

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

O DESENHO DO CÉU DA RUA



TRÊS METODOLOGIAS PARA A REPRESENTAÇÃO
FIGURATIVA DA RUA E DOS SEUS OBJECTOS

PREFÁCIO DE JAVIER MOSTEIRO | POSFÁCIO DE CHERUBINO GAMBARELLA



CHIADO
EDITORA

COLECCÃO

COMPENDIUM



CHIADO

EDITORIA

Um livro vai para além de um objecto. É um encontro entre duas pessoas através da palavra escrita. É esse encontro entre autores e leitores que a Chiado Editora procura todos os dias, trabalhando cada livro com a dedicação de uma obra única e derradeira, seguindo a máxima pessoana “põe quanto és no mínimo que fazes”. Queremos que este livro seja um desafio para si. O nosso desafio é merecer que este livro faça parte da sua vida.

www.chiadoeditora.com

CHIADO
EDITORA

Portugal | Brasil | Angola | Cabo Verde
Avenida da Liberdade, N.º 166, 1.º Andar
1250-166 Lisboa, Portugal
Conjunto Nacional, cj. 903, Avenida Paulista
2073, Edifício Horsa 1, CEP 01311-300 São
Paulo, Brasil

CHIADO
EDITORIAL

Espanha | América Latina
Paseo de la Castellana, 95, planta 16
28046 Madrid
Passeig de Gràcia, 12, 1.ª planta
08007 Barcelona

CHIADO
PUBLISHING

U.K | U.S.A | Irlanda
Kemp House 152 City Road
London EC1CV 2NX

CHIADO
EDITEUR

França | Bélgica | Luxemburgo
34 Avenue des Champs Elysées
75008 Paris

CHIADO
VERLAG

Alemanha
Kurfürstendamm 21
10719 Berlin

CHIADO
EDITORE

Chiado Editore
Via Sistina 121
00187 Roma

© 2017, Pedro António Janeiro e Chiado Editora
E-mail: geral@chiadoeditora.com

Título: O Desenho do Céu da Rua, Três Metodologias para a
Representação Figurativa da Rua e dos seus Objectos

Editor: Rita Costa

Composição gráfica: Pedro Teixeira

Capa: Pedro Teixeira

Revisão: A DEFINIR

Impressão e acabamento:

CHIADO
PRINT

1.ª edição: A DEFINIR, 2017

ISBN: A DEFINIR

Depósito Legal n.º A DEFINIR

Pedro António Janeiro

O Desenho do Céu da Rua,
Três Metodologias para
a Representação Figurativa
da Rua e dos seus Objectos



CHIADO

EDITORA

Portugal | Brasil | Angola | Cabo Verde

Prefácio

Presentar este libro de Pedro António Janeiro me complace por varias razones. En primer lugar, porque representa una lúcida reflexión sobre el papel del dibujo —y el porqué del dibujar— en la formación de arquitectos en nuestros días: algo que me parece de extraordinaria oportunidad en nuestras Escuelas y Facultades de Arquitectura.

O desenho do céu da rua. Três metodologías para a representação figurativa da rua a dos seus objectos es un libro que se nos abre con claridad: en sus palabras, certeras y cargadas de contenido; y, también, en su propio —y bien «argumentado»— discurso gráfico. Llegué a conocer a fondo este trabajo cuando tuve el honor de formar parte del tribunal de las *Provas de Agregação* del profesor Janeiro en la *Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa*, en abril de 2016; en estas pruebas, brillantemente superadas por el candidato, la *Lição* presentada es la que —con título ligeramente modificado— se publica ahora.

En ese relevante acto académico surgió la cuestión del carácter «autobiográfico» que parecía residir en aquella *Lição* (y, por tanto, ahora, en este libro). El candidato lo supo apreciar como elogio; y, en verdad, lo es.

El dibujar no es ajeno, por cierto, a lo autobiográfico; su misma producción material supone un «rastros» de quien dibuja. Cuando contemplamos un dibujo (más, desde luego, que cuando lo hacemos con un cuadro limitado en su *acabamiento*) encontramos la huella de un transcurso, de un itinerario, de una peripecia, de una búsqueda personal. En la alianza, no siempre consciente, entre la mente y la mano —la mano, decía Focillon, que también «piensa»— el dibujar registra de modo fidedigno una acción; nada tiene de extraño que ese movimiento físico y psíquico del dibu-

jar, esa idea de in/material «tracción», quede significativamente reflejada en algunas etimologías (de modo tan explícito en inglés —*to draw*— o en voces españolas como «trazo» y «rasguño»).

El trabajo de Janeiro parte de una indicativa y también «autobiográfica» pregunta; y a ella se refiere el título del libro. Es la interrogación que —asombrosa pero pertinentemente— le formuló su hijo de tres años y que el profesor de Dibujo, en su *Lição*, ponía dialógicamente (como dialógico es el hecho de dibujar) en labios de sus alumnos de Arquitectura: «Professor, o céu também é da rua?»

El sentido autobiográfico del libro, ese dibujar compartido con los alumnos —ese mirar lo que otros miran—, también me concierne. Conocí a Pedro António Janeiro dibujando en su cuaderno de viaje; dibujando la arquitectura de una *indibujable* —quizá, calvinianamente «invisible»— ciudad del sur de Italia. Estaba sentado en la plaza, a la luz tan hermosa de la tarde de abril. Con la mano derecha recorría el papel y con la izquierda —que también parecía *pensar*— fumaba. Me senté a su lado y estuvimos un rato dibujando y fumando. Desde entonces, hace cinco años de esto, le he visto muchas veces dibujar (en Italia, en Lisboa, en Madrid) y he visto muchos de sus dibujos; y lo que mejor recuerdo de éstos —lo que más aprecio— no es el dibujo acabado sino la acción abierta, la pesquisa, la mirada.

Ahora redescubrimos, en este libro del profesor Janeiro, algo que es fundamental para el aprendizaje de la arquitectura (y que lo será, sin duda, para sus alumnos): ese dibujar para *ver*. «Des yeux qui ne voient pas!», lo que más crispaba a Le Corbusier... ¿Y cómo propiciar que nuestros ojos —y los de nuestros alumnos— aprendan a ver? ¿Qué tienen que ver? ¿Qué papel tiene en ello el dibujo?

La propia acción del *dibujar* —¡no la de *hacer dibujos!*— conlleva la de aprender a *mirar* el edificio, la calle, la ciudad... también el cielo. Y es ésta la mejor aportación que el profesor Janeiro puede hacer a sus alumnos, a su «aprendizaje» —antes que «enseñanza»— de la arquitectura. Lo esencial del dibujo, como explicó con perspicacia John Berger, consiste en el proceso específico de mirar: «Una línea no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto sino por lo que le llevará a seguir viendo». Este dibujar que anima a seguir dibujando —este mirar para *seguir viendo*, para aprender a ver— es la lección, la esencial y «autobiográfica» lección de este trabajo.

Aprender a cidade a través del dibujo supone detenerse —*parar*, indica Janeiro— para, acto seguido, reiniciar el camino. La contraposición «calle/cielo» —que también pudiera formularse como «arquitectura/contexto» o «edificio/ciudad»—, nos confirma en la práctica del dibujo como dialéctica continua entre la «forma» y el «fondo», esa recurrente alternancia

en que reside el dibujar: entre lo que «se sabe» y lo que «se ve», entre lo analítico y lo holístico (la alternancia tan productiva —como bien sabemos los que dibujamos— entre el lado izquierdo y el lado derecho del cerebro).

Esta sucesión de *modos de mirar*, más allá desde luego de lo estrictamente figurativo («A noção de figuratividade» era el título original de la citada *Lição*), nos abre a la complejidad fenoménica de la realidad; nos mueve a salir de las rutinas de lo que ya se conoce, cuando no del autoengaño más o menos imitativo. Ruskin (para quien —recordemos— el dibujo del natural era herramienta tan eficaz a ese propósito) contraponía a las infructuosas «ideas de imitación» la referencia metódica y bien encaminada al objeto real de estudio (*ideas of truth*). Más allá de la representación que se agota inoperante en lo imitativo, la acción gráfica comporta la representación generadora: el *verdadero* dibujar que no se sabe cuándo está concluido; la indagación construida con líneas de duda y líneas de confirmación; el procedimiento que muestra un personal modo de ver y de consentir o rechazar (dejar de *ver*) lo ya trazado sobre el papel; el dibujo al que podríamos exigir —como exigía Kafka a un libro— ser el «hacha que abra un agujero en el mar helado de nuestro interior».

El profesor Janeiro, respondiendo afirmativamente a aquella pregunta (esto es, que en efecto *o céu é também da rua*), responde en este libro a cuestiones de revelador alcance. En concreto, y por lo que a la formación del arquitecto más interesa, plantea cuestiones críticas, candentes en el momento actual: el papel de la mecánica manual del dibujo —el análisis de las formas y su interrelación— como método privilegiado de aproximación a la realidad construida; el entendimiento del edificio no sólo en su definición formal-volumétrica sino en su correspondencia, sin solución de continuidad, con el contexto (físico y aun antropológico); y, por tanto, ampliando a la escala urbana, la capacitación del alumno para contemplar la arquitectura de la ciudad como campo de aprendizaje y —a la vez y no poco importante— como soporte de valores patrimoniales.

Saludo con gusto, decía al principio, este libro tan recomendable para los estudiantes de Arquitectura —y no sólo para ellos—: lo leerán dibujando.

Javier MOSTEIRO

Professor Catedrático de Ideación Gráfica Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

“O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...”

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...”

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...”

Alberto CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos* in *Poemas de Alberto Caeiro*,
Fernando PESSOA (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz
de Montalvo, Ática, Lisboa, 1946 (10ª ed. 1993), p. 24.

“Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado picturalmente para uma poder de todo ser a imagem de outro.”

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 36.

Nota Prévia e Agradecimentos

Este livro é a publicação do texto da minha *Lição das Provas de Agregação*, que primeiro escrevi, e que depois apresentei, e que depois discuti – com sucesso de unanimidade – na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, no dia 8 de Abril de 2016.

[Honro-me de ser um *Agregado* na minha própria Escola.]

Originariamente com o título de *A Noção de Figuratividade (Aplicada ao Desenho da Rua)*, para uma metodologia do desenho da rua, esta *Lição* é agora levada à prensa sob a forma de livro com um novo título: *O Desenho do Céu da Rua* – um título que, de um modo mais abreviado e eficaz, pode afinal suscitar o interesse das pessoas que desejam “aprender a desenhar” *através da rua* (e, por extensão, *através da cidade*) ou, de outra maneira, *aprender a cidade* “através do desenho”; seja como for, mesmo com esta simplificação de título, em nada vejo perdida a minha intensão em ver estudada a noção de *figuratividade* (e, por consequência, a noção de *realismo*) quando aplicada(s) ao *estudo desenhado da rua* ou, melhor para ser mais simples, ao *desenho da rua*.

Escrevi e apresentei, e discuti, esta *Lição* sem nunca perder de vista os meus alunos – “arquitectos-aprendizes”, por assim dizê-los – com quem tive o grande privilégio de trabalhar e conhecer. O texto desta *Lição* neste livro é-lhes, portanto, dedicado e oferecido; até porque foi com eles que fui aprendendo aquilo que acho que, de Desenho, fui sendo e sou capaz de ensinar.

A cada um dos meus alunos, sem excepção, agradeço.

Não tenho uma memória de mim sem que fosse, ou sem que seja, a desenhar; da mesma forma como não tenho lembrança, confesso, de ensinar desenho sem que fosse, ou sem que seja, *a desenhar ao lado* dos meus alunos: *parados*, irmos vendo as coisas; *falarmos* acerca da forma como as observamos compostas nessa só aparente objectividade do real; *detectar-mos-apontando* as linhas e as manchas e as cores com que as poderemos ver substituídas numa *outra-imagem*, refazendo-as num desenho; *reconstituirmos*, com artifícios gráficos numa qualquer superfície, essas linhas e essas manchas e essas cores, qualquer outra-coisa que possa provocar uma leitura análoga ou homóloga àquela que nós, enquanto construtores dessa nova *outra-imagem*, tivemos do *objecto visto* reconstruindo-o¹ quanto aos seus aspectos visíveis.

Assim, *desenhar*.

Creio que estes quatro passos – *parar, falar, detectar-apontando e reconstituir* – podem ser uma metodologia possível de *ensinar a desenhar*.

Esta metodologia de ensino de Desenho passa sempre, pelo menos para mim, por um diálogo – é-me essencial entender, primeiro por palavras, o que o meu aluno *está vendo contemporaneamente comigo* dessa realidade mesmo aqui à nossa frente, *esta rua de Lisboa*, por exemplo; é-me essencial entender depois, já por linhas de desenho, aquilo que *desse contemporaneamente visto* vai sendo re-apontado por ele na sua folha; é-me essencial ir, eu próprio, desenhando ao lado do meu aluno (confrontando, desenho com desenho, palavra com palavra, aquilo que nas nossas folhas vai sendo reconstituído *desta nossa rua*). É sempre sobre “o ver”, e sobre “o como” *o visto* pode ser fixado numa folha, nesse instante inadiável, que esse diálogo se passa. “Desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.” – citava o Almada, o Lagoa de cor (ora, “nosso”: não é nem o do meu aluno, nem o meu entendimento;

¹ Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 111.

é “*o nosso entendimento*”, contemporaneamente defronte à coisa, esta rua de Lisboa, por exemplo, a tentar vê-la pelo Desenho).

[Se esta *Lição* for considerada “auto-biográfica”, agradecerei – como já tive oportunidade de agradecer, esse elogio. Não tenho vergonha de confrontar *o meu desenho* com *o desenho do meu aluno*, nem, menos ainda, tenho medo de desenhar ao seu lado.

Se eu peço ao meu aluno que desenhe *esta rua*, parece-me suposto que eu – como seu professor – a saiba desenhar; e que, sobretudo, lhe mostre, com a evidência do meu próprio desenho ali ao seu lado, pelo menos uma possibilidade gráfica de a poder representar na minha folha enquanto ele a vai vendo surgir quer no desenho dele, quer no meu.]

Acerca do “ver”.

Ouvi da boca de Frederico George, de Lagoa Henriques, de Daciano da Costa e de Sá Nogueira que: “*desenhar é aprender a ver*”.

Claro está. Mas, como é que se *aprende a ver*?; como é que se *ensina a aprender a ver*? “*Ver*” o quê? “*Ver*” como? – Perguntei-me nesses momentos, e continuo perguntando-me...

As respostas a estas perguntas não são fáceis. Porquê?

Porque é preciso, sem medo, começar a desenhar: *desenhar para aprender a desenhar*; desenhar para ir aprendendo a “ver”.

“*Aprender a ver*” é um algo só possível – por mais paradoxal que parecer nos possa – no próprio processo *subjectivo, egoístico e solipsista* do desenhador enquanto, ele próprio e em-si-mesmo, desenha *o-que-vê*; e, *o-que-ele-vê* é aquilo que, desde o seu ponto de vista, lhe pede que seja desenhado. Ora, do meu ponto de vista, é justamente aí – nesse “como” que se pode reconstituir, num desenho, aquilo que se vê – que o professor de desenho pode agir.

Se o professor de desenho não for inseguro acerca da sua própria capacidade para desenhar, pode “fazer ver” ao seu aluno: não só aquilo que está vendo; como, “fazer ver” ao seu aluno que aquilo que ambos estão vendo pode ser representado através dum desenho.

Esse desenho do professor, feito pelo seu próprio *entendimento*, e através da sua própria *mão*, e através do seu próprio *modo de desenhar*, numa folha ao lado dá notícia ao aluno de que é possível representar esta rua, por exemplo.

[Claro está que nesta atitude deve ser afastada a ideia de *exibicionismo* por parte do professor. O professor só “faz ver” ao seu aluno, através desta atitude, uma possibilidade de representar na folha aquilo que ambos estão vendo.

A intensão, portanto, não é a de que o aluno aprenda a *desenhar como* o seu professor desenha; é, e isso sim, a de que o aluno entenda (*in loco* e em directo) que é possível representar a realidade em frente através do desenho.]

