as sentenças judiciais são redigidas, sejam elas em alemão ou em inglês; pode falar-se de uma linguagem da técnica que não é idêntica à dos técnicos. Neste contexto, linguagem significa o princípio orientado para a comunicação dos conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.)” Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 177.

⁶³ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

mim no presente vivo⁶⁴ – um *momento de certeza de estar efectivamente aqui*, mas um *momento-fronteira* entre um *momento-que-já-não-é* e um *momento-por-vir*; e também por isso, “a verdade define-se em devir, como revisão, correcção e ultrapassagem de si mesma, efectuando-se tal operação dialéctica sempre no meio do presente vivo”⁶⁵. E a origem de que falávamos, portanto, é “a partir de um juízo verdadeiro, regressar ao que é *efectivamente vivido* por aquele que julga”⁶⁶. Esse contacto originário – a “subjectividade do vivido”⁶⁷, em devir, é a *genesis* do próprio sentido, ou seja, do próprio conhecimento.⁶⁸



Carvão e grafite sobre papel;
desenho do autor.

Por outras palavras: dizer que há verdade é dizer que “quando por nossa vez reencontramos o projecto antigo ou alheio a uma expressão bem-sucedida liberta o que estava cativo no ser desde sempre,

⁶⁴ “Pode-se dizer que o fluxo das vivências só se refaz se tal vivido a mim se dá actualmente como uma evidência passada ou errónea, constituindo esta mesma actualidade uma nova experiência que exprime, no presente vivo, simultaneamente o erro passado e a verdade presente, como correcção daquele erro. Não há, então, uma verdade absoluta, postulado comum do dogmatismo e do cepticismo: [...] Por isso, contrariamente ao que acontece com uma tese dogmática, o erro é compreensível, porque está implicado no próprio sentido da evidência com que a consciência constitui o verdadeiro.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁶ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁷ “Por conseguinte, só se pode atingir o vivido de verdade que importa descrever se não se eliminar primeiro a subjectividade do vivido.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁸ “A verdade é, então, devir e não apenas evidência actual, é retomada e correcção das evidências sucessivas, a verdade é [e cita Merleau-Ponty, *Sur la Phénoménologie du Langage*, in *Problèmes Actuels de la Phénoménologie*, p. 107] *um outro nome da sedimentação, a qual é, por sua vez, a presença de todos os presentes no nosso*, a verdade é Sinngeneses, génese do sentido.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 46.

estabelece-se na espessura do tempo pessoal e interpessoal uma comunicação interior pela qual nosso presente torna-se a *verdade* de todos os outros acontecimentos cognoscentes”⁶⁹. É, portanto, dizer que no momento em que se experimenta houve um movimento que fundou essa mesma experiência *em seu sentido* e, portanto, se representou. Por isso, a verdade, neste sentido, é o movimento que relaciona uma *expressão* a um *conteúdo*, um *significante* a um *significado*, em suma, é um movimento de significação, ou, como lhe prefere chamar a Fenomenologia, um movimento de *sedimentação*.⁷⁰

Afirmamos, assim, a intangibilidade do *objecto em si*, porque a suposição de *um algo-mais* do que aquilo que dele conhecemos – não passando do patamar da suposição –, não pode investigar no objecto aquilo que se não conhece. Porém, esta suposição sobrevive, porque é esta mesma suposição, enquanto hipótese formulada pelo sujeito, que age na representação do objecto permitindo o conhecimento que, assim, podemos considerar, se alicerça e é processado no sujeito como *sentido*, como *movimento de sedimentação* (ou, *de significação*), como *possibilidade de verdadeiro*. O sujeito constitui o objecto através da representação, mas sabe que a representação não é o objecto, é apenas um seu substituto – aqui o tema alarga.

Fiquemos nisto: o desenho é uma espécie de viagem pelo mundo das coisas (que só aparentemente *me* são exteriores) para, durante o próprio acto de desenhar, essa viagem não passar, afinal, de um regresso a *mim-mesmo*; só por isto já vale a pena desenhar.

⁶⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 102.

⁷⁰ “É como uma cunha que cravamos no presente, um marco que atesta que nesse momento ocorreu algo que desde sempre o ser esperava ou ‘queria dizer’, e que nunca deixará, quando não de ser verdadeiro, ao menos de significar e de excitar o nosso aparelho pensante, se preciso for extraindo-lhe verdades mais compreensivas do que aquela. Nesse momento algo foi fundado em significação, uma experiência foi transformada em seu sentido, tornou-se verdade. A verdade é um outro nome da sedimentação, que por sua vez é a presença de todos os presentes no nosso. É dizer que, mesmo e sobretudo para o sujeito filosófico último, não existe objectividade que explique a nossa relação superobjectiva com todos os tempos, não há luz que exceda aquela do presente vivo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 102 e 103.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- DERRIDA, J. (introdução a) HUSSERL, Edmund, *L'Origine de la Géométrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- 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.
- TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946.





DESENHO, PRESENÇA E MARCA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Conferência apresentada (com a Professora Doutora Myrna de Arruda Nascimento, FAU/USP) no 7º FORUM DE PESQUISA – PESQUISA EM ARQUITECTURA, URBANISMO E DESIGN organizado pela Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, 17 a 20 de Outubro de 2011: dia 17 de Outubro de 2011.

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Homo viator* (Plaza Mayor, Salamanca, 2006).

A cidade como origem, a par, talvez, da necessidade humana de *crença*, é uma tendência ou impulso (*democrático?*) para habitar o Mundo. Um impulso ou uma tendência para o habitar gregário: (com o) outro; sempre “o outro”, o meu semelhante que não-sou-eu, o meu contemporâneo, o que partilha-comigo, o quem-comigo compartilho. Partilho, compartilho, o quê?

Um *desenho*, vários *desenhos* da mesma, que nunca é a mesma, cidade.

Construo um mapa, um, de fato desenho, um esquema, uma simplificação que subtraio à cidade complexa de imagens que me aparecem como evidências do meu próprio corpo enquanto vive. Vive, vê, sente o corpo as coisas representando-as, substituindo-as por outras, sempre outras coisas, que se justapõem ao sentido, ao visto, ao vivido (“*imediato*”, como o diz a Fenomenologia), em imagens que fazem, para mim, aquilo que a cidade é.