Aprende-se a desenhar?

Conta-se que, um dia, os aprendizes de Donato di Niccoló di Betto Bardi, *Donatello*, lhe terão perguntado como poderiam aprender a desenhar como ele. Diz-se que lhes terá respondido: “*Disegnate, disegnate, disegnate.*”

Mas, o que é que isto pode querer dizer?

Quem desenha, afinal, só faz aquilo que não pode deixar de fazer: *desenhar (desenhando-se)*. Desenhar, só por isso, é um gesto de grande entrega ao mundo – “a forma mais pura de *intencionalidade fenomenológica*”, como o veremos entendido (ao desenho) no decorrer da *Lição*. E, porquê?

Por vários motivos; mas, sobretudo, porque o desenho obriga a *parar*; “Parar”, como uma de facto interrupção no percurso, ou, como um princípio de um contínuo início.

[“*Ama como a estrada começa.*” – Cesariny]

Ora, o meu papel como professor de Desenho não é mais, nem pode ser outro, do que o de orientar o meu aluno naquilo que nós *estamos vendo contemporaneamente* e que, a ambos, as *coisas do mundo* “pedem” para ser desenhadas naquele instante. Posicionar-me

ao lado do meu aluno e apontar essas *coisas* – como quando o “dedo de Paulo” apontou a Merleau-Ponty aquele campanário invisível e que, ambos encerrados em suas “perspectivas distintas”, chegaram intersubjectivamente a esse campanário naquela paisagem² –, é o meu trabalho desde há quase vinte anos.

No momento imediatamente seguinte: há que pegar num lápis ou numa caneta ou numa barra, para mostrar ao meu aluno pelo menos uma possibilidade de desenhar a coisa (seja a *coisa* uma rua, uma pêra, uma alicate, um corpo nu ou uma pessoa vestida, ou uma cidade).

Nisso – nesse apontar para *aprender a ver*, e nesse *reconstituir o visível através do Desenho* numa folha – há uma espécie de procura de “harmonia”. *Harmonia* e uma espécie de *consentimento entre duas cabeças* – a cabeça do meu aluno e a minha cabeça – que vão dizendo uma espécie de “sim”, conforme os nossos olhos ora observam atentamente *a coisa*, ora a vão vendo reconstituída em desenho, cada um de nós em seu suporte, cada um nós com a sua própria mão.

[“Desenho, é o nosso entendimento a fixar o instante.”³ – Almada.]

Durante a minha vida como professor de Desenho na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, houve, entre várias perguntas, de modo muito especial duas que me

² “Meu amigo Paulo e eu estamos olhando uma paisagem. O que se passa exactamente? É preciso dizer que ambos temos sensações privadas, uma matéria de conhecimento para sempre incomunicável – que, no que concerne ao puro vivido, estamos encerrados em perspectivas distintas –, que para nós dois a paisagem não é *idem numero* e que se trata apenas de uma entidade específica? Ao considerar minha própria percepção, antes de qualquer reflexão objetivante, em nenhum momento tenho consciência de encontrar-me encerrado em minhas sensações. Meu amigo Paulo e eu apontamos com o dedo certos detalhes da paisagem, e o dedo de Paulo, que me aponta o campanário, não é um dedo-para-mim que eu penso como orientado em direção a um campanário-para-mim, ele é o dedo de Paulo, que me mostra ele mesmo o campanário que Paulo vê, assim como reciprocamente, fazendo um gesto em direção a tal ponto da paisagem que vejo, não me parece que desencadeio em Paulo, em virtude de uma harmonia preestabelecida, visões internas apenas análogas às minhas: pelo contrário, parece-me que meus gestos invadem o mundo de Paulo e guiam seu olhar. Quando penso em Paulo, não penso em um fluxo de sensações privadas em relações mediatas com o meu através de signos interpostos, mas em alguém que vive o mesmo mundo que eu, a mesma história que eu, e com quem eu me comunico através desse mundo e através dessa história. Diremos então que se trata ali de uma unidade ideal, que meu mundo é o mesmo que o de Paulo como a equação de segundo grau da qual se fala em Tóquio é a mesma de que se fala em Paris, e que enfim a idealidade do mundo assegura seu valor intersubjectivo?” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 543 e 544.

³ José Sobral de ALMADA-NEGREIROS in *Manifestos e Conferências*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

fizeram reflectir acerca das *formas*, dos *métodos* e dos *conteúdos* através dos quais eu próprio aprendi a desenhar; e que me fizeram reflectir, sobretudo, acerca das *formas*, dos *métodos* e dos *conteúdos* através dos quais eu venho tentando ensinar a desenhar (ruas e, por analogia ou por extensão, a desenhar avenidas, praças, bairros, panorâmicas de cidades).

A primeira pergunta: “— *Professor, é para fazer parecido?*”; uma pergunta de carácter genérico – aplicável e pertinente quer ao desenho da rua, quer a outro qualquer desenho de qualquer objecto representável.

E, a segunda pergunta: “— *O céu também é da rua?*”; uma pergunta de carácter específico para o desenho da rua (mas que pode ser alargada ao desenho da avenida, da praça, do bairro e da cidade).

[Devo dizer o seguinte:

A primeira pessoa que me perguntou *acerca do céu como fazendo parte da rua* foi o meu filho José Maria. O José Maria tinha três anos no dia em que me perguntou: “— *Pai, o céu também é da rua?*” – Podem testemunhá-lo os meus filhos António e Francisco, que estavam connosco, e que presenciaram esta sua pergunta no trajecto da escola para casa.

Foi no ano de 2012, não me recordo exactamente em que dia, mas era Outono.

Respondi-lhe muito abreviadamente nessa tarde que “sim” – que era –, que *o céu era também da rua*. Espero que o texto desta *Lição*, que agora publico, seja uma melhor resposta do que só aquele “sim”.

Seja como for,...]

...estas duas perguntas serviram-me bem, como *arranque* ou como *motivo*, para idealizar e escrever esta *Primeira Lição* de uma nova Unidade Curricular, a que dei o título de *Desenho (...) Cidade*, a implementar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa – um dia na sua justa hora.

Muito provavelmente, a tentativa de resposta a estas duas perguntas pode justificar, neste momento, a pertinência desta minha *Lição* que, por ser originada em duas perguntas, foi construída e é agora apresentada na forma de um diálogo entre aluno e professor.

Penso que na possível resposta à segunda pergunta, “— *O céu também é da rua?*”, pode estar implicitamente contida uma possível resposta à primeira, “— *Professor, é para fazer parecido?*”

Esta *Lição* contém três metodologias para o desenho da rua; mas, que fique claro, não as entendo como “receitas” – senão, e isso sim, três possibilidades de aproximação ao entendimento da rua e à sua representação através do desenho. Aproveito esta oportunidade para citar o meu Professor de Desenho, Lagoa Henriques, que citando Braque de cor, dizia frequentemente: “*Não há regras fixas, arte é liberdade...*”.

[Dedico este livro: aos meus filhos, de modo particular e pelos motivos óbvios, ao Zé Maria; aos meus pais; à minha avó Francisca; aos meus alunos; e aos meus amigos. Agradeço, muito reconhecido, aos autores do Prefácio e do Posfácio deste meu humílimo livro cada uma das suas palavras na mestria da sua escrita.]

[Resta-me, por último, advertir o meu leitor de que este diálogo é ficcionado.]



Lição

— Professor, o céu também é da rua? — Perguntou um aluno, um dia, numa aula de Desenho, numa rua da cidade.

Do desenho da rua ao desenho da cidade; do desenho da rua, para depois, se passar ao desenho da avenida, ao desenho da praça, ao desenho do bairro, até se chegar ao desenho da cidade (observada desde longe), a pergunta não pôde ser mais pertinente e, em simultâneo, desencadear uma espécie de *intriga*. Afinal, o céu, que aparentemente não é um objecto como um outro objecto qualquer (*agarrado*, digamos assim, *a uma matéria ou a uma substância* visíveis como em numa “forma”; afinal, o céu que aparentemente é “fundo”, portanto, e não “figura”) pode ser considerado objecto do desenho (e, mais do que isso muito até, o céu pode ser a linha de partida para o desenho da rua). Isto, por um lado. Por outro lado, a *intriga* adensa se se pensar que, comumente, o aluno – “arquitecto-aprendiz”, não percamos isso de vista – é mais atento à linha de silhueta do objecto que está vendo (e/ou projecta; do, em suma, *objecto a representar*), e mais atento ainda ao que se passa dessa linha de silhueta *para dentro desse objecto a figurar através do seu desenho*, do que atento ao que acontece dessa linha *para fora*, onde (neste caso particular de representação da rua) o céu, entre outras evidências, *também* existe como fazendo parte da rua.

Ainda assim, pensei:

— Como é crua esta pergunta; como contém a precisão de um estilete; como põe, de certa forma em causa a dialéctica “figura”/”fundo”. Nunca imaginei que alguém me perguntasse sobre, afinal, “o céu”.

Na rua anónima, *também o céu*.

— Professor, o céu também é da rua? — Perguntou ele.

— É. — Mas, continuei respondendo (porque: “— É.”, é sempre pouco):

— Conto-te: — Disse-lhe eu — um dia, num desenho, precisei dar uma cor ao céu.

— Conto-te o que me aconteceu: no tempo em que eu tinha cinco anos, no caderno de linhas apertadamente paralelas onde eu escrevia como um escravo de galé por cinco vezes consecutivas, umas por baixo das outras, as *palavras difíceis*, imediatamente por baixo delas – no espaço riscado que, do espaço que elas ocupavam, sobrava na página –, a minha professora da instrução primária exigia-nos um desenho.

A pergunta: se “o céu também é da rua?”, fez-me parar mas, mesmo assim, contei-lhe a minha própria história sobre os meus próprios problemas com *o céu* e com o seu desenho.

— Exigia (como se o desenho só servisse para tornar mais bonitas as *palavras difíceis* na página do meu desespero, as palavras mais difíceis do mundo, na esperança de não errar no *ditado de amanhã*), um desenho. Ela queria um desenho, e eu amaciava a mão a desenhar, já que nas palavras difíceis já tão longe, apesar de só a duas linhas acima, a mão se contorcia a fazer bem a caligrafia.

Eu soltava a mão e desenhava umas casas com um jardim de árvores no fundo da página d’*as palavras difíceis*; não desenhava o Sol; mas, enquanto desenhava as casas, era livre; e, da linha das casas para cima na página, pinte com lápis-de-cor o céu de vermelho.

— O céu é azul! — Corrigiu-me ela, implacável.

O 25 de Abril de 1974 ter sido só há cinco anos (cinco, só cinco anos depois de quarenta e um anos de “Estado Novo” em Portugal, ou “Segunda República Portuguesa” como lhe chamou o Professor Veríssimo Serrão; mas, na verdade, só cinco anos depois duma longa ditadura fascista; quando a Inquisição só foi abolida em Portugal em 1821, depois de trezentos anos de medo, delações e fogueiras), fizeram do meu céu “vermelho”, um céu herege, uma fuga à norma, uma subversão.

— O céu é azul! — Disse ela (porque azul era a cor do céu (?), e não podia haver outra cor para o céu nem no desenho do desenhador, nem, provavelmente, na vontade de mais ninguém) segundo a minha professora.

Porém, naquele instante, para mim – teu hoje, por circunstância, “professor” –, o céu foi vermelho.

— O que aconteceu a seguir? — Perguntou o aluno.

Continuei respondendo o que respondi nesse dia:

— No lugar de onde eu venho o céu é vermelho... — e era-o, porque no Alentejo, em Faro do Alentejo (Fig. 1, Cuba, onde eu passava as férias do verão, ao fim da tarde, o céu era (e continuará a ser?) vermelho; e, por isso, eu não desenhava o Sol, porque o céu era vermelho porque o Sol tinha acabado de desaparecer para lá dos longes que separavam os meus olhos da linha do horizonte, por detrás das casas da rua.



(Fig. 1) Faro do Alentejo (Cuba, Portugal), Céu.

— No lugar de onde eu venho o céu é vermelho... — Insisti.

— O céu é azul! — Disse ela.

Por imaginar o céu de vermelho, de pressupostas tendências *de esquerda* por isso, fui humilhado diante dos meus colegas, e quase fui expulso; porque o céu é *azul*. E, porque enquanto o céu for *azul* não haverá liberdade.

— Mas, porque é que o céu é azul? — Interroguei-me nesse dia.

— O céu é tão azul como a terra é castanha... — Ironizei, em silêncio, dado o absurdo. — Não encontro um bom motivo ou um bom argumento para, mesmo sabendo o céu e a terra possíveis no mundo a todas as cores, termos(?) convencionado o azul para um, e o castanho para outra. A Pintura vem desmascarando este embuste há séculos, desvelando os olhos dos seus espectadores da subtil película da cultura, através da qual os olhos dizem que vêem *o mundo das coisas que se podem ver*. Ela, a Pintura, e não faz isso só com a representação do céu, põe a nu o *mundo pronto, previsível e mundificado* aparentemente pelo objectivismo do pensamento científico; e, assim fazendo – *desvelando* –, por exemplo:



(Fig. 2) Tiziano, Cristo Carregando a Cruz, 1570-75; óleo sobre tela, 67x77cm, Museu do Prado, Madrid.

Tiziano usa negro e cinza para pintar as vestes *brancas* de Cristo carregando a cruz (Fig. 2) (e nós, mesmo assim, dizemo-las “brancas”), e, ao contrário, o mesmo Tiziano, usa branco para pintar a armadura *negra* de Francesco Maria della Rovere (Fig. 3)



(Fig. 3) Tiziano, Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, 1536-38; óleo sobre tela, 114x103 cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

(e nós, mesmo assim, dizemo-la “negra”); como, por exemplo, Courbet usa cinzentos, azuis e negros, e não só branco, para, desesperadamente, representar a sua camisa *só branca*, apertando as fronte (Fig. 4) (e nós, mesmo assim, dizemo-la “só branca”).



(Fig. 4) Gustave Courbet, Auto-Retrato, 1843-45; óleo sobre tela, 45x54 cm, coleção privada.

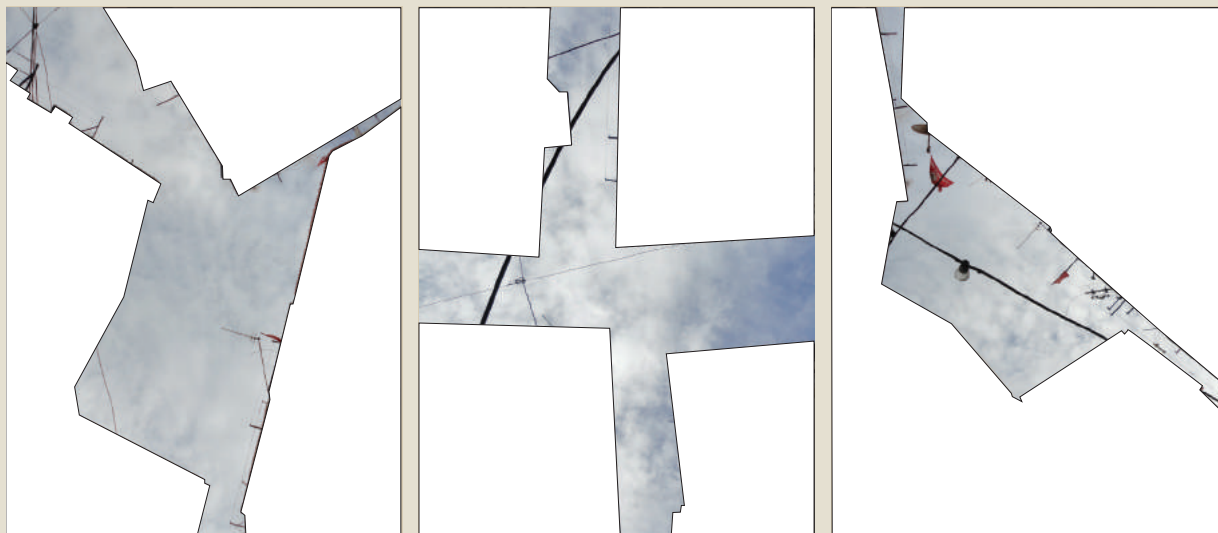
— Professor, o céu também é da rua? — Afinal, foi essa a pergunta.

— O céu “também” ser da rua...: este “também” indicia, por um lado, uma certa conceptualização de “rua” e, por outro, que nessa conceptualização, “a rua” é, pelo menos, um conjunto de coisas a que se pode juntar ou subtrair, pelo menos, uma outra-coisa, no caso, o “céu” (Figs. 5, 6 e 7).



(Fig. 5, 6 e 7) Ruas, Lisboa.
Fotografia de Ivo Covaneiro

Continuei: — A rua é um caminho ladeado: por casas ou por muros ou paredes ou por árvores ou por quaisquer elementos que apertem o caminho público numa espécie de corredor onde o *direito de ir* e o *direito de vir* pode ser, de extremo a extremo, realizado por mim ou por ti ou por nós ou por eles um corredor de “vazio emprenhado de densidades atmosféricas”⁴. A rua, por definição, é pública, é onde todos podemos exprimir a nossa liberdade e, ao contrário do espaço interior doméstico que define, em síntese, *a casa*, ela, a rua, é um espaço descoberto, não tem um tecto tangível. Louis Kahn diria, com uma formulação aparentemente contrária, mas com o mesmo sentido, “[As fachadas] são as paredes da rua, espaço sem tecto.”⁵.



(Fig. 5a, 6a e 7a) Ruas, Lisboa.

⁴ Jorge CRUZ PINTO, cit. de cor.

⁵ Louis KAHN, *O que é a Arquitectura?*, p. 125.

Continuei, ainda assim, dizendo ao meu aluno: — A rua tem um tecto só visível e profundo e longínquo, chamado céu, mas que não se pode tocar; é um tecto que, em representação — em desenho, em fotografia ou em pintura —, é sugerido como sendo paralelo em espelho à terra onde quem o representa tem os pés (se a rua for plana); é, sejamos geometrico-descritivamente rigorosos, paralelo ao plano de nível que, em simultâneo, contém: o *meio do teu olhar*, a *linha do teu horizonte* e, perpendicularmente a ela, a recta de topo que, por sua vez, lá à frente, marca o *ponto-de-fuga* para onde todas as linhas do *mundo da (tua e/ou agora “nossa”) rua* que não sejam verticais ou paralelas ao horizonte convergem a caminho do infinito (Figs. 8, 9 e 10); isto se te posicionares de frente para a rua. Se estiveres de lado: a linha do teu horizonte será a mesma, e, da mesma forma, o plano de nível que a contém conterà o *meio do teu olhar*, mas terás, assumindo esta posição, dois pontos de fuga — um à esquerda e outro à direita que, sobre essa linha do teu horizonte, farão em desenho inclinadas as linhas desta rua.



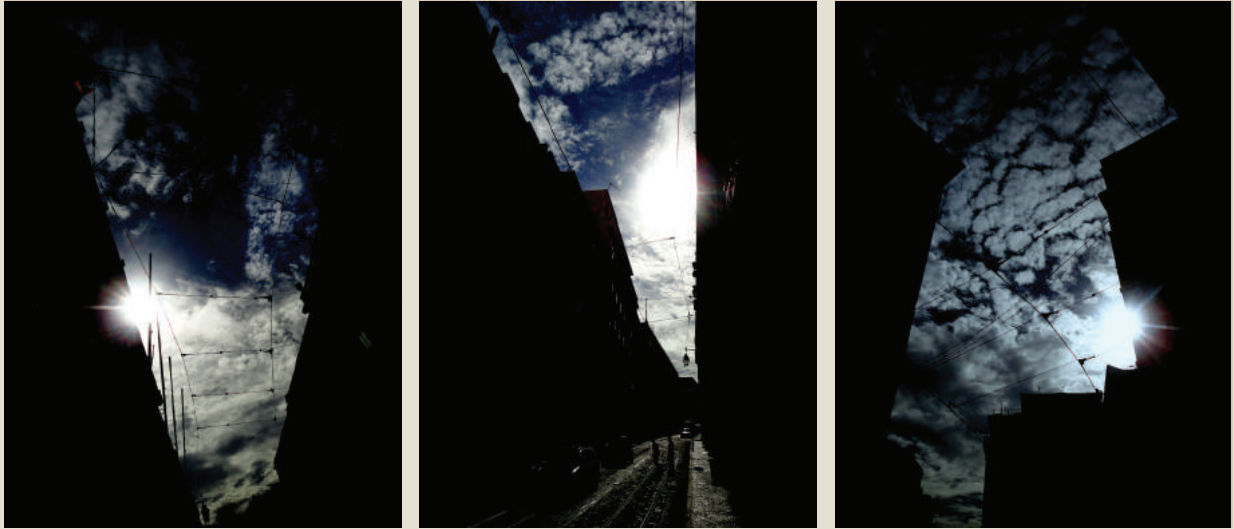
(Fig. 8, 9 e 10) Ruas, Lisboa.
Fotografia de Ivo Covaneiro

— É. O céu *também* é da rua como *também* são da rua as casas, as árvores, os automóveis, o chão, os gatos, as pessoas, as conversas entre as pessoas, os encontros, a chuva e o vento, o calor e os rigores do inverno, as manifestações, as revoluções, as festas, os desencontros, as procissões, as quedas dos impérios; pena será se, um dia, nas faculdades de arquitectura só se ensinarem fachadas, vias e fluxos e acessos e tráfegos e desenhos vistos de cima e maquetes, como se estivéssemos a ensinar aprendizes de semi-deuses a brincar “aos homens” para ver quem ganha, alguns anos mais tarde, as páginas das revistas de arquitectura da moda, dos catálogos das bienais, das trienais; pena será se nessas Escolas, por exemplo, falar do *céu* para arquitectos for “ser-se poeta”. Mas, seja como for, não é “ser-se poeta”, porque *o céu* é *o tecto da rua*; mas, não é um tecto como em numa casa; é um tecto diferente.

— Como assim, *diferente*? — Perguntou o aluno.

— O *céu da rua* é “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”⁶; este Céu é o tempo. O céu: um tecto onde o tempo se representa, ou, melhor, onde nós podemos ter uma vaga ideia de tempo, como uma chispa de um raio (Figs. 11, 12 e 13).

⁶ Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72).



(Fig. 11, 12 e 13) Ruas, Lisboa.
Fotografia de Ivo Covaneiro

— É. O céu é o tempo da rua! — Disse eu.

— É. O céu é o tecto da rua! — Disse ele.

Continuei: — Em desenho, por exemplo, o céu que serve de tecto à rua é o espelho (azul?) da terra; ou, na mesma medida, a terra da rua, o chão que pisamos, caro aluno(a), é o espelho do céu (azul?). Ouve: “[...] ‘sobre a Terra’ quer já dizer ‘sob o Céu’.”⁷

— Por outras palavras: o céu começa por ser da rua porque a rua sem céu não teria tempo e, portanto, nem tu me poderias perguntar se *o céu é da rua*, nem eu te poderia responder que “sim”; é por esse mesmo motivo, que o céu, mais do que ser da rua, fã-la mais do que tudo o

⁷ Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 72.

resto que nela existe a possa fazer; pior, não te poderia responder que sem o céu nada poderia fazer *rua* (se o céu é o tempo da rua: então, sem céu, sem tempo, ou fora do tempo – ou, melhor dito, antes do tempo ou depois do tempo – não haveria *sentido*). *Pior; o céu é condição, é um dado inexorável*, porque: “O tempo é o sentido da vida (sentido: como se fala do sentido de um córrego, do sentido de uma frase, do sentido de um tecido, do sentido do olfato).”⁸

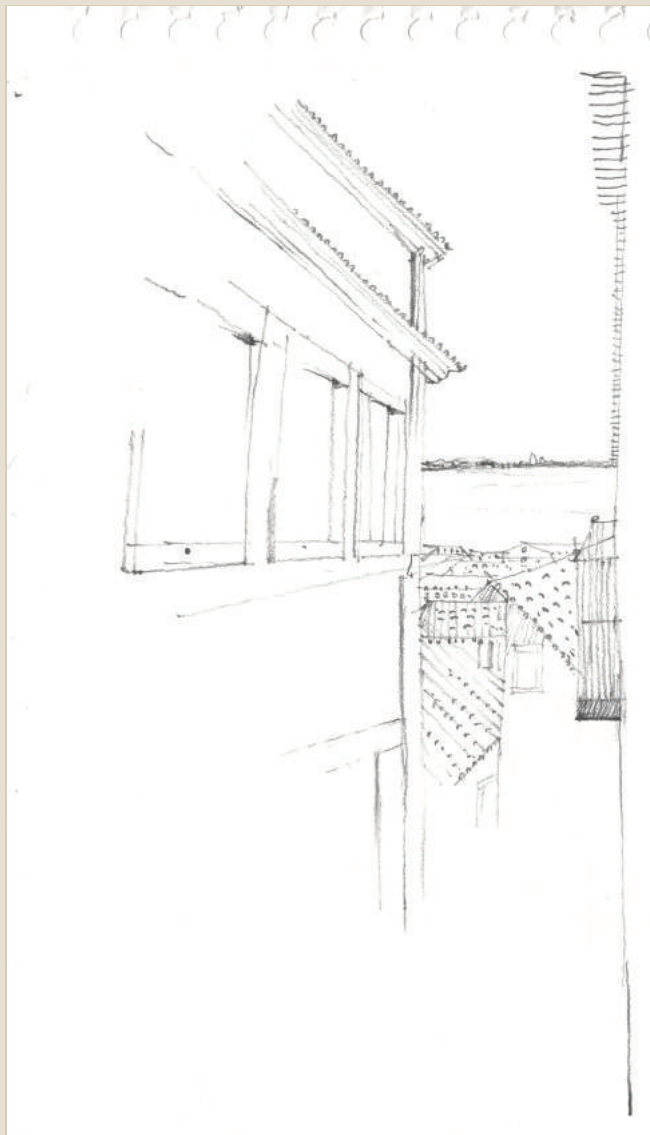
— Caro aluno, se matássemos o céu desta “nossa” rua, esquecendo-o no nosso desenho, esquecer-nos-íamos de quem fomos, somos e seremos.

— O céu continuará sempre *a ser também* da rua mesmo se, desenhando esta rua, ele permanecer no nosso desenho (ele, *o céu*) o branco da folha (Figs. 14 e 15)

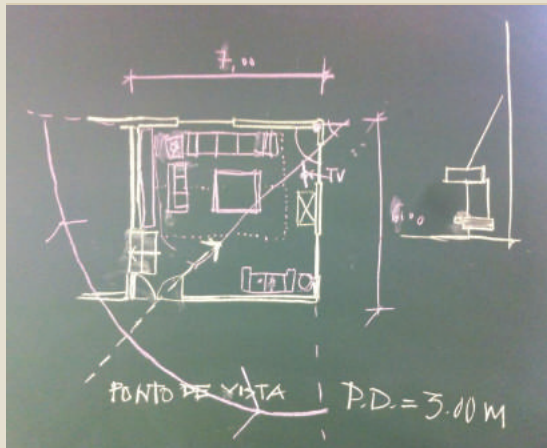


(Fig. 14) Pedro Antônio Janeiro,
Rua, grafite sobre papel.

⁸ Paul CLAUDEL, *Art Poétique*, Mercure de France, Paris, 1913, cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 549.



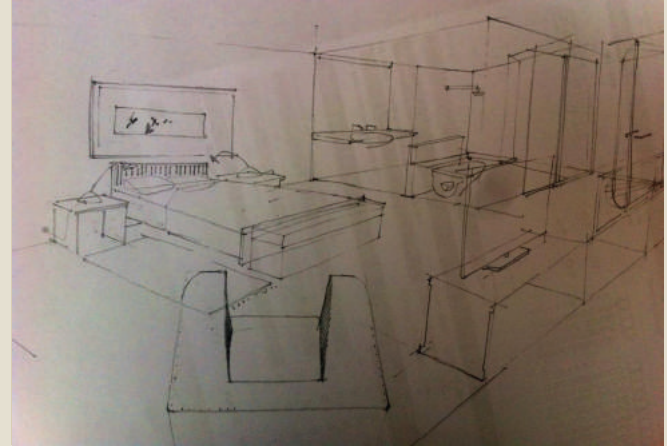
(Fig. 15) Pedro António Janeiro,
Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 16 e 17) Exercício feito em aula, 2ºano: em que dada a planta e/ou o alçado e/ou o corte, o aluno deve saber imaginar através do desenho a densidade atmosférica perspéctica desse espaço arquitectónico.

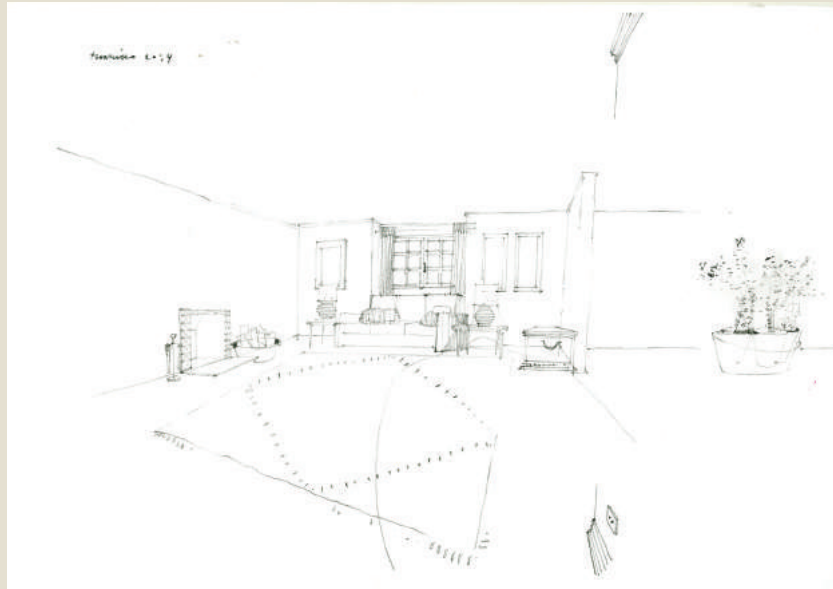
Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.

Mal comparado, esse desenho do céu, deixando intacto ou livre o branco da folha, é como o espaço que sobra às linhas que o arquitecto desenha quando sonha e desenha *a casa* ou *a cidade* (Figs. 16 e 17): ele, o arquitecto, desenha as linhas das paredes e as suas espessuras, os vãos, mas nós não vivemos nessas linhas (Figs. 18 e 19), vivemos no espaço branco



(Fig. 18 e 19) Exercício feito em aula, 2ºano: em que desenhada a planta no pavimento na escala 1:1, o aluno deve
- inserindo o seu corpo nessa planta
- saber imaginar através do desenho a densidade atmosférica perspéctica desse espaço arquitectónico.
Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.