Cartografo, portanto, a cidade através de instantes imaginados (sempre simbólicos, obviamente: porque não há *formas* senão *simbólicas*) com aquilo que (d)a cidade



São Paulo, Viaduto 11 de Junho;
fotografias de Myrna de Arruda Nascimento.

mais me diz. Instantes que o corpo dá forma e segura; “segura”, no sentido em que os agarra e faz deles memória e, portanto, configurações de tempo. Entendimentos a fixar instantes, *desenhos*, portanto.

O tempo aparece à consciência (melhor: nasce na consciência) como consequência da representação do mundo⁷¹ – *na* e *da* sua relação *com ele*⁷² –, na medida em que essa representação é atualizável em função de uma representação anterior, porque:

A percepção progride e delinea um horizonte de expectativa como horizonte de intencionalidade, apontado para o vindouro enquanto percebido, por conseguinte, para futuras séries perceptíveis. [...] [Assim,] Cada recordação remete-me para uma cadeia completa de recordações possíveis até ao agora atual, e para co-presencialidades a desvelar em cada lugar do tempo imanente, etc.⁷³.

⁷¹ “Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 569)

⁷² “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” (MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 551)

“[...] quer [...] dizer que o tempo é subjetivo, e que não há tempo objetivo? A esta questão podemos responder, simultaneamente, sim e não: sim, o tempo é subjetivo, porque o tempo tem um sentido e porque, se o tem, é, porque nós somos tempo, como o mundo só tem sentido para nós porque somos mundo pelo nosso corpo, etc.; essa é verdadeiramente uma das principais lições da fenomenologia. Mas simultaneamente o tempo é objetivo, pois nós não o constituímos pelo ato dum pensamento que seria ele próprio isento dele; o tempo, como o mundo, é sempre um já para a consciência, e é por isso que o tempo, não mais que o mundo, não é para nós transparente; como temos de explorar este, temos de percorrer tempo, isto é, de desenvolver a nossa temporalidade, desenvolvendo-nos a nós mesmos: não somos subjetividades fechadas sobre si próprias, cuja essência fosse definida ou definível a priori, em resumo, mónadas para as quais o devir fosse um acidente monstruoso e inexplicável, mas tornamo-nos no que somos e somos aquilo em que nos tornamos; não possuímos significação determinável uma vez por todas, mas uma significação em curso. É por isso que o nosso futuro é relativamente indeterminado, por isso que o nosso comportamento é relativamente imprevisível para o psicólogo, por isso que somos livres.” (LYOTARD, 1999, pp. 92 e 93)

⁷³ Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 27.

A “consciência de...”⁷⁴ *se estar*, e por aí, de *se ser* no mundo, a presença do *ego* (*perceptivo*) nesse *mundo real* é-lhe dada pelo seu *mundo da experiência*, o mundo d’*O Sentir*⁷⁵ – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado *momento*⁷⁶, *presente e atual*.

“[...] porque não existe verdadeira imanência à consciência [...]”⁷⁷, não há tempo outro que não este: o que, através das coisas vividas, vistas e sentidas, se desvela; um tempo-*καίρός*, um tempo-*kairos*: o momento certo; o instante oportuno; filho revoltado com a tirania de Chronos até; um tempo-fronteira; um Kairos alado num fresco de Francesco Salviati no Palazzo Sachetti desde 1552; um *eterno-presente*.

A cidade é a possibilidade: de um encontro, de um re-encontro de mim comigo e/ou com os outros meus contemporâneos, de um re-encontro com os que já morreram através daquilo que me e/ou nos deixaram (a nós: a mim e aos meus contemporâneos) como legados e/ou como vestígios e que constroem a cidade dos homens, a que foi deles e a minha e a nossa. A memória dos outros, a minha e/ou a nossa id-entidade. A arte.

A experiência da cidade é a experiência do tempo existencial, do efetivamente *tempo* em que a consciência se dá conta de si própria para *se dizer* “agora” e/ou “aqui”, seja numa rua de São Paulo ou de Lisboa; este “agora” e/ou este “aqui” é uma espécie de desenho-

⁷⁴ “É o Ego transcendental. Através disso, todas as teses do empirismo encontram-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. Pois a constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples clausura de estilo: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice ‘consciência de...’ subordina-se todo o sistema da experiência – mundo corpo próprio, eu empírico – a um pensador universal encarregado de produzir s relações dos três termos.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 280.

⁷⁵ Esta noção de sentir é analisada sob o ponto de vista fenomenológico por Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, Segunda Parte: “O Sentir”, pp. 279-325.

⁷⁶ Leia-se: /Uma fração mínima do acontecer temporal/.

⁷⁷ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 32.

-em-*continuum* de uma cidade que é a mesma e nunca é a mesma: de edifícios abatidos, de praças rasgadas, de aterros, de viadutos, de edifícios construídos, reconstruídos, recuperados, de inox, de concreto, de reflexos antigos nos vidros espelhados do Moderno, de sistemas GPS para que ninguém se perca (porquê?); porquê, se há rios que por vezes correm ao contrário como “aqui”?

Talvez porque tudo o que nos faz parar seja incômodo; talvez porque o predicado, o teorema, o que regra, o objetivismo, o previamente dado, a anestesia seja preferível ao re-encontro.

“A subjetividade inquieta-nos, a objetividade tranqüiliza-nos.”⁷⁸

1. Experiências como marcas nos desenhos de cidade

A arte, sempre a arte: a arte, o grande enigma humano. A cidade é, entre outras coisas, uma espécie de antologia de vestígios humanos organizados segundo uma certa ordem e que me aparecem através de *um desenho* (o meu) ou de *vários desenhos* (*os desenhos* dos outros, meus contemporâneos com quem me compartilho; e/ou com quem partilho os vestígios dos outros antes deles e de mim, os, como eu e como eles, heideggerianamente “Mortais” mas que já morreram). Legados/Vestígios humanamente temporais, a compor sempre a mesma que nunca é a mesma cidade. A cidade que é a recusa da natureza, e desde Ur o é.