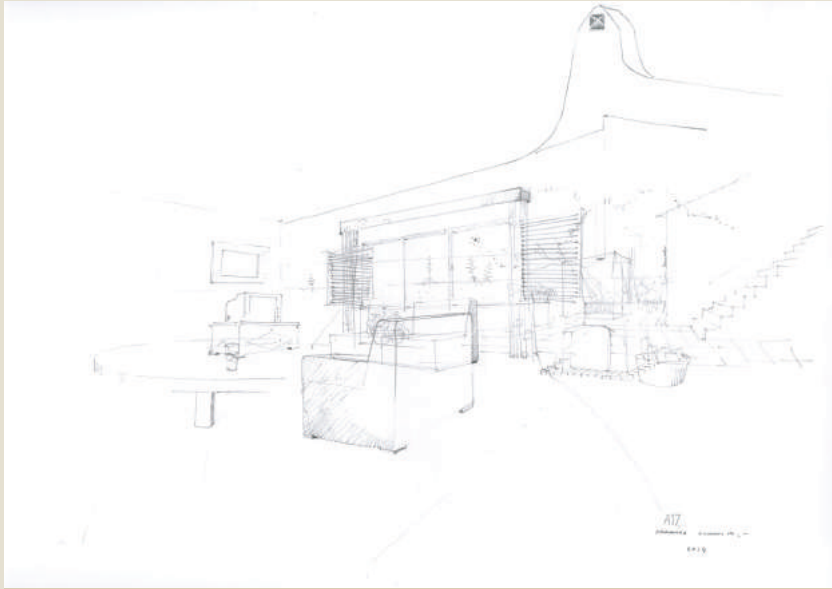
que existe *no-entre* essas linhas das plantas, dos alçados e dos cortes – habitamos, citando de cor Jorge Cruz Pinto, em “densidades *atmosféricas perspécticas*” (Figs. 20, 21, 22 e 23); e que, do nosso ponto de vista, o arquitecto, se for mesmo arquitecto, liberta não tocando no papel: deixa livre para deixar entrar dentro da casa ainda sonhada mas amanhã vivida, *nós*



(Fig. 20) Desenho perspéctico de um espaço imaginado a partir de uma planta. Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.

e *qualquer coisa de céu*: Tempo, ou Luz que quer dizer o mesmo. “Arquitectura é luz aprisionada.”⁹ O arquitecto, afinal, não desenha a casa nem a cidade na sua inteireza – densa e complexa, a que o corpo *se pode apegar* ou *se não pode apegar*, num dia do futuro: desenha, da casa-inteira, a *casa-linha*; da cidade-inteira, a *cidade-linha*; como do céu eu começo por desenhar a linha que as casas recortam nele (azul ou não!); só por este motivo não é de poeta um professor falar do céu aos seus alunos.

⁹ Maria João MADEIRA RODRIGUES, cit. de cor.



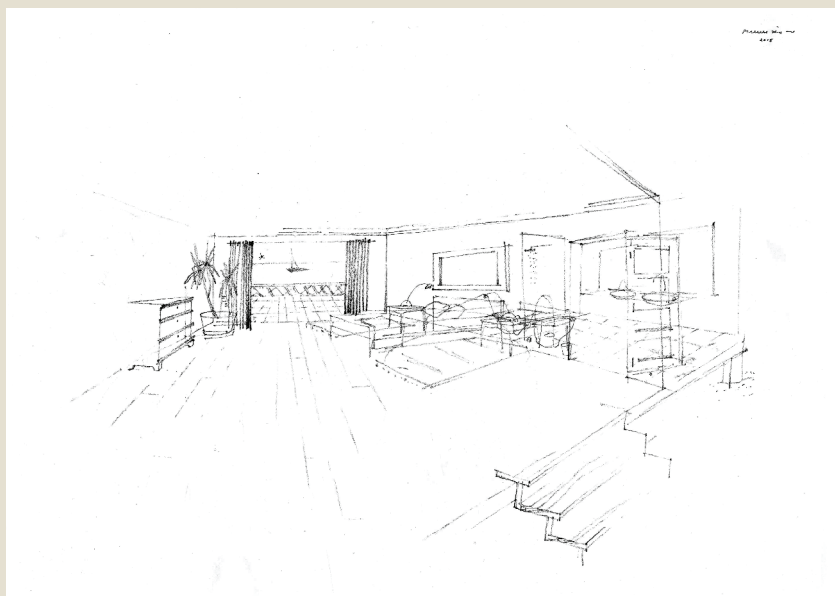
(Fig. 21) Desenho perspéctico de um espaço imaginado apartir de uma planta. Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.

(Fig. 22) Desenho perspéctico de um espaço imaginado apartir de uma planta. Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.



— “*O corpo que se pode apegar?*” — Perguntou o aluno.

— Sim, *o corpo que se pode apegar* à casa e à cidade; “*o corpo*” que é *o corpo-inteiro-que-habita*. Não é por um acaso que na nossa Escola desenhamos o corpo-nu e o corpo-vestido (Figs. 24, 25, 26 e 27).



(Fig. 23) Desenho perspéctico de um espaço imaginado a partir de uma planta. Pedro António Janeiro, exemplificação do exercício feito em aula.



(Fig. 24 e 25) Pedro António Janeiro, exercício feito em aula, grafite sobre papel.



(Fig. 26 e 27) Pedro António Janeiro, exercício feito em aula, grafite sobre papel.

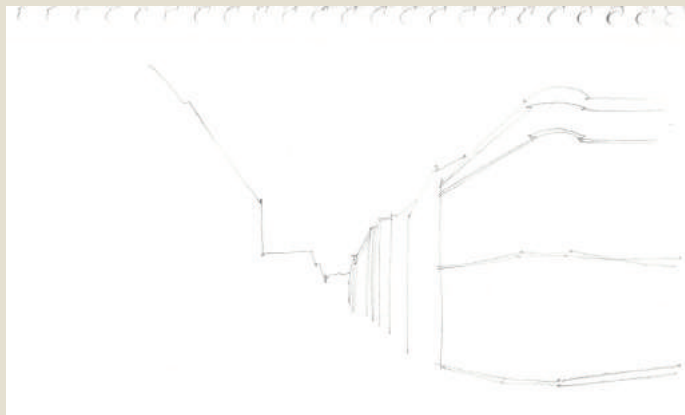
Mas, vamos ao que agora mais interessa, desenhar uma rua, por exemplo: sempre que desenho uma rua ou sempre que tento ensinar os meus alunos a desenhar uma rua, começo por falar-lhes do céu; não me refiro a ele como tempo, embora conheça essa sua dimensão e a sua importância para um futuro arquitecto; não lhes falo logo do céu-tempo, mas do céu-coisa, do céu que está ali para não ser desenhado mas que existe para mim, e que passa a existir para o meu aluno, como fronteira-entre-ele(-céu)-e-as-casas (Figs. 28, 29 e 30).



(Fig. 28) Tomás Alberto Reis (aluno da FA/UL), Rua, caneta sobre papel.



(Fig. 29) Claudio Natalini (aluno da FA/UL), Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 30) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

—... *que está ali para não ser desenhado...* — Perguntou o aluno.

Respondi: — Quer dizer: o céu não existe exactamente, ou imediatamente, para mim enquanto forma ou figura sobre um fundo, porque o céu é o próprio fundo de si próprio que sem uma linha, em desenho, não pode aparecer na minha folha; de certa forma ele é etéreo, intangível, vago, porém, abóbada sustida pelas verticais das fachadas dos prédios da rua, à esquerda e à direita, a fazê-la nave de catedral; falo-lhes do céu-linha que recorta as casas dum fundo que às vezes é azul, outras cinzento, branco, avermelhado, encarnado, ou qualquer cor que esse céu, nesse momento, assumo ou tenha para-nós(?); o céu-linha é o encontro desse fundo dessa determinada cor com as formas do Habitar humano que as casas são, e que, em representação, essa mancha colorida de céu, é, paradoxalmente, *mancha e uma espécie de linha de corte* como a que uma criança corta, meio à toa, num papel com uma tesoura: o céu-linha que eu vejo, e que afirmo sem sombra de dúvida haver aos meus alunos, é a linha que eu detecto, emancipo, destaco ou torno autónomo de tudo aquilo que, para mim, é visível e faz duma rua *aquela rua*; o céu-linha não é do céu, mas também não é das casas, ela existe só para mim como *Momento* ou como *Fenómeno* – como se as fachadas da rua fossem fortes braços que alavancam um tecto de céu, um intradorso de um globo que cambia a cada olhar – que ao mesmo tempo junta e separa as arquitecturas da cor do céu; essa é a primeira e a única linha que me interessa roubar à rua porque ela, para mim, é a primeira linha que a faz ser *rua* (Figs. 31, 32 e 33). Esta maneira de ver a rua não é uma imposição, nem uma ordem, é só uma certa forma de sentir a rua em desenho porque a rua tem sempre céu e, embora o ignoremos porque, sem Luas ou aviões, pássaros ou nuvens, “camelos” ou “baleias”¹⁰, ele é quase irrepresentável.

¹⁰ “HAMLET: Vês aquela nuvem que tem quase o feitio de um camelo?

POLÓNIO: Por Deus, mesmo igual a um camelo.

HAMLET: Acho que parece mais uma doninha.

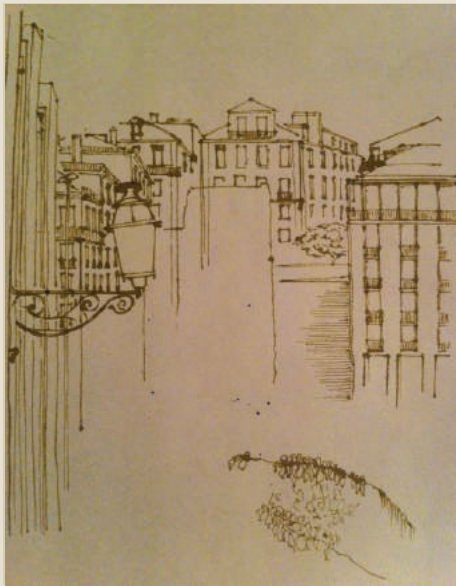
POLÓNIO: Não costas é mesmo igual a uma doninha.

HAMLET: Não parece uma baleia?

POLÓNIO: Parece mesmo uma baleia.”



(Fig. 31) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 32) António de Vasconcelos (aluno da FA/UL), Rua, caneta sobre papel.



(Fig. 33) Jana Hartmann (aluno da FA/UL), Rua, marcador sobre papel.

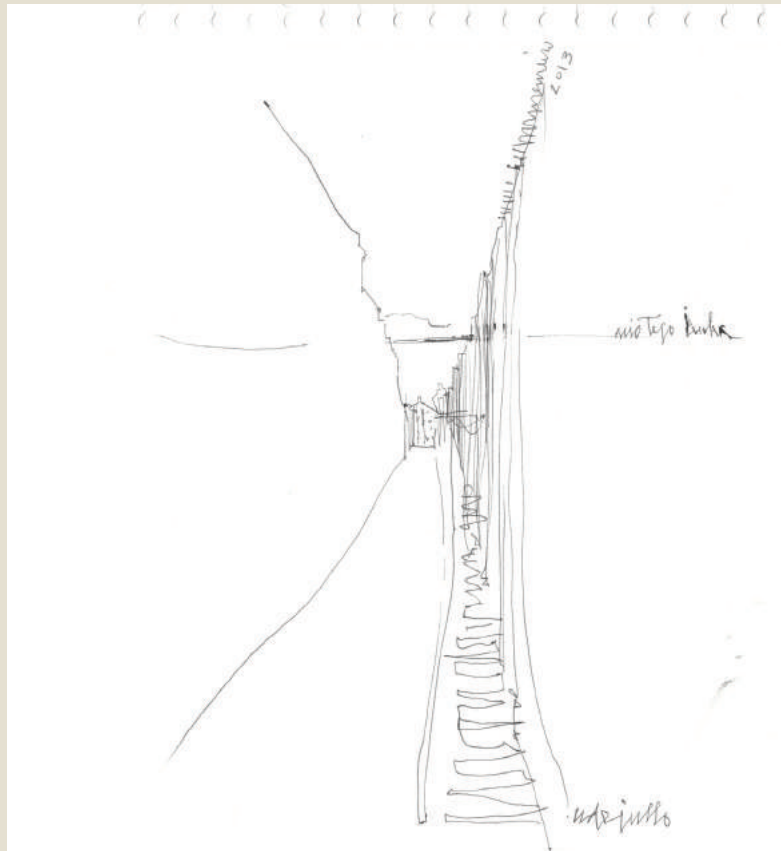
Se há coisa que é da rua é, justamente, ele.

Provavelmente, é essa *quase irrepresentabilidade* do céu que origina e dá sentido ao “também” na tua pergunta: “— O céu *também* é da rua?”

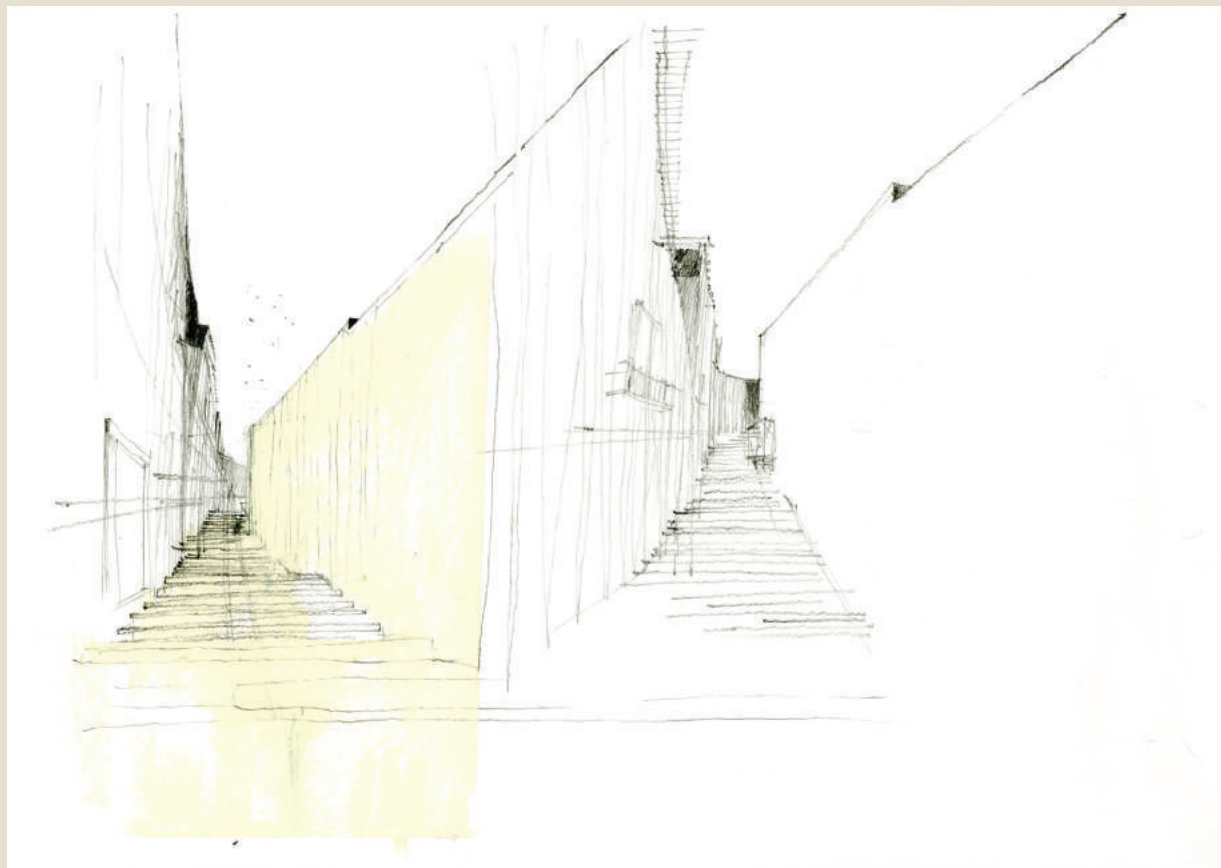
— A primeira linha que interessa à minha mão é essa, a que eu chamo o “céu-linha” — porque é assim que eu me sinto não *na-rua*, nem *sobre-a-rua*, mas, *com-a-rua*, “rua” — uma linha que adormecida nas moléculas de carbono puro da grafite na ponta do meu lápis ou nos átomos

William SHAKESPEARE, *Hamlet: Tragédia em Cinco Actos* (trad. de Sophia de Mello Breyner Andresen, Lello e Irmãos Editores, Porto, 1987, [III, 2].

de tinta da minha caneta, acorda a rua (Figs. 34, 35, 36 e 37); uma linha simples, que não sendo nem do céu nem das casas, é uma linha intermédia, de interface, que, afinal, é a consequência



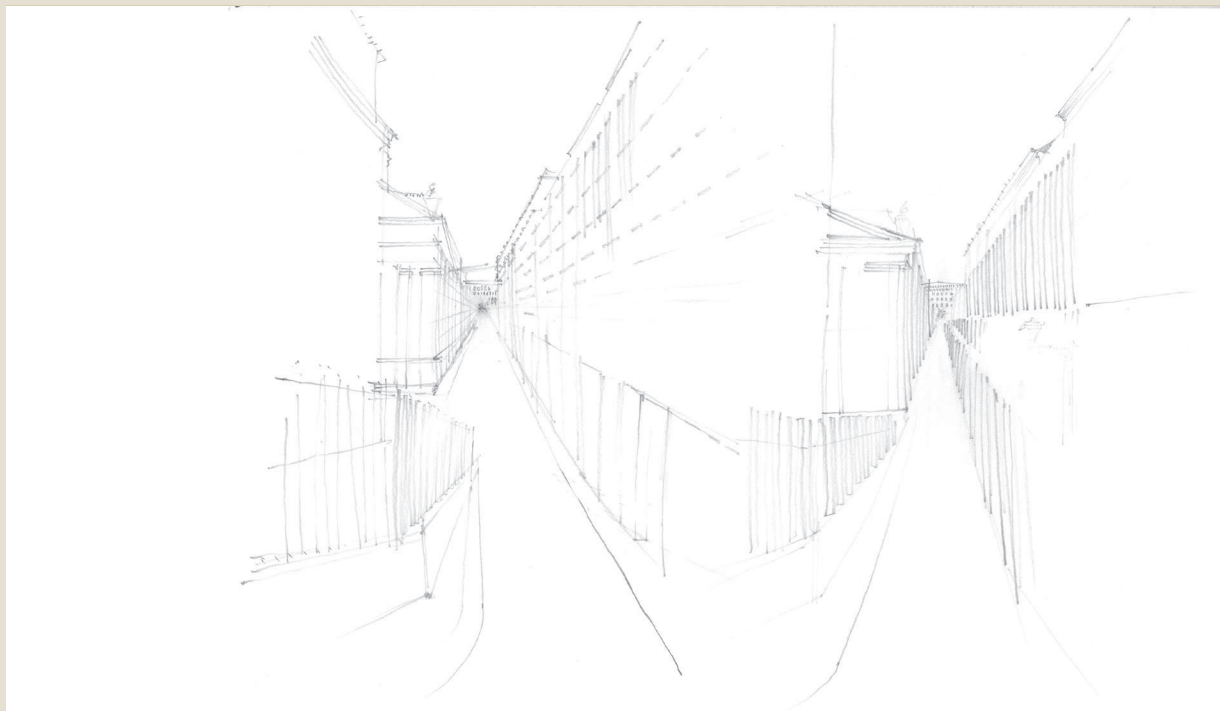
(Fig. 34) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 35) Pedro Antônio Janeiro, Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 36) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 37) Pedro Antônio Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

evidente da minha *forma-de-ver* as ruas, de cima para baixo e, por isso, começar a desenhá-las de cima, desde o céu, com verticais – porque em perspectiva, as verticais são sempre verticais – até à terra (Figs. 38, 39, 40, 41 e 42)



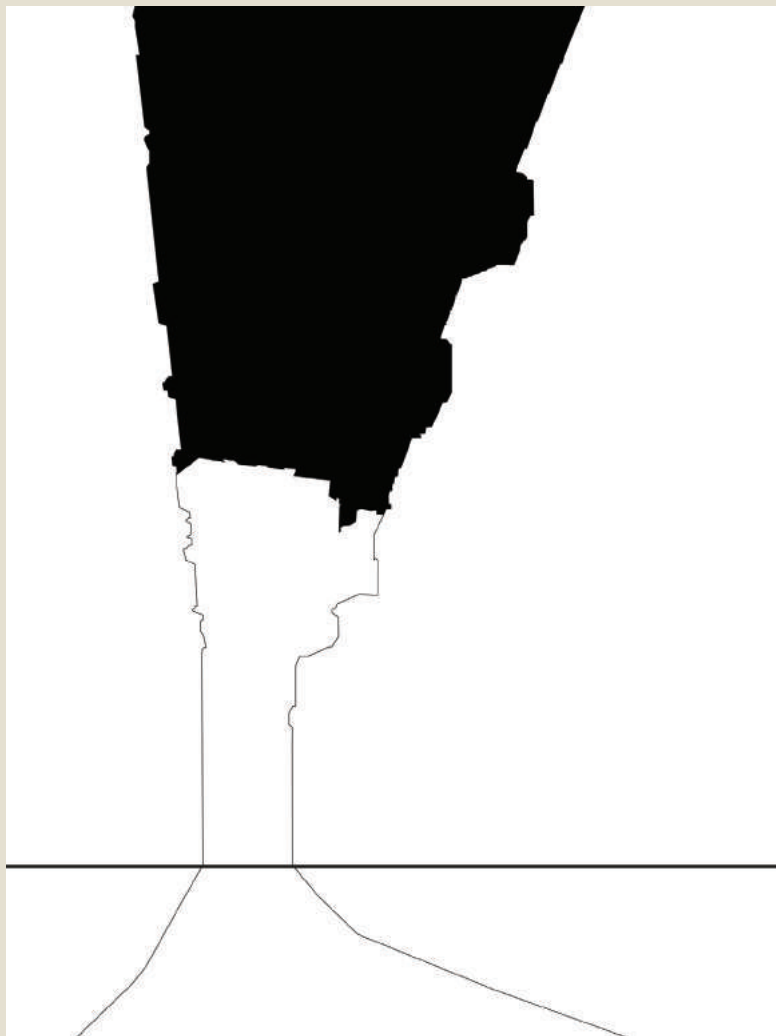
(Fig. 38) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



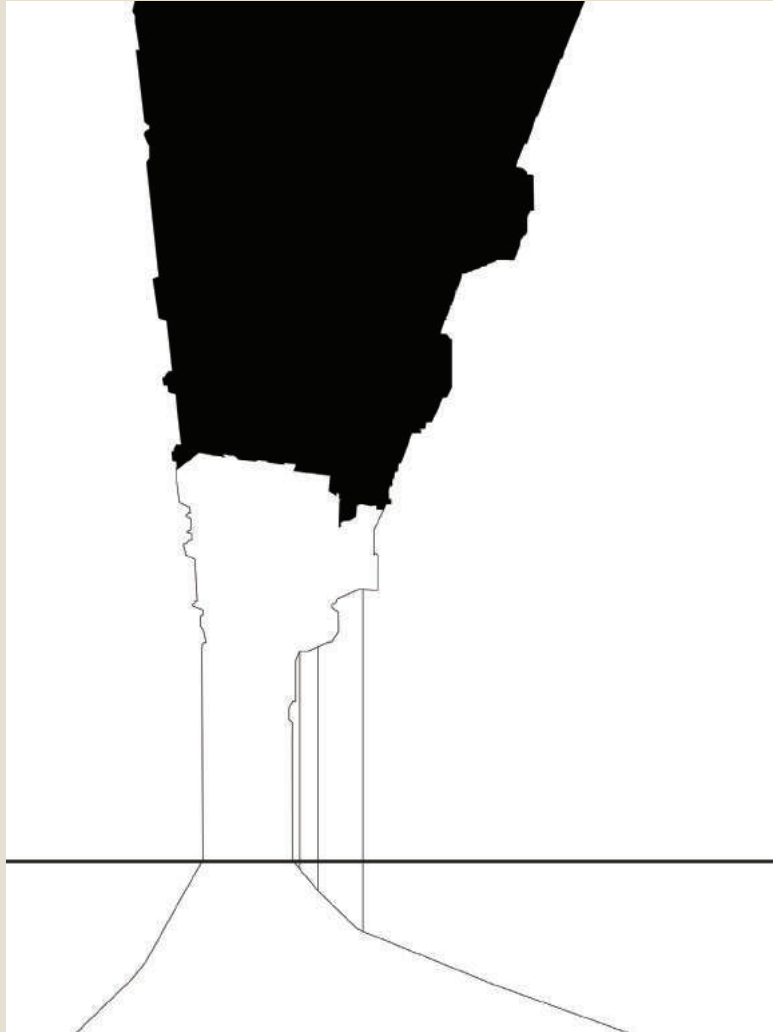
(Fig. 39) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 40) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 41) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 42) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

Começo, portanto, por desenhar uma linha de recorte (Figs. 43, 44, 45, 46 e 47) que começa a abrir a rua como se fôra um canivete-eléctrico que abre um corpo, para, começar a *ver o que há*. Nesta metáfora: *o processo* do meu Desenho, como acto, é o corte, a cirurgia e a sutura; nesta mesma metáfora: *o produto* do meu Desenho, como *vestígio*, é a cicatriz.

Esclareçamo-nos.



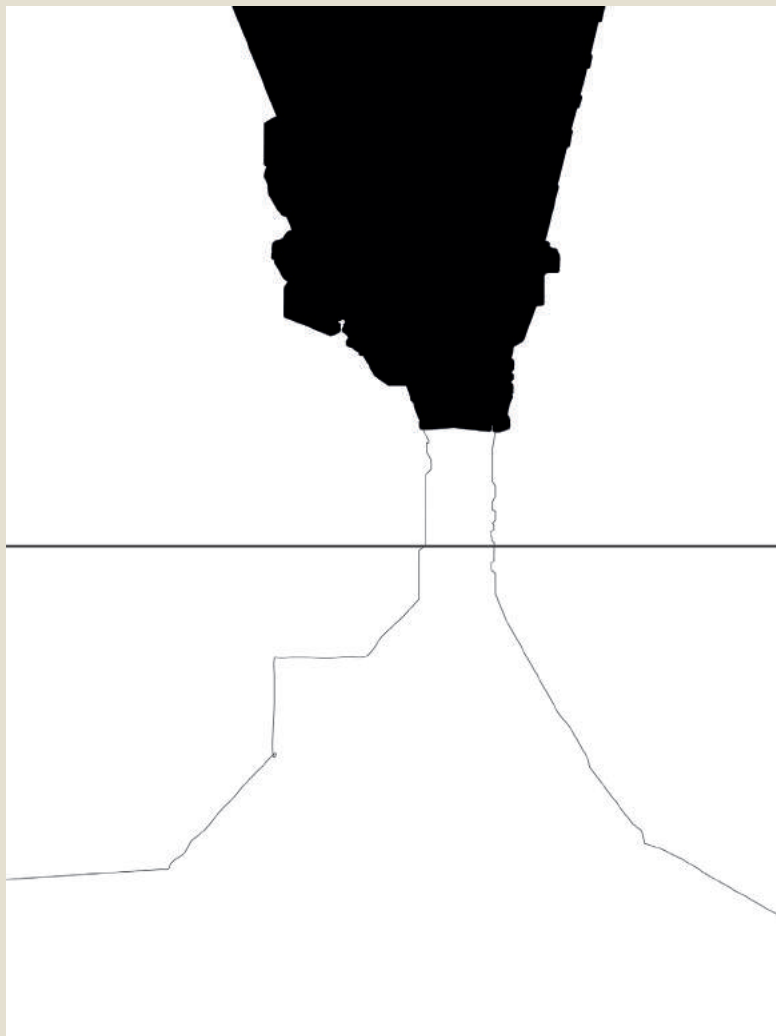
(Fig. 43) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



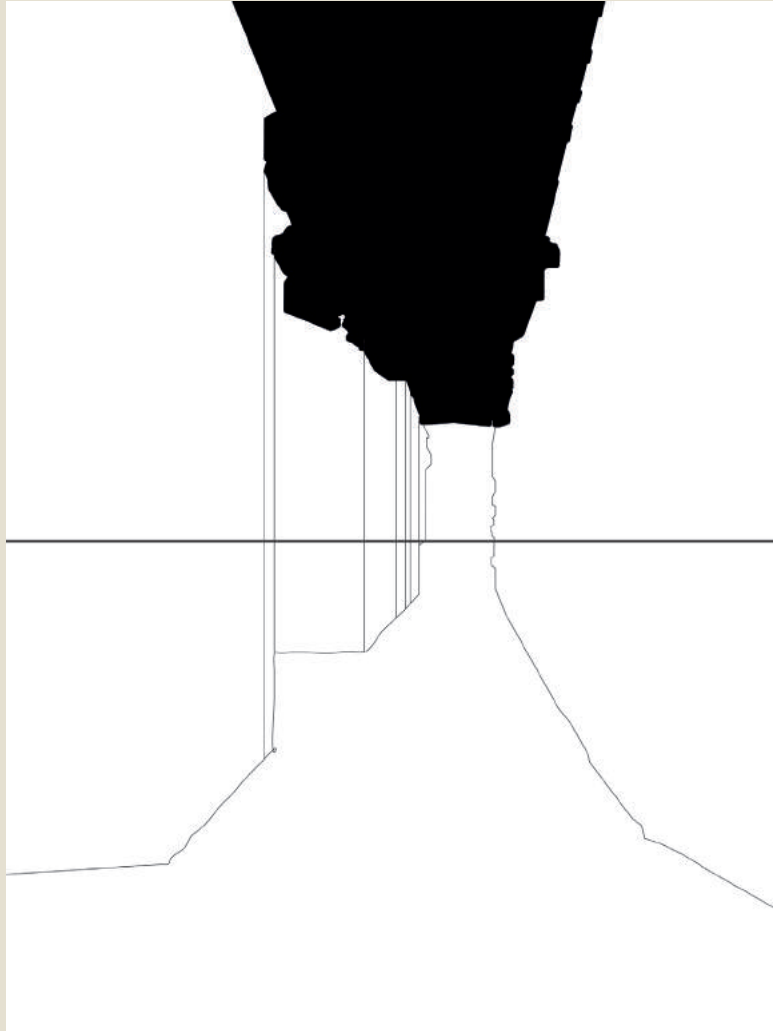
(Fig. 44) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 45) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

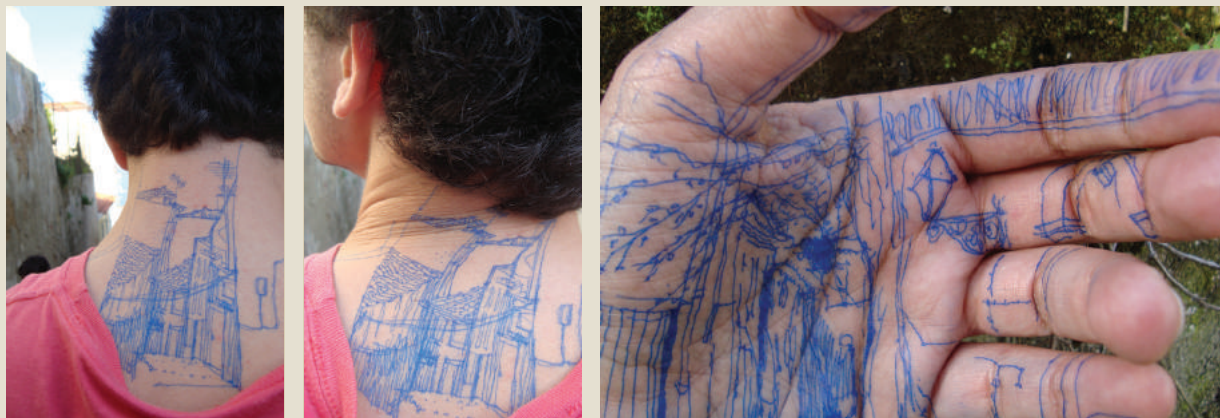


(Fig. 46) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 47) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

O *como* a linha abre a rua na minha folha, o movimento da mão, do braço e dos olhos a desenhá-la, a dimensão das linhas, a sua escala, a proporção, as leis e os teoremas da Perspectiva, *os critérios de figuratividade e o estigma do realismo*, todas as *representações de rua* que me lembro da História de Arte e da História do Desenho, a força com que a mão imprime na folha o meu entendimento acerca daquilo que os meus olhos são capazes de ver, a motricidade da minha mão nos gestos que faz a coser as coisas que compõem o mundo-da-rua, o tempo que o desenho demora a ser feito, quantas vezes páro a mão e quantas vezes e com que intencionalidade avanço para a folha, a escolha do ponto certo para a poder entender, o que pensava enquanto o fazia, as dúvidas, as incertezas, as surpresas, a cor do céu naquele irrepetível instante, a temperatura, como o som das palavras e dos passos das pessoas que passam na rua a espacializam, a dúvida se “serei capaz de desenhar tudo isto?”, é *o corte, a cirurgia e a sutura*, é **o processo do Desenho**; o desenho dado por acabado, o testemunho ou o vestígio “daquilo eu fui capaz de desenhar de tudo isto” durante este *processo, a cicatriz*, é **o produto do Desenho** (Figs. 48, 49 e 50).