Ela, a cidade que recusa a *natura naturans*, de que Spinoza fala, para instaurar novos mundos – eventualmente mais próximos do humano tal qual ele se vê do que a natureza natural recusada –, afinal e paradoxalmente, devolve-me como *ego*: restitui-me à substância da minha substância, à natureza da minha própria natureza, o Humano enquanto sou-homem (é neste sentido que pôde falar anteriormente, não só enquanto sistema de poder, em *democracia*: vocábulo usado e abusado em Política – e bem, se por Política entendermos *πολιτεία* (*politeía*

⁷⁸ Dora VALLIER, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 241.

ou *A República* de Platão), e por extensão polis, cidade, sociedade, comunidade, coletividade; mas, sobretudo, e recuperando o sentido mais original de *democracia*, evocarmos com Plutarco, *demos* como neologismo de *demiurgos* e *geomoros*, e, lembrando como Teseo dos Eupátridas dividiu a povoação livre da península de Ática, falar de cidade-livre e de liberdade). A etimologia nunca é um ócio.

Um lugar de liberdade, de possibilidade estética – *estética*, claro está, como o contrário de *an-estética*, de anestesia, de não-sentir. Como impulso ou tendência é isso a cidade contemporânea. A cidade religa-me.

Diante da imagem da cidade paulistana, descrita por Cavenacci, na década de 80, como polifônica, coro resultante de “*muitas vozes*”, lugar de inúmeros sinais sobrepostos, orquestrados a partir de percepções simultâneas e múltiplas, perguntamo-nos da co-existência desta com uma outra cidade, menos evidente e pública, “afônica”, tácita, muda, uma cidade íntima, particular, refém do desejo de quem a concebe, cuja disposição a torná-la pública é o único meio de torná-la conhecida por raros e inéditos retratos, relatos, desenhos.

Cidade-lugar dos sinais mudos e discretos, secretos ou fugazes, flagrados pela atenção sensível e particular do observador que os elege como fenômenos perceptivos; cidade invisível cujo resultado não necessariamente se traduz em representações codificadas e inteligíveis à interpretação convencional.

Amparadas pelos processos subjetivos que lhes deram origem, as percepções constatadas neste meio urbano desencadeiam inferências que transgridem/transcendem os referenciais geográficos/topográficos/ambientais/sociais/contextuais do lugar, deslocando o indivíduo responsável pela ocorrência da operação perceptiva a lugares imaginados.

Estes estímulos fragmentados, quando regidos pela ação cognitiva, adquirem contornos e significados próprios, transformam-se em signos dentro de uma esfera particular de experiências, na qual o espaço se transfigura em muitos, múltiplos, regidos pela batuta do desbravador

do sentido da cidade, autor e proprietário de sua razão de ser. “Signos”, efetivamente *signos*, já que eles se substituem sempre a outras coisas.

Refém das particularidades do fenômeno urbano, flagrado e transformado pela percepção subjetiva, a idéia do lugar se soma a idéias a partir do lugar; a imagem do lugar dá lugar a imagens de lugares imaginados. “Signos”, por isso, também.

2. Entre linhas: desenhos tecidos a partir da cidade

As possibilidades de transgressão da condição de “atividade especializada”, desde as vanguardas artísticas do início do século XX, até os movimentos que pretendem incorporá-la como parte das atividades e da vida cotidiana, levam a arte a esbater os contornos que definem sua natureza (dita) tradicional para assumir os novos aspectos que freqüentes transformações no meio urbano oferecem à sua manifestação.

Debord (1997) um dos mentores intelectuais da Internacional Situacionista da década de 60, ao analisar a sociedade contemporânea submissa a acumulação de *espetáculos*, oferecidos pelas condições modernas de produção, critica a perda dos referenciais pessoais, e das experiências cuja qualidade consistia em privilegiar o que era “*diretamente vivido*”:

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.⁷⁹

⁷⁹ DEBORD, (<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>), 2003, pp. 8-9.

O espetáculo, para Guy Debord consiste em “*uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens*”, portanto ele traduz uma visão-de-mundo materialmente construída e equivalente ao resultado e ao modo de produção existente; manifesto em todas as formas particulares de expressão do sistema existente, ele se sobrepõe à atividade social efetiva e, defende a afirmação da vida humana como simples aparência.

Sua obra mais conhecida, “A Sociedade do Espetáculo”, consiste em vigorosa crítica à imposição do espetáculo como mecanismo alienante e massificador. Revelando os artifícios da “*verdade do espetáculo*”, o autor “*descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível*”⁸⁰

Liberta dos ditames espetaculares, a vida da cidade está, portanto, nas discretas marcas legados consciente ou acidentalmente pelos indivíduos que a habitam e visitam; nos flagrantes espontaneamente adivinhados por observadores passageiros que percorrem seus contornos, deslumbrados por alguma diferença; na trama inquieta dos movimentos que tecem a malha urbana com linhas invisíveis entre corpos, objetos, arquiteturas e paisagens.

Na contramão do espetáculo, a hipótese de re-encontrar os vestígios particulares da cidade para sua construção enquanto lugar nas experiências personalizadas dos sujeitos anônimos que a freqüentam e a projetam cotidianamente como espaço de seu conhecimento.

Camus, ao descrever a cidade argelina Oran – cidade de *A Peste*, sua notável obra –, identifica, reconhece e distingue esta de tantas outras. Desenha o cenário que desvenda recortando marcas e relacionando-as às suas memórias e vivências de experiências passadas; daquilo que (já) viu: “*Je ne suis pas un philosophe, en effet, et je ne sais parler que de ce que j’ai vécu*” (CAMUS, 1965, p. 753). Por fim, ao espaço incomum, cuja imagem registra, estímulo sinestésico gerador de tantas sensações, atribui

⁸⁰ DEBORD, idem, p. 11.

as histórias transparentes e rotineiras de seus habitantes, marcas inaudíveis e invisíveis, adivinhados entre as linhas de seu desenho.

Cidade feia, de aspecto sossegado. Com o tempo, vemos o que a distingue de tantas outras cidades comerciais, em todas as latitudes. Como supor uma cidade sem pombos, sem árvores e sem jardins, sem rumor de asas nem cair de folhas, lugar neutro, enfim? Percebemos no céu a mudança das estações. A primavera se anuncia apenas pela qualidade do ar e pelas cestas de flores que pequenos vendilhões trazem dos subúrbios; é uma primavera que se vende nos mercados. No verão o sol incendeia as casas muito secas e cobre os muros de cinza parda; então só podemos viver à sombra, as janelas fechadas. No outono, pelo contrário, há um dilúvio de lama. Os dias agradáveis só chegam no inverno.