(Fig. 48, 49 e 50) Pedro Antônio Janeiro, Rua, tinta de gel sobre pele.

— Só por isto é fascinante desenhar.

— É fascinante, porque é uma espécie de viagem a mim, neste caso, através da rua. Mas, também porque, durante *este processo*, parece que fomos donos *daquele tempo*, mas que só sabemos disso depois de termos sido donos daquele tempo, como só sabemos dos sonhos quando Hipnos nos liberta; porque, como na lembrança dum sonho, há uma mescla de *quase-morte*, *tocar a eternidade*, *tempo parado*, e tantas vezes uma *vontade de lá voltar*. Para mim é fascinante desenhar (e desenhar o céu em particular talvez porque ele é tido por ser um fundo e não uma figura e, portanto, a rua é para mim um mero pretexto porque é nela onde eu melhor o fixo de modo mais controlado do que numa praia, por exemplo); é fascinante essa coisa que é poder substituir o mundo (o mundo) por um outro-mundo (o mundo desenhado).

Fascina-me: fui eu-mesmo em processo, em fazer, quem passou por ali (Figs. 51 e 52).



(Fig. 51) Pedro António Janeiro, Rua, caneta sobre papel.



(Fig. 52) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

Esta consciência de se-ser-mesmo pode, em síntese, explicar a quem não desenha, ou a quem quer aprender a desenhá-lo, o que pode ser o *desenho* para quem desenha. A metáfora do sonho é a mais aproximada para explicar esta, para o desenhador, evidência originária: quem já sonhou sabe que só tem a experiência de ter sonhado depois de acordado, porém, tem a certeza que sonhou e recorda (através dum fragmento?) o conteúdo do sonho enquanto sonhava.

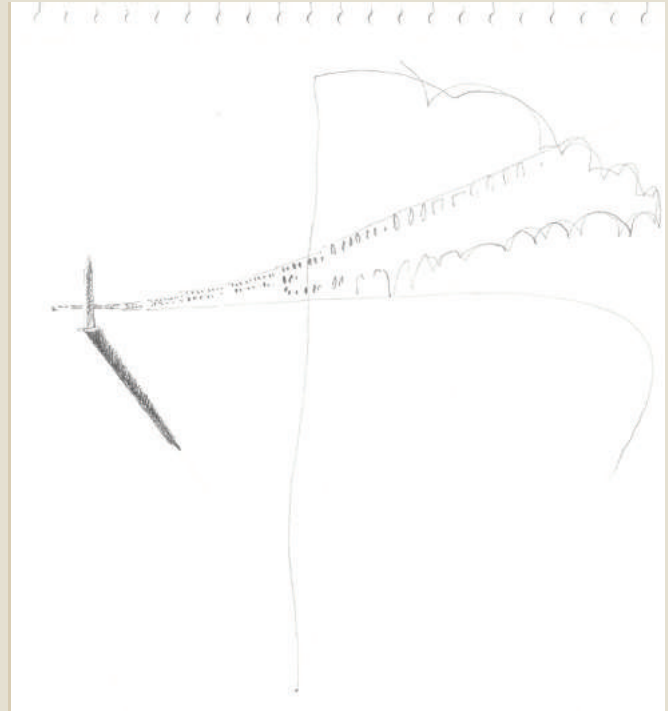
Ora, pelo menos para mim, é qualquer coisa disso que se passa com o meu desenho. Tenho a certeza que fui eu-mesmo que estive *ali*, e que desse *ali* salvei um fragmento; claro está que chamar-lhe “fragmento” pode parecer redutor, como pode parecer uma redução do sonho contar o sonho que eu sonhei a alguém que não seja eu-próprio, mas é de facto assim, *conta-se do sonho e desenha-se do mundo* “o possível”, com os instrumentos disponíveis quer para contar quer para desenhá-lo sabendo, à partida, que nem *o que eu conto acerca do sonho é o sonho*, nem *o desenho do mundo é o mundo* – uma coisa é *a coisa*, outra coisa é *a representação da coisa*; mas, o que mais é deslumbrante ou assombrado para mim não é o que eu posso contar do meu sonho nem o meu desenho como resultado, testemunho, vestígio, fragmento salvado, enfim, enquanto *produto*, é, isso sim, *enquanto* recordo/conto o meu sonho, ou *enquanto* vejo o meu desenho ou *enquanto* o mostro a outras pessoas, ter, através dele(s) – como um destroço que a maré dá à praia –, a notícia de mim nessa “viagem”; o mais deslumbrante é em que medida a *representação da coisa* me transporta à coisa, não à sua pressuposta ou pré-estabelecida *realidade*, mas à minha mesma condição de *ego* (porque essa inteireza é-nos inacessível ou, noutros termos, porque “atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente, e, que, por consequência, a primeira não passa de uma aparição da segunda; [...]”¹¹ como pressentia Nietzsche), mas ao Momento em que ela, a coisa, foi coisa-em-mim e, nesse *movimento*, a coisa passou a ser-para-mim aquilo que para-mim é, sem o qual, sem este *movimento de representação* ou, como lhe chamou a Semilogia, *de sedimentação*, a coisa nunca seria *uma coisa para mim*.

¹¹ Frederico NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, 11ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002, pp.40-41.

Porém, pelo menos para mim, *essa notícia de mim nessa “viagem”* não se esgota na lembrança, na recordação ou na memória *da coisa* ou *da atmosfera* onde a coisa foi detectada e desenhada por mim; ela, *essa notícia*, de certa forma, transporta-me a um *instante* em que eu coincidi comigo próprio (Figs. 53 e 54).



(Fig. 53) Pedro António Janeiro, Rua-Praça imaginada, grafite sobre papel.



(Fig.54) Pedro António Janeiro, Rua-Praça-Imaginada, grafite sobre papel.

— Caro aluno: Dito por outras palavras: só me interessa o produto do meu desenho, como só me interessa a lembrança do meu sonho, enquanto possibilidade de voltar ao *ali* e, sobretudo, enquanto possibilidade de voltar (a mim-mesmo)*lá*. Interessa-me só por isso o *desenho como produto, fragmento salvado, resultado*; porque ele, o desenho que eu desenhei, a todo o tempo, me valida no *ali*-desenhado, me inscreve no tempo, me revela *em-processo-com-o-mundo* – como a representação do meu sonho por palavras me dá a notícia de como, enquanto sonhava o sonho, fui mais Livre ou nu –, não, portanto, sobre-o-mundo ou exterior a ele, mas, enquanto-o-desenho, *um-com-ele*, na exacta medida de como o céu *também* é desta rua.

Talvez só por este simples motivo eu considere o Desenho como a forma mais pura de *intencionalidade fenomenológica*, mesmo consciente de que sou uma espécie de espectador de mim enquanto salvo, com desenhos, fragmentos da densa complexidade do *mundo (das coisas)* e do *meu-eu-ser-aí*.

— Como assim? O desenho é *a forma mais pura de intencionalidade fenomenológica*?
— perguntou o aluno.

— Sim. Explico-te com outra metáfora que vem a propósito e que, quase sem querer, fala do céu: é como se *tudo o que é visível desta rua* fosse uma meada de lã, e o *produto do teu desenho* o novelo (Fig. 55).



(Fig.55) Meada e novelo

Da meada incrivelmente estranha, anamórfica e sem sentido, embaraçada e plena de nós à esfera do novelo, corre uma linha. Dos braços abertos da pessoa que abre a meada à mão que enrola sobre a outra mão uma harmonia, há o tempo (o tempo que o novelo demora). Nesta metáfora, podíamos falar da *Metafísica* e das onze 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; podíamos falar de Eudoxus e Callipus. Desenhar a rua é isso: é resolver os nós da meada, pegar na ponta de uma linha e pôr por ordem (a tua ordem) a complexidade, o *caos* violento, do mundo da rua. E, talvez por isso, o desenho te possa interessar, como a mim me interessa, mais como processo do que como produto: interessa-me mais a linha a correr do que o novelo pronto; 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, *o enquanto sinto através do desenho*; interessa-me essa espécie de pôr o mundo da rua entre parêntesis enquanto vejo a linha a fazer-se em coisa, uma *epoché*¹², uma espécie de *ek-stase*¹³; talvez isto te possa interessar também.

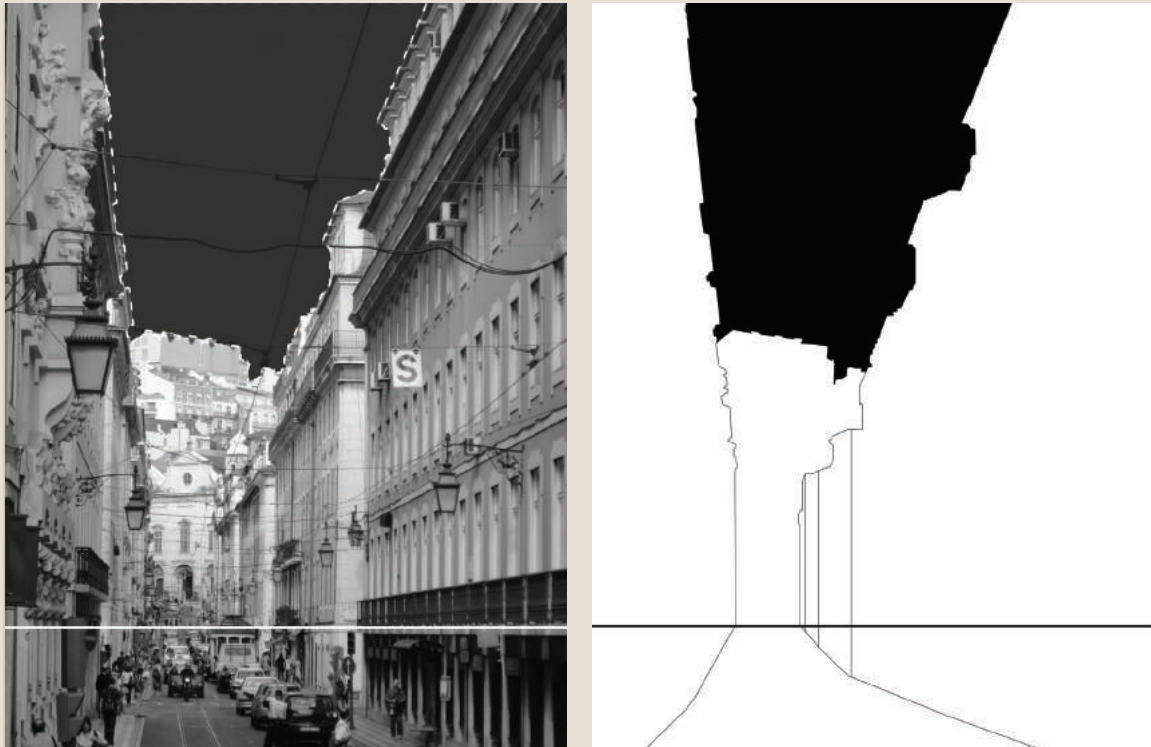
¹² Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15

¹³ “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 nexa *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 óptica*. 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*, 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]”

A rua e o seu desenho – voltemos um pouco atrás, depois deste parêntesis.

— Ouve: tenho, também, consciência que este modo de desenhar *a rua* – do céu para a terra – é paradoxal dentro do meu modo de desenhar e de ensinar Desenho: eu que desenho, obviamente, as árvores com um gesto de mão de baixo para cima na folha de papel, porque as árvores crescem desde do centro da terra para o céu...

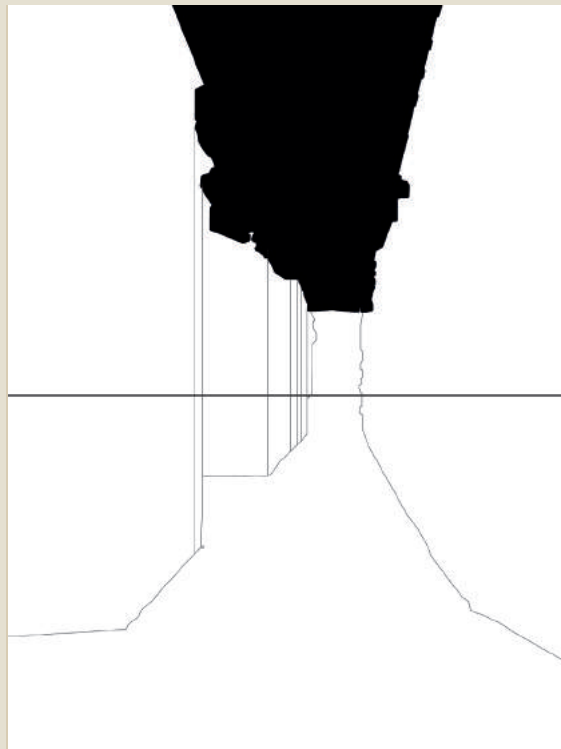
Seja como for: garanto (assim, começando por destacar do *mundo da rua visível* o céu-linha e repeti-lo no meu desenho) que a rua me caiba na folha; porque, também, para mim, nessa linha de recorte mora a identidade da rua e, até, por extensão, a identidade (gráfica? plástica? visual? imagética?) da cidade onde a rua mora (Figs. 56 e 57).



(Fig. 56 e 57) Metodologia para o desenho da rua partindo do “céu-linha” (a tracejado)

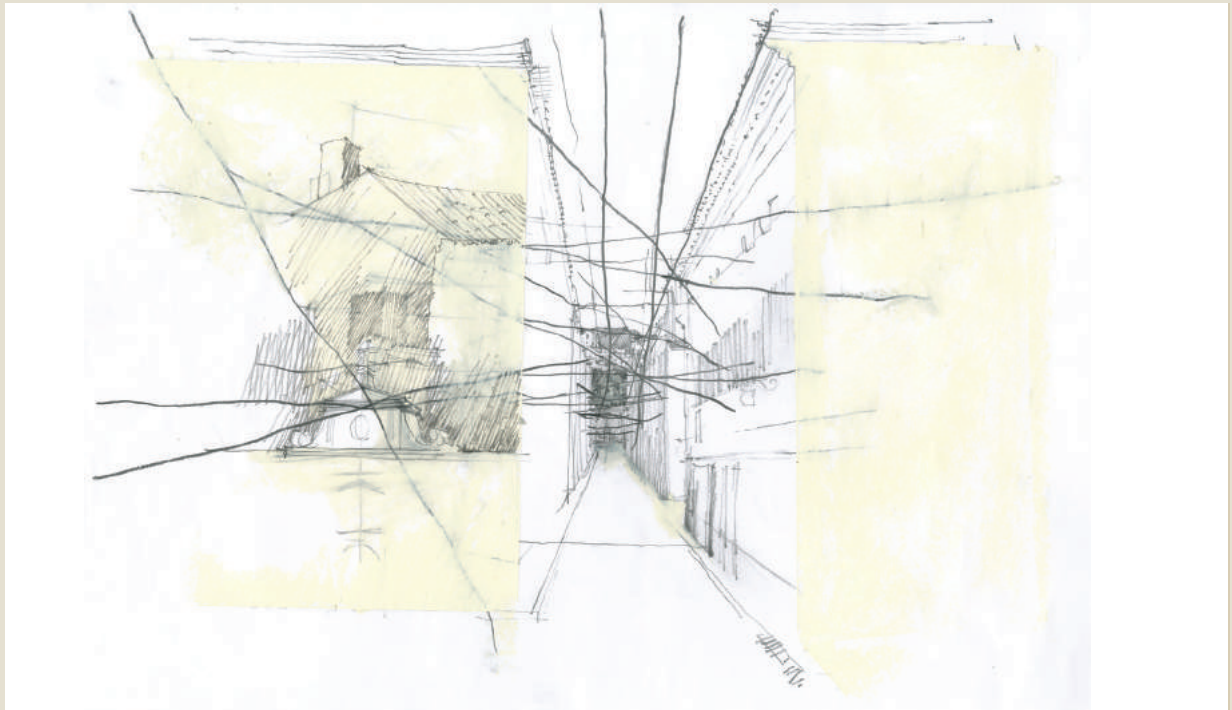
O céu-linha de Lisboa é, pelo menos para mim, uma linha que desce no campo visual que é a minha folha, uma linha socalcada que vagamente vai perdendo a sua força até chegar ao rio; como o céu-linha de Istambul é uma linha cardíaca ora alta ora baixa a fazer minaretes, ora curva a dizer extradorsos de cúpulas; Roma, uma linha promontória feita devagar nos campanários das igrejas; Florença uma linha de montes sobre uma linha pouco nervosa mas recta nas pontes; Nova Iorque não tem céu, porque os prédios são tão altos que obrigam a cabeça a levantar-se tanto que os olhos perdem o ponto para onde foge a rua em Perspectiva; São Paulo uma linha eléctrica imaginada desde cima, mas recortada como letra de caligrafia à altura das copas das árvores desde baixo.