Modo fácil de conhecer uma cidade é procurar saber como os indivíduos se comportam no trabalho, no amor, na morte.

(CAMUS, 1984, p. 26)

3. O que de arte, em que cidade?

Transito na minha cidade e sei. Lisboa esconde-me ainda alguns segredos.

Conheço para que lado corre o rio, que às vezes corre ao contrário e entra pela barra desde a boca do mar; a passo, a largura da rua da casa onde eu vivi; em que dias vão nascer de novo as flores ultra-violetas daquelas árvores; as horas do trânsito; uma cruz negra onde está escrito “KIKA” atado a um semáforo e que assiná-la a morte prematura de alguém que nunca irei conhecer, mas que habita (“já”) na ontologia do meu-mundo obrigando-o a rever-se: *ego* enquanto *ego*, *mundo* enquanto *mundo*, *ego* enquanto *mundo*, *mundo* enquanto *ego*; sei como certos vestígios da cidade, como alguns destes, me obrigam a parar: *parar*, como estar de fato parado, imóvel, numa espécie de *epoché* que certos instantes da cidade me implicam.

Os vestígios são uma espécie de atalhos, são como os substantivos que se referem sempre a qualquer-coisa existente. “KIKÁ”: um hiato, um movimento de *descolamento* (talvez: *desencarnamento*) da realidade, abstraído pela reflexão sobre o fato; um movimento paradoxal e centrifugamente egocêntrico movido pelo impacto da subtração de um anônimo do mundo do qual pertença, que é-comigo; o desconhecido (afinal, “já” conhecido) seqüestra-me de tal forma que, levando-o à consciência para ser pensando ou até “já”-antes, ele passa a habitar o universo das coisas/entes cuja existência reconheço, mesmo sem as ter conhecido em-carne.

“KIKÁ” numa cruz num semáforo: não há tanta emoção no fato quanto efetiva racionalização, um gesto que me leva a tentar interpretar o fenômeno que me perturba; a presença destes sinais na cidade me permite reconhecê-los porque eles marcam definitivamente o tempo que dediquei perguntando-me, por exemplo, sobre a existência terminada dos indivíduos que através dele, do vestígio, do atalho, permanecem na (dele e na minha) cidade para sempre.

Transito na minha cidade e escuto. São Paulo me sussurra segredos que não sei.

O viaduto que abriga moradores de rua parece deserto; as inúmeras tentativas, de desestimular a permanência destes passageiros noturnos e a guarda de seus objetos pessoais nos cantos subterrâneos da passarela de concreto, são vãs. Eles retornam, se revezam e se multiplicam. Começam timidamente a re-ocupar os espaços que lhes foram subtraídos pela ação de algum órgão dito público, cujo argumento não reconhecem.



Lisboa, Av. das Descobertas;
fotografia do autor.

Trazem os objetos que identificam sua moradia transitória e atravessada pelos pedestres que cruzam preocupados os limites abstratos, as calçadas-territórios de seu domínio particular. Moradia escancarada, exposta, vizinha provisória dos carros parados sob a via-expressa, aguardando o sinal para levarem seu olhar indiscreto para outras margens.

Na parede, o cartaz, o pôster, a fotografia legendada, incógnita e intrigante.

O diálogo mudo de uma cidade fisgada por Kairos: “*O tempo obriga a deixar ir*”; marca fugaz de uma percepção sem passado.

Desenhos que imagino, um quê de arte na cidade que vive graças a mim.

Trânsito na cidade (-do-outro-mas-que-(era)-é-a-minha), escuto. São Paulo contou-me um segredo a cores na Rua Marquês de Itú, em frente ao nº 816 (no meu *escritório* de Higienópolis):

Leva-me apaixonado a ver o limite
Para onde tendem as linhas que constroem as casas.
Quero-me nesse ponto a que a perspectiva chama de fuga,
Quero-me nesse onde repousa o teu olhar
Como certo estou desta rua com árvores,
De ramo a ramo, magníficas:
De copas assimétricas que dizem que o alto é longe
E eu poeira das estrelas ou pouco mais.
Diz-me, por Deus, infinito: alma encarnada em-mim.
Esgota-me, mas só nesse depois, com a tua pele.

(P. A. JANEIRO, *Texto Inédito*, São Paulo, 2009)

São Paulo ofereceu-me este desenho. Quem sabe, um dia à noite sob o *flicts* da Lua, eu o possa restituir a grafite às paredes dos prédios da cidade; ou, então, escondê-lo para sempre entre duas páginas de um livro de lombada fina, aqui.

BIBLIOGRAFIA

CAMUS, A. *A Peste*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1984.

CAMUS, A. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.

CAVENACCI, M. *A cidade polifônica*. São Paulo: Nobel, 1997

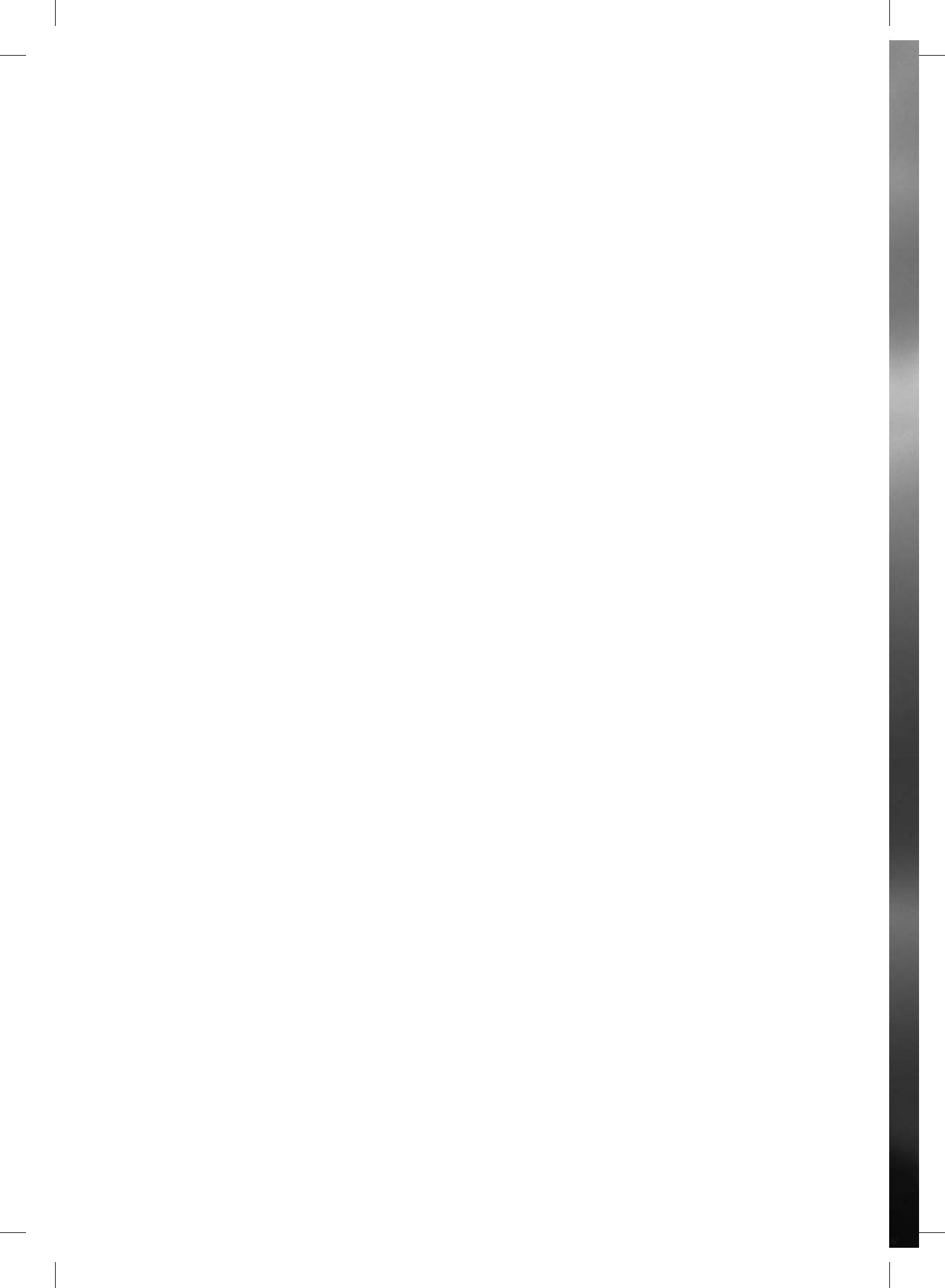
DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

HUSSERL, E. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992

LYOTARD, J.F. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

VALLIER, D. *A Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986.





DO DESENHO (e do seu Espaço) ao ESPAÇO (do seu Desenho)

*Conferência apresentada no SEMINÁRIO INTERNACIONAL ESPAÇOS CULTURAIS
E TURÍSTICOS EM PAÍSES LUSÓFONOS organizado pelo Programa
de Pós-graduação em Arquitectura – PROARQ da Faculdade de Arquitectura
e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ,
Rio de Janeiro, Brasil, de 22 a 25 de Novembro de 2011.
(Texto revisto.)*

Fotografia da página anterior de Joaquín Berchez. *Vanitas*
(La Antigua, Guatemala, 2005).

*F*alamos e escrevemos com palavras.
[...]

As palavras podem ter vários significados: *dicionários*, enciclopédicos, mesmo outros. Mas, as palavras, umas entre as outras – através da sintaxe – podem assumir outros significados – que os dicionários não dizem nem podem; que as enciclopédias nem suspeitam (porque ainda não usadas assim, e, por isso, não levantados por estas) –, conforme a destreza da sintaxe, claro está; e a destreza da língua que as fala ou escreve. Conhecer a sintaxe e subvertê-la é ofício dos poetas, não dos teóricos da Arquitectura (?). Porém, (...).

[...]

Porém, mesmo esses teóricos a subvertem, à sintaxe usando as palavras. Porquê?

Porque a Arquitectura, enquanto Disciplina, quando *dita*, não tem outro instrumento ao seu alcance (com isto não queremos dizer que ela, a Arquitectura, pode só ser estudada através da palavra – não! ela, também enquanto Disciplina, é território de investigação manifesta no Projecto pelo arquitecto, como também através do seu hipotético ou real habitar pelo seu, o do objecto projectado e edificado, através do seu



Casa, Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro;
fotografias do autor.

hipotético ou real habitante; mas, ainda, “quando *dita*”, a Architectura, mesmo ainda que dentro do seu território-operativo, pode ser *Crítica-da-(Arquitectura)* e não em-Teoria-(a-Architectura), enfim, senão o da subversão das palavras (e daquilo que, invisivelmente, ordenando-se em frases que configuram textos, se substituem a ideias acerca..., que, mais ou melhor, podem dizer acerca de si do que o silêncio(?)).

A Architectura não tem ao seu alcance para (se) “dizer(-se)” – melhor: para partilhar(-se) – ou “*falar acerca*” daquilo de que é feita *senão-sendo*, quer dizer, *habitada*. Talvez por isso uma sua Fenomenologia venha a-propósito.

Equívoco é, independentemente dos discursos, alimentar-se a ideia de que *Arquitectura* e *Objecto-Architectónio* são(jé) uma e a mesma coisa; não é e não são. E não “o” é como a Medicina *não é* “o” Objecto-Médico (“o”, ou “*aquela*” que sofre de uma – pressuposta – enfermidade; “o” ou “*aquela*”, queremos dizer, à falta de melhor termo, *corpo*, ou melhor, muito melhor, *Humano – o que transporta a vida e, consigo, a Cultura* que, pressupostamente, sofre ou, por ser um pressuposto, não-sofre), mas um interface *corpo-Humano/(-gnosis)*; também na Medicina, por exemplo, não é e não são. A Medicina, como a Architectura, enquanto Disciplina(s), é(são) uma *relação*; e nunca uma *coisa*, como da há séculos a vêm considerando, Tratados.

A “coisicidade” da coisa-arquitectónica tem a ver com aquilo que “é”: aquilo que “é” de mais Humano no humano do Mortal, a Vida.