Agora sim: *a rua e o seu desenho.*



(Fig.58 e 59) Metodologia para o desenho da rua partindo do “céu-linha” (a tracejado)

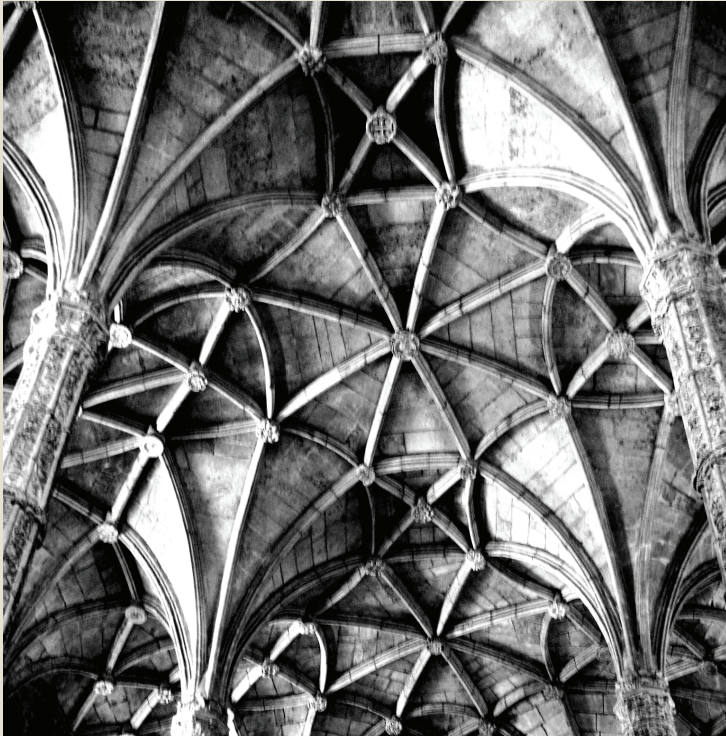
Desenhando o céu-linha à esquerda e o céu linha à direita definimos um corredor de céu paralelo ao chão onde temos os pés (Figs. 58 e 59); e ambos, o corredor de céu e o corredor de chão, um em cima e outro em baixo, configuram a largueza do vazio atravessável a que comumente chamamos “rua”; depois de desenhado esse corredor (azul?) é fácil: é puxar linhas verticais desde ele até à terra, até aparecer a rua no *desenho da rua* (Fig. 60).



(Fig. 60) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.

Azul?: o céu só é azul porque é o céu desejado, é o céu limpo, sem chuva, sem frio, sem a ameaça das nuvens; é azul porque é a nossa esperança em podermos ser com a rua, “rua”.

Azul?: é o desejo de quase todos os intradorsos das naves das catedrais que eu conheço (Fig. 61 e 62).



(Fig. 61) Intradorso da nave da Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.



(Fig. 62) Intradorso da cúpula da Catedral de Valencia.

— É, caro aluno: o céu é o tecto da rua! O tecto da rua é um tecto-tempo; e, por isso, o desenho do céu-linha, ou qualquer outra reflexão acerca do céu, não devia poder ser considerada poesia para ouvidos de arquitecto-aprendiz que quer aprender a desenhar a casa com tecto, e a cidade que recorta o céu (até poder ser uma paisagem) (Figs. 63, 64 e 65).



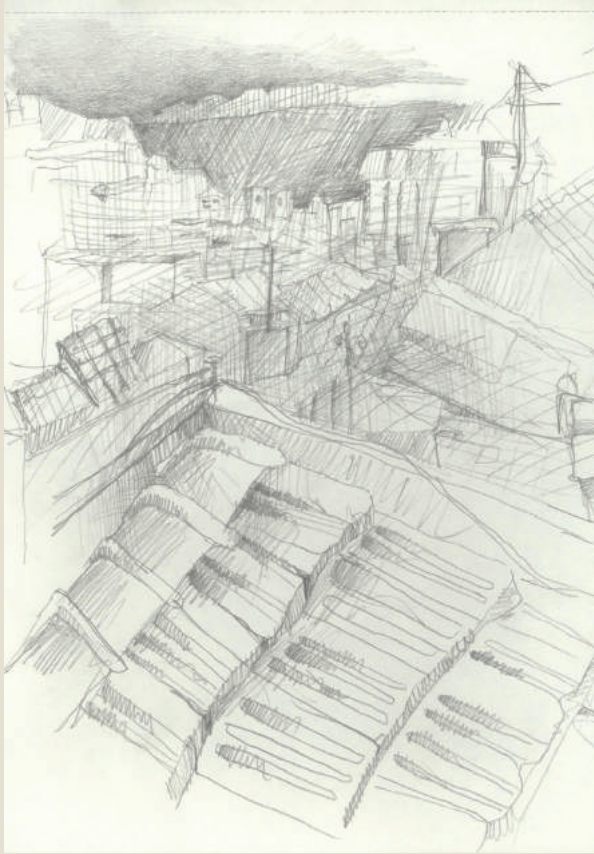
(Fig. 63) Tomás Alberto Reis (aluno da FA/UL), Rua, Cidade, caneta sobre papel.

(Só por este motivo, ser professor de architectos pode ser falar(-lhes) do céu: “Todo este céu de pássaros e tons muito assombrados traz o teu ser tão bom, todo este som, desce a nós como um véu... todo este céu, lançado à Terra sob restingas e ilhéus, mil sombras de asas... lembram a ausência de um Deus, um último adeus, pois só teu afago me espera lançado à Terra”¹⁴ – eis uma possível nota introdutória numa *Fenomenologia de Céu para Architectos-Aprendizes*, pensei em silêncio.)

Talvez por não ser um tecto tangível (porém, visível e profundo e longínquo, que não se pode tocar), o céu da rua, o céu-tempo, exista só em representação (afinal, que coisa é o tempo senão isso?... uma representação...); claro está que se quisermos ser cientificamente rigorosos – em termos académicos – não podemos por as coisas desta forma.

— É por isso que os architectos devem saber desenhar? Porque há coisas que só existem em representação? — Perguntou o aluno.

¹⁴ Fausto BORDALO DIAS, *Todo este Céu*, in *Crónicas da Terra Ardente* (Álbum): <http://www.youtube.com/watch?v=mgHb39x8Fhw>



(Fig. 64) Mateusz Jan Rybarczyk
(aluno da FA/UL), Rua, Cidade,
grafite sobre papel.

— O arquitecto deve saber desenhar à vista e com a mão livre para se meter no mundo; para depois, ou concomitantemente com isso, construir desenhos que sejam, a partir da sua imaginação e criatividade, os primeiros sintomas visíveis da(s) realidade(s) por construir: *a casa e/ou a cidade* (Figs. 66 e 67); para depois, ou concomitantemente com isso, ir buscá-las ao por-vir; para depois, ou concomitantemente com isso, fazer com esses *desenhos dessa casa e/ou dessa cidade*, o que a Natureza faz com as sementes das suas árvores (a Natureza



(Fig. 65) Jernej Kovac Myint (aluno da FA/UL), caneta e aguarela sobre papel.



(Fig. 66) Pedro António Janeiro, desenho feito em aula, grafite sobre papel.

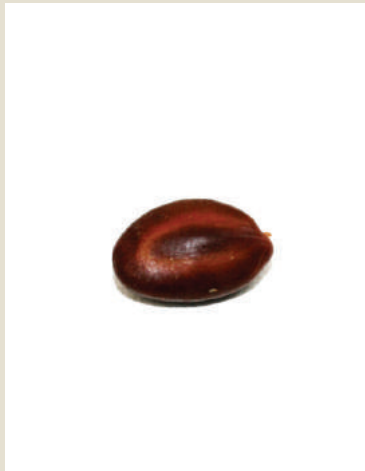


(Fig. 67) Desenho de uma cidade.

deixa adormecida na semente-da-árvore a possibilidade da sua prometida-sombra) (Figs. 68 e 69).

— Mas, não posso tocar o céu... — disse o aluno.

— Talvez por isso, por essa evidência em se não poder tocar o céu (ou/nem no/o Tempo), de sempre me vem fascinando a Arquitectura como *o desenho e a construção do tecto* (ou *o desenho e a construção da sua ausência*, como nos claustros ou nós pátios); como desde sempre me faz parar, de facto *parar*, qualquer gesto humano que construa um tecto-*outro* entre a Terra e o Azul(?), mesmo que, ignorante (desse *Gesto*), o Homem *O* faça à imagem de Deus no segundo dia (quando já havia Luz, ou Tempo que quer dizer a mesma coisa). ... *faz-me parar...*: *parar* ou, melhor, levar à consciência a evidência da paragem é fazer do corpo vivo o eixo do mundo. Sempre que alguém se detém, parando, olha à volta: para ver o que *há* e o-que(-*lhe*)-falta (*lhe*: a si próprio e no mundo, em simultâneo). *Parar* significa, neste sentido, estar atento (desde o instante imediatamente antes ao da paragem ao tempo – não o tempo cronológico, não *Chronos*, mas *Kairos* – que demora a paragem).



(Fig. 68) Semente da árvore.



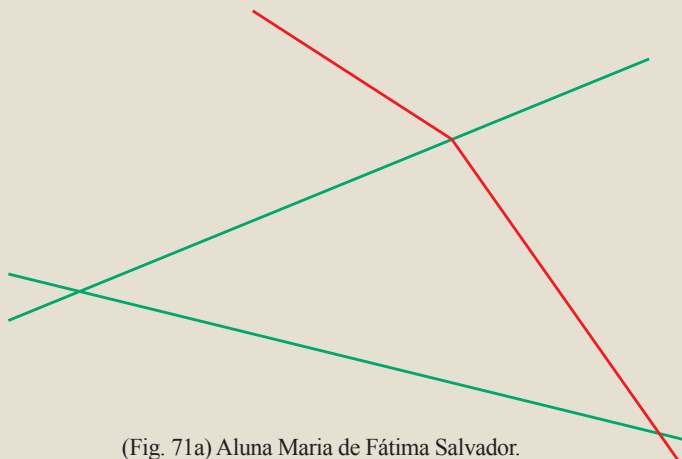
(Fig. 69) Sombra prometida.

Continuei acerca do desenho da rua: — Lembras-te daquela aula em que esticámos linhas de lã de novelos na sala, como preparação para o desenho da rua?

— Sim, lembro-me — Disse o Zé. A ideia era desenhar a sala por fragmentos e um a um; desenhar o que víamos em cada uma das figuras geométricas “simples” formadas pela intercecção das linhas de lã esticadas, tentando assim fazer uma leitura bidimensional do espaço tridimensional da sala de aula (Figs. 70 e 71 a-g).



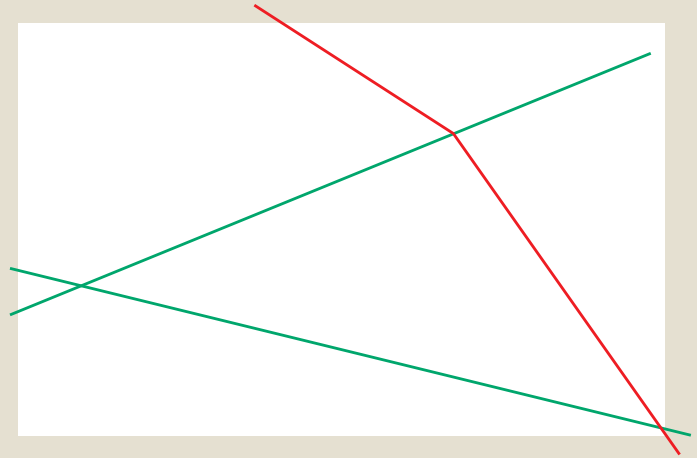
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



(Fig. 71a) Aluna Maria de Fátima Salvador.



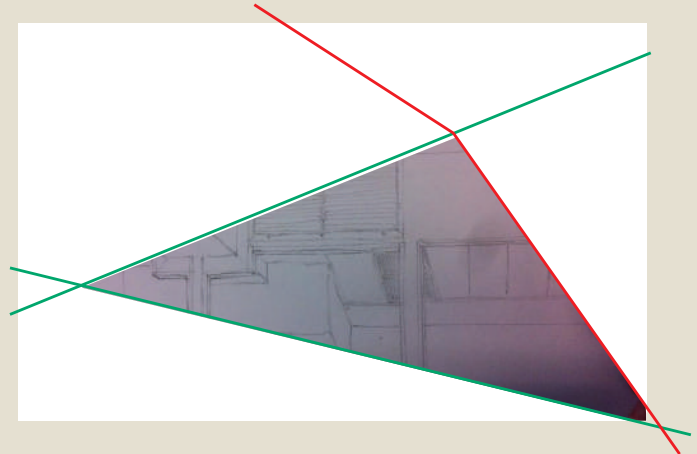
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



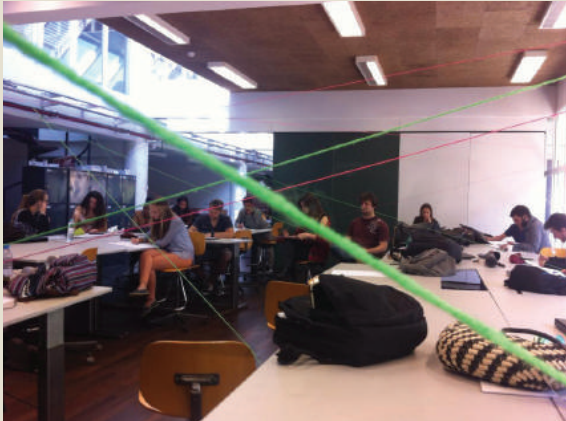
(Fig. 71b) Aluna Maria de Fátima Salvador.



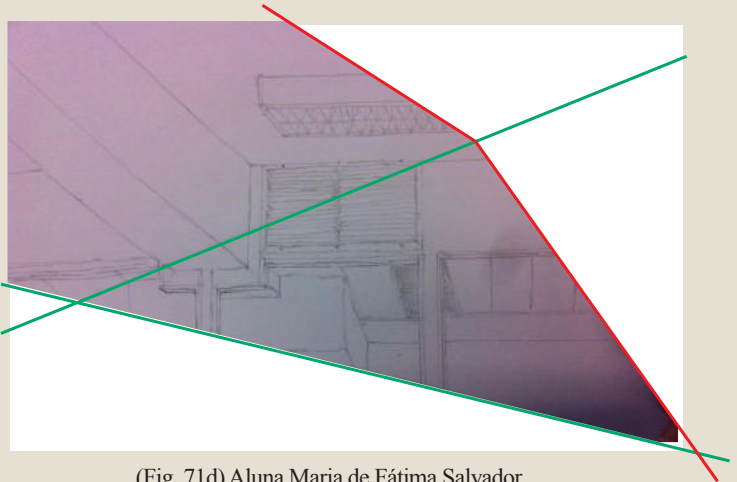
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



(Fig. 71c) Aluna Maria de Fátima Salvador.