A sintaxe é uma ordem. É uma ordem subjectiva, que diz mais do que a Gramática – regra da Língua – algum dia pôde ou poderá “dizer”. Não se diz a Vida por palavras, mas por poemas, ou por casas.

“Ordem” e “regra”? – palavras perigosas em Teoria; *Regra e Modelo*, nas palavras de Françoise Choay.

As palavras nada dizem, senão números de páginas de livros.

As palavras são um embuste porque elas nunca dizem o *motivo*, enquanto estão sendo usadas; elas têm uma validade nelas próprias, enquanto *um seu significado*, mas, porém, elas, as palavras, nunca dizem

inteiramente aquilo que querem dizer enquanto seu-próprio (*tuae*) significado. Elas estarão sempre relegadas à Língua, com um significado próprio,... a não ser que o próprio exercício da Língua as cambie; as cambie justamente naquilo que elas *dicionaricamente* ou *enciclopedicamente* podem dizer; as cambie até elas atingirem outras atmosferas mais longínquas do que aquilo que regra a Língua (e os seus acordos), porém mais Humanas no que nos diz(em) respeito. E qual é esse “motivo”, o *motivo* das palavras?

O motivo, enquanto sua “razão de ser”, das palavras é construir uma narrativa, é dizer aquilo-que-alguém pensa.

O motivo das palavras é o da mentira! Salvam-se, elas – as palavras –, na Poesia!; a poesia que cria, através dessa ambiguidade do sentido, outras atmosferas, outros mundos possíveis, como em num desenho (que fecunda a Terra até a Terra ser “casa”); curioso é observar como o *verbo*, usado dentro da correcção que a gramática impõe para se dirigir ao mundo em termos objectivos, esconde mais do que revela, mais aparta do que une, e que é justamente a ambiguidade que a Poesia, pela transfiguração do *convencional*, opera, que pode instaurar um mundo (mais) comum entre os homens.

Mais curioso ainda, é observar como é cara esta *ambiguidade própria da Poesia* à Arquitectura, e, mais ainda, à sua possível Teoria – é que, hipoteticamente, como diz Hölderlin, “...l’homme habite en poète...”⁸¹; e, a ser isto verdade, a Verdade incompleta da prosa (“verdade-incompleta”, que é o mesmo do que dizer “mentira”, porque insatisfeita a Verdade), incompleta, não preenche, não “diz”.

Não “diz” o quê?

Não “diz”, porque incompleta, a Verdade.

⁸¹ Veja-se a este propósito Johann Christian Friedrich HÖLDERLIN cit. por Martin HEIDEGGER, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 224-245.

Porque a Verdade, por sua própria condição, é Um: um acordo entre todos; todos nós – os que habitamos entre a Terra e o Céu, nas palavras de que não foi, sendo afinal, um dos maiores teóricos da Arquitectura, Heidegger em *Construir, Habitar, Pensar*, Darmstad 1954, numa Conferência (simples, tão simples) –, os que habitamos, mal ou bem, (n)o espaço. Que habitamos.

“...l’homme habite en poète...”: um desenho é uma poesia sem palavras.

Habitar é ser; é poder ser; é poder ser “ente” entre os outros, dá-me ideia.

Habitar é “onde” o “ente” se exprime; “onde”, é onde o “ente” pode dizer que “é” – um lugar!

Que “é” o quê?

Vivo, Humano-(e-por-isso-)Mortal. E Mortal não é só o que morre, é o que tem consciência, a elevada dela, da Morte, e da Morte como Morte, como não-da-Vida, da morte como, de facto Morte-morte: como – não tenhamos medo – um-não-no-espaço!

Estar no espaço é estar Vivo como Mortal, e sempre que se leva à consciência isso, Arquitectura. A Arquitectura é, como um desenho, um indício da Vida, nunca um sintoma.

Estou morto, sou/serei (já) não-Mortal, se (já) não estou/estiver no espaço – talvez, por isto, a “Morte não é [ou, seja] da Vida” como diz Wittgenstein, e tem *razão(?)intuição(?)* – essa distinção que Descartes faz e que, talvez por Erro, tenha comprometido uma Civilização, por ter adoptado esse *corde*, inteira. Não é.

Não é: a Morte não é da Vida! É e será sempre a dos outros, a que não é (também) dos outros que morrem, a morte. Corpo é corpo, é “fonte absoluta”.

Enquanto Mortal habito.

O espaço é dos Mortais.

[...]

Seminário Internacional em Espaços Culturais e Turísticos. Em boa-hora o inventaram.

Turismo é o “ismo” de quem faz o *Tour*. Certo? Uma *viagem*?

Culturais serão todos os espaços que os Mortais habitam, nem que seja por segundos. Óbvio!

Em boa-hora o inventaram – a este Seminário Internacional. Porquê?

Porque é a oportunidade justa para se desfazer, entre outros como já vem sendo habitual, um gigantesco equívoco: o da *cultura*.

1. Os últimos: os *Espaços Culturais*

Como dizíamos no início, as palavras e o seu uso servem-nos para vários fins. O paradoxo – no caso, intencional – é mais uma consequência do seu uso. Em bora-hora o inventaram, também por essa “intencionalidade” que é cara, entre outras Disciplinas – mas como conceito, óbvio estará, à Fenomenologia.

Fascina, é evidente, “o espaço” ao arquitecto – ele di-no-lo (esse fascínio), antes de o concretizar em matéria (em Terra, ou em frutos da Terra – madeira, ferro, vidro, “concreto”), por desenhos. Mas, sabêmo-lo todos como: *habitar um desenho* é bem diverso de *habitar o objecto* que ele, o desenho, *anticipa* (*habitare in imagine/habitare in situ*: a Teoria é clara, leiam-se para além dos tratados – de Vitruvio a Viollet-le-Duc – e da Tratadística; de Kierkgaard a Sartre sobretudo *n’A Imaginação*); durante/enquanto os desenhos que desenha, ele, o arquitecto, di-no-lo; o projecto enquanto se concretiza, ele, o arquitecto, fá-lo (fá-lo ser, na obra que edifica, *aedificat*, uma representação do desenho que a antecipa mas que, enquanto a *aedificat*, vai-sendo até “ser” *aedificium*; a *operis aedificatam*, habitada (ou não habitada) por todos. Leon Baptista Alberti, leia-se; a Carta de Rafael ao Papa Leão X, leia-se também.

Qualquer espaço, sempre que eu – “eu”, enquanto sujeito-hipotético claro está – não o habite “... *en poète*...”, não “é”. Não “é” o quê?

Não “é” comigo – uma para sempre, na melhor das hipóteses, : “qualquer coisa de intermédio” para usar a terminologia certa, a de Sá-Carneiro.

Difícil é explicar através das palavras aquilo que se pensa/sente e/ou sente/pensa, sobretudo quando o tema é “o espaço” – sabíamos-lo já.

Não “é” comigo?

Que quer isto dizer: “é”: esta palavra...?

“É-comigo?”

[...]

Só há Arquitectura quando um objecto-arquitectónico “é” comigo. Isto, porque do nosso ponto de vista a Arquitectura é uma relação. O lugar é sempre afectivo.

“[...] *la existencia es espacial.*”; “*No puede dissociarse el hombre del espacio.*”⁸²

Não tenho memória de mim sem que seja num espaço.



Casa, Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro;
fotografias do autor.

⁸² Martin HEIDEGGER cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 18.

“El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenomenicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre.”⁸³ Mas, nem só o arquitecto cria o espaço: é certo, o arquitecto pode criá-lo; mas qualquer um o pode, já que ele, o espaço, é “indissociável”, enquanto *genesis*, da própria existência.

O espaço arquitectónico é uma categoria especial do espaço livre – nascido como consequência da instauração de um *limite*: “El límite es el principio de la existencia de la identidad y de la distinción; el principio que define el contorno de la forma, la barrera física, que vuelve sensible y visible, el espacio rescatado y conformado; es el primer principio de orden sobre lo amorfo, indeterminado y caótico.”⁸⁴ Esse *limite* é o objecto arquitectónico. É ele a *barreira física* – uma *fronteira* estabelecida entre o dentro e o fora, uma *membrana*. Essa barreira física, essa fronteira, essa membrana é o que é “desenhável” no caso de ser um arquitecto a desenhá-la; mas acessível por qualquer Mortal a “desenhá-la” num jardim, numa avenida, nua rua por mais incógnita que seja.

Que espaço é esse? De que se trata, afinal?

A Arquitectura, instaurando a ordem, concentra todas as dimensões humanas: “El espacio arquitectónico puede definirse como una ‘concretización’ del espacio existencial”⁸⁵ –, eis uma observação bastante esclarecedora. Em suma, poderíamos dizer, se quiséssemos arriscar uma resposta mais radical: a Arquitectura concentra todas as dimensões humanas, quer dizer, a *vida* – mas, a *Vida* não tem, curiosamente, um estatuto científico, nem em Medicina. “Espírito”, menos ainda – é pena.

⁸³ Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

⁸⁴ 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. 163.

⁸⁵ Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

O espaço entendido pela Arquitetura não é um espaço como a Matemática ou a Física o entendem, um espaço abstracto, é, antes, uma *estrutura*⁸⁶ onde *alguém* pode ou não pode *manifestar a sua existência*⁸⁷ – de tal modo que, o espaço⁸⁸ passa a significar a própria existência.⁸⁹

Sobrevoemos, então, a noção de *existência* naquilo que nos diga respeito – já que nos podem perguntar o que é isso “a existência”

Por um lado, a *existência* repercute-se no *ser*⁹⁰ que se opõe ao *nada* (entendendo por *nada* a ausência de sentido, a ausência de ordem, a *in-significância* – o caos desconcertante);⁹¹ por outro, *existir* nunca se reduz inteiramente ao *facto de ser*.

⁸⁶ Merleau-Ponty, no Capítulo dedicado ao Mundo Percebido, reflectindo acerca do espaço, diz: “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar o seu sentido imanente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 348.

⁸⁷ “Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretrejen y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.” Jakob von UESKULL cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 9.

⁸⁸ “El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente se orienta a ‘objetos’, es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta las realidades abstractas o ‘significados’ transmitidos por los diversos lenguajes creados con el fin de comunicarse. Su orientación hacia los diferentes objetos puede ser cognoscitiva o afectiva, pero en cualquier caso desea establecer un equilibrio dinámico entre él y el ambiente que le rodea. Talcott Parsons dice: ‘La acción está constituida por estructuras y procesos mediante los cuales los seres humanos forman intenciones significativas y las llevan a cabo con mejor o peor éxito en situaciones concretas.’ La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto ‘espacial’, en el sentido que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como ‘interior’ y ‘exterior’; ‘lejos’ y ‘cerca’; ‘separado’ y ‘unido’, y ‘continuo’ y ‘descontinuo’. El espacio, por consiguiente, no es una categoría particular de orientación, sino un aspecto de una orientación cualquiera. Sin embargo, debería subrayarse que sólo es un aspecto de la orientación total. Para poder llevar a cabo sus intenciones, el hombre debe ‘comprender’ las relaciones espaciales y unificarlas en un ‘concepto espacial’.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 9.

⁸⁹ “‘Llego a un pueblo a pasar mis vacaciones y el lugar se convierte en el centro de mi vida...Nuestro cuerpo y nuestra percepción siempre nos requieren a aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida. Podría estar en alguna otra parte cuando estoy aquí’. Para Merleau-Ponty el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro ‘estar en el mundo’: ‘Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos hacer dicho que la existencia es espacial.’” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 17. Também por aquilo que acabamos de ler, por exemplo, podemos dizer que *existir* e *habitar* se encontram estreitamente relacionados. Mais até, coincidentes.

⁹⁰ *Ser*, aqui entendido na sua originalidade etimológica: do latim *esse*, “ser”, “existir”.

⁹¹ A questão da existência emerge a partir da consciência, do *nada* e da morte – colocamos enquanto hipótese.

O *ser* ⁹² quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui – instaurando a ordem no *nada* pela atribuição de sentido. Então, à luz deste raciocínio: *existir é constituir* – seja. Mas, não entramos, deste modo, numa aparente contradição? Pois se dissemos que *existir* e *habitar* eram tão estreitamente relacionados que os poderíamos considerar *coincidentes*? Só aparentemente entrámos em contradição. Vejamos porquê.

Manifestando a sua existência, o sujeito constitui o espaço atribuindo-lhe significado.⁹³ *Habitar* é, desde este ponto de vista, a *construção de uma representação subjectiva no espaço* – a “representação do eu”⁹⁴ no espaço; mas essa representação não se dá isoladamente, quer dizer, essa representação surge como consequência de uma infinidade de relações que, no espaço, o sujeito pode estabelecer com os seus semelhantes, dentro de uma certa lógica, dentro de uma, se quisermos, *antropos-logia* no espaço. Não é isso a Arquitectura, enquanto Disciplina? – uma *antropos-logia*?

Todos os espaços são culturais por isso, por sempre que me expressam, sempre que são-comigo, o são!

⁹² Dizer, em qualquer contexto “o *ser* é” é entrar numa tautologia, ainda assim, por uma necessidade de construção sintáctica tivemos necessidade de utilizar esta expressão tautológica.

⁹³ É que, o espaço não existe pelos seus próprios meios, *em si próprio*, o espaço não existe *por si mesmo*, e, deste modo, o *sentido imanente* do espaço é a própria existência – porque é a existência que se projecta no espaço (é, como veremos mais adiante, a existência que se representa no espaço, numa espécie de, como diremos nessa altura, *dilatação do corpo* ou “intervalo corporal.”

⁹⁴ Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.^a ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.

*“Drão, o amor da gente é como um grão
Uma semente de ilusão
Tem que morrer p’ra germinar
Plantar n’algum lugar
Ressuscitar no chão nossa semente
Quem poderá fazer, aquele amor morrer
Nossa caminha dura
Dura caminhada, pela estrada escura
Drão não pense na separação
Não despedace o coração
O verdadeiro amor é vão
Entende-se infinito, imenso monólito
Nossa arquitetura
[...].”*

GILBERTO GIL, *Drão*

2. Os primeiros: os Espaços Turísticos

Os primeiros: os “*espaços*” *turísticos* – “os” de quem como Vaz de Caminha; Álvaro Velho; os do *tour* que Camões que, por palavras descreve sem o ter visto (?), ao *Fogo de Saltelmo*; e tantos outros que, como o de Goethe, pela campina italiana com a *Via Apia* por fundo numa tela de Tischbein, fizeram o *tour* em busca de si-próprios(?).

O que é isso do “espaço”?

O “espaço” subordina-se à “existência”, e a existência depende do espaço – ambos, digamos, definem uma ordem temporal; ambos são coincidentes na medida em que coexistem no mesmo tempo. Ambos, digamos, em paridade e coincidentemente, existem *sincronicamente*. Seria, assim, redutor dizer-se que é o espaço quem, no limite, proporciona a atribuição de sentido realizado pelo sujeito; se podemos falar do *espaço* (arquitectónico) enquanto *representação subjectiva do eu* é porque admitimos que ambos, espaço e sujeito, são *contemporâneos* dentro de uma *mútua* atribuição de sentido.

Essa *representação subjectiva do eu no espaço* dá-no-la o corpo-inteiro e não somente *aquilo que nos chega pelos olhos* como em um desenho – não que queiramos, com isto que acabamos de dizer, retirar ou não reconhecer o desenho como uma possibilidade impar na antecipação do espaço arquitetónico, muito pelo contrário: é o desenho que, como processo, configura esse espaço onde essa *representação do eu* se poderá vir a dar.

É com todo o corpo que se experimenta o “espaço” – não é só através dos olhos que se dá a realização plena do homem no espaço. Parece ser verdade o que acabamos de dizer, porém, que fique claro que a *representação do eu* no espaço não é só, julgamos, de ordem perceptiva.

A ordem que existe entre-linhas, por exemplo.

[...]

Abusivamente digo: re-encontrei, uma vez mais, a minha “casa”,
Rua Marquês de Itú; 186:

A ignição húmida dos carros,
O som frígido que frita a carne sêca,
Os estalinhos inoxidáveis das unhas que lhe saltam
Dos dedos como limalhas,
A frase que falta,
O dia aqui o pleno espanto,
O martelo a abrir o asfalto
A achar terra ainda mais negra,
Umhas árvores que parasitam umas outras,
A batida *funk*
Que a garagem que recauchuta pneumáticos cospe, :
(Encha o peito com ar... não respire...)
A linha que faz mão, ponte, pirâmide, gato,
Que aponta o calcanhar, seta, tímpano janela ou lira,
Certo neoclássico (:spero che il muro è liscio)
Num desenho de Steinberg de 1954.
Tudo isto é casa,
Tudo isto ofusca o Sol do meio-dia
Como ao índio chacrona e mariri.

(P. A. JANEIRO, texto inédito, São Paulo, 27.02.2012)

[...]

Abusivamente digo: *re-encontrei*, uma vez mais, a minha “casa”,
o meu lugar, num outro *lugar*: segunda quadra a contar do horizonte, Rua
Maria Quitéria, Rio de Janeiro.

“Abusivamente” porque, “por palavras”, nada mais posso “dizer”
acerca delas.



Casa, Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro;
fotografias do autor.

BIBLIOGRAFIA

- 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.
- GOFFMAN, Erving, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.
- HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich cit. por HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- MOORE, Charles, e ALLEN, Gerald, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978.

Na mesma coleção

Os Paraísos Perdidos de Éavum

– Sobre a Incomunicabilidade

RUI BARREIROS DUARTE

Arquitetura, Representação e Psicanálise

RUI BARREIROS DUARTE

Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade

MARIETA DÁ MESQUITA (coord.)

Panóptico – A ordem da vigilância

CONCEIÇÃO TRIGUEIROS

Contra a Arquitectura

FRANCO LA CECLA

Pensar com as Mãos

ALBERTO CAMPO BAEZA

A Ideia Construída

ALBERTO CAMPO BAEZA

Arte Pública e Cidadania

AA VV

A obra de Raul Chorão Ramalho

EMANUEL GASPAR DE FREITAS

A Regra e o Modelo

FRANÇOISE CHOAY

Pancho Guedes, Metamorfoses Espaciais

MIGUEL SANTIAGO

Planeamento Urbano Sustentável

MIGUEL PIRES AMADO

Arquitetura e Não

NUNO GRANDE

Agora que está tudo a mudar

– Arquitectura em Portugal

JORGE FIGUEIRA

9 789896 581725