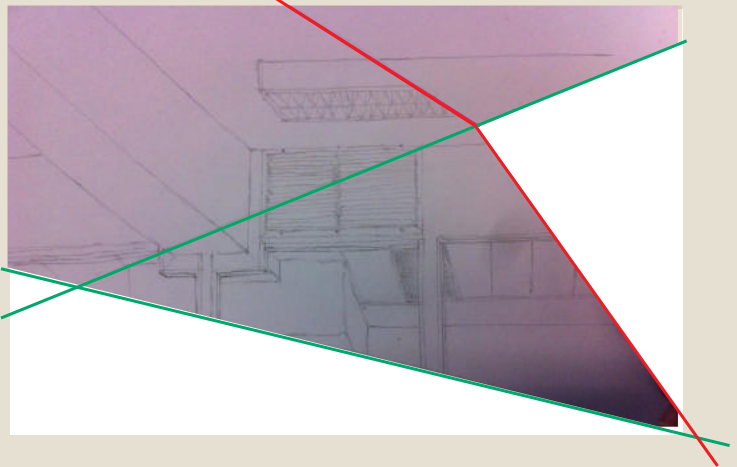
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



(Fig. 71d) Aluna Maria de Fátima Salvador.



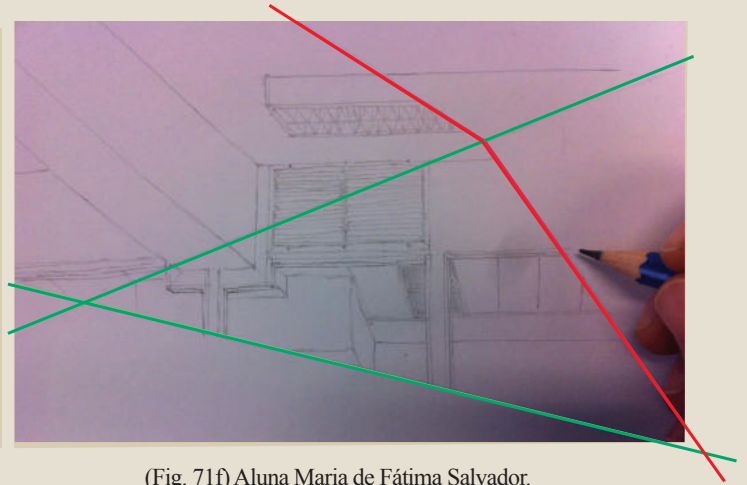
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



(Fig. 71e) Aluna Maria de Fátima Salvador.



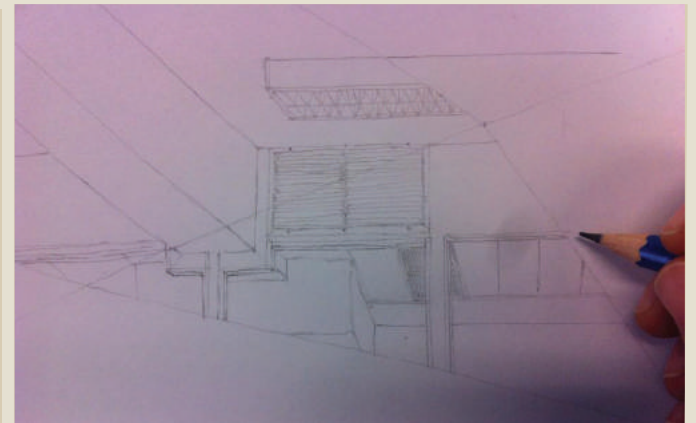
(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.



(Fig. 71f) Aluna Maria de Fátima Salvador.



(Fig. 70) Exercício preparatório para o desenho da rua, feito em aula, 2ºano; Tentativa de bidimensionalização do espaço tridimensional da sala de aula através da sua fragmentação em figuras geométricas “simples”: trapézios, quadrados, triângulos, pentágonos, etc.

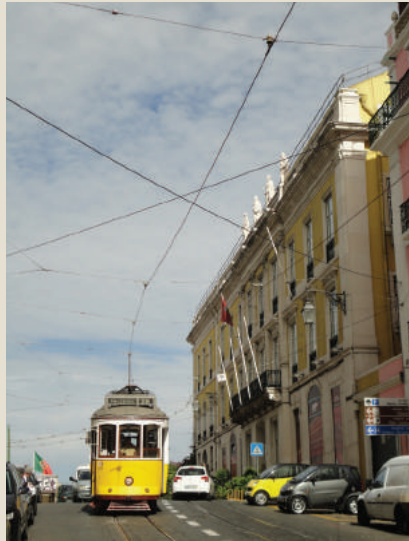


(Fig. 71g) Aluna Maria de Fátima Salvador.

— Então,... *Faz-te parar*, por exemplo, nesta rua em Lisboa, e vê agora a teia de cabos que, exactamente paralela ao pavimento da rua, faz funcionar os carros-eléctricos, ao mesmo tempo que desenha um tecto mais próximo de nós com quadrados, triângulos, pentágonos, trapézios de céu (Figs. 72, 73 e 74).



(Fig. 72) Rua, Lisboa.



(Fig. 73) Rua, Lisboa.



(Fig. 74) César Mejia (aluno da FA/UL),
Rua, caneta sobre papel.

[“Côrto, o céu em trapézios:
Diedros de linhas de metal escuro esticadas;
Raízes, aéreas, país do meu sonho.
(...)
Sei de um muro em ruína sustido
Pelos braços de uma árvore antiga, minha mãe.
Sei ao que sabe a tua ferida,
O salto o que te dói na voz,
O horizonte as tuas clavículas.
Vôo recto em direcção ao Sol,
Sem-ti contigo porque vibra o mundo.”¹⁵]

Os cabos esticados entre as fachadas das ruas, presos em tensão às paredes dos prédios, vistos por baixo, constroem um outro-tecto à rua de linhas cruzadas umas nas outras meio ao acaso, mas que suspendem rigorosamente o cabo por onde passa a energia que faz andar o carro-eléctrico (vistos desde cima, imagino que construam uma rede para anjos-acrobatas) (Figs. 75, 76 e 77).

¹⁵ Pedro António JANEIRO, *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras-Imagens, n.º 0: Desenho (...)* Céu em Trapézios (*Textos Didácticos*), Responsabilidade Editorial do Projecto de Investigação em *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens*, CIAUD/FAULisboa/FCT, Lisboa, 2015, p. 31.



(Fig. 75) Cabos de carros eléctricos, Lisboa.



(Fig. 76) Cabos de carros eléctricos, Lisboa.



(Fig. 77) Cabos de carros eléctricos, Lisboa.

Com linhas rectas esticadas, este é um tecto feito sem querer; é um novo-tecto-da-rua – entre a terra e o céu – que, mesmo não tendo havido aparentemente motivação estética na sua construção, visto de baixo, para mim (e para ti), podem fazer-nos repensar o céu enquanto coisa desenhável (Figs. 78, 79, 80 e 81): o céu, portanto, enquanto *figura* e não somente como *fundo-da(-figura-)rua*; o céu que, portanto, cortado ao acaso por linhas (que cruzadas são figuras trapezoidais, quadrangulares, triangulares, pentagonais, etc, para mim, para nós que as conhe-



(Fig. 78) Cabos de carros-eléctricos, Lisboa.



(Fig. 79) Cabos de carros-eléctricos, Lisboa.



(Fig. 80) Cabos de carros-eléctricos, Lisboa.

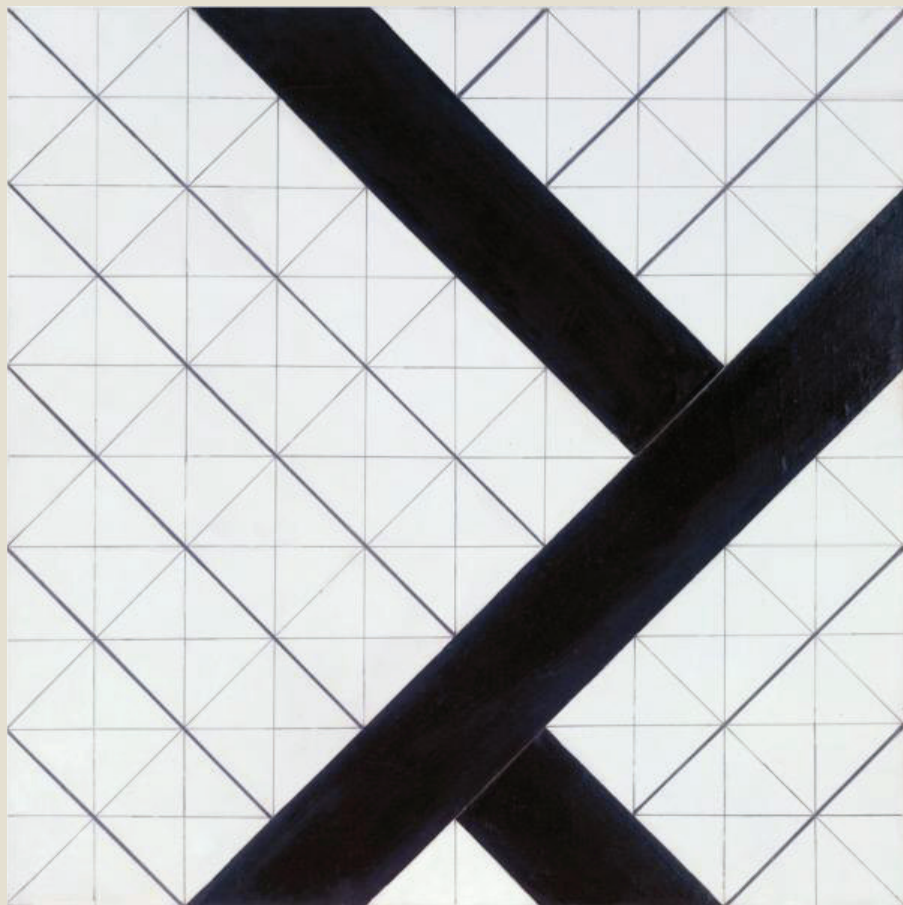


(Fig. 81) Cabos de carros-eléctricos, Lisboa.

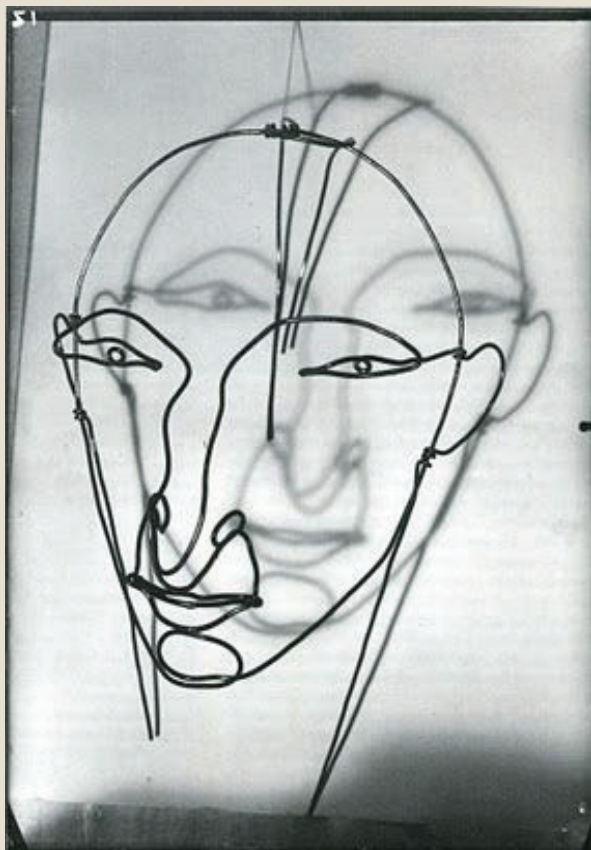
ceiros da Geometria), pode passar a ser uma espécie de exercício neoplasticista (como os de Mondrian (Fig. 82), de Theo van Doesburg (Fig. 83), ou como no retrato de Amédée Ozenfant ou como no *Hollow Egg* de Alexander Calder (Figs. 84 e 85)); ou uma carta de constelações; ou um vitral trans-neo-gótico; ou, à partida e com outras palavras, antes mesmo de nós o começarmos a desenhar para desenhar a rua, um desenho com linhas sobre uma “folha” que, em vez de ser de papel branco, é de céu colorido. É fácil desenhar assim a rua porque é desenhar um *já desenho* (Fig. 86). De resto, é sempre fácil desenhar *qualquer coisa* se imaginarmos



(Fig.82) Piet Mondrian, Vertical Composition With
Blue and White, 1936; óleo sobre tela, 121,3x59
cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf, Alemanha.



(Fig. 83) Theo van Doesburg, Counter Composition VI, 1925; 50x50 cm,
The Tate gallery, Londres, UK.

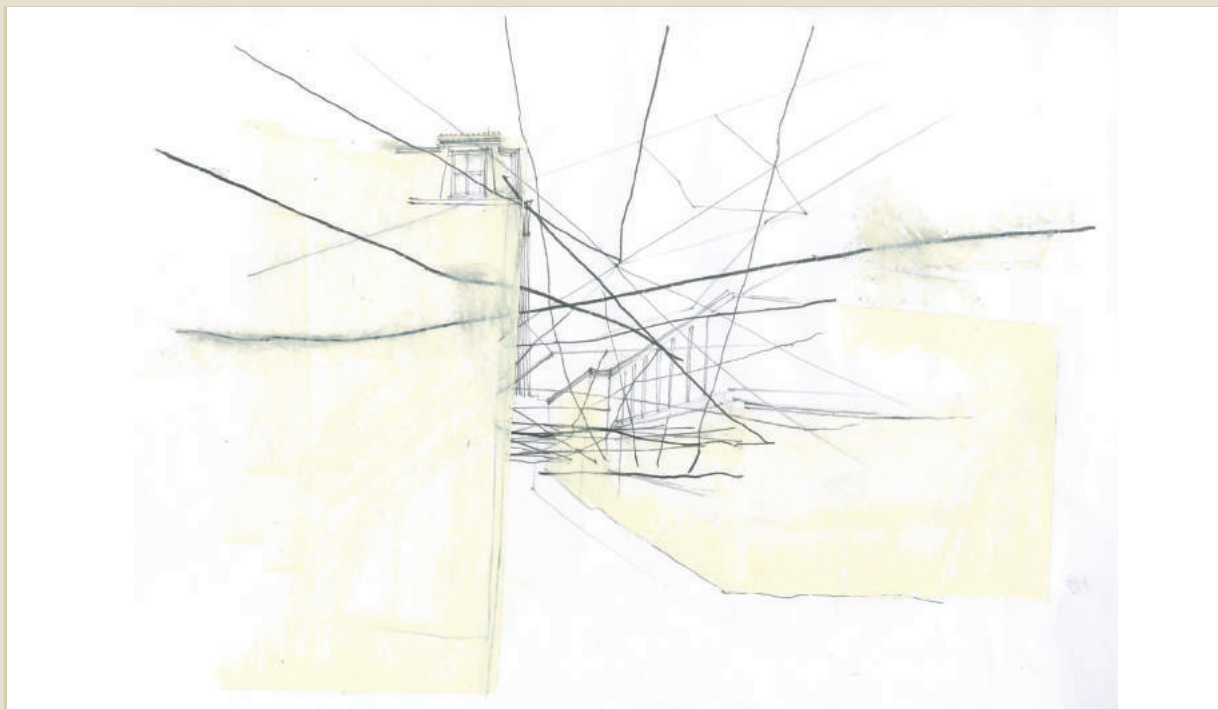


(Fig. 84) Aleexander Calder, Retrato de Amédée Ozenfant.



(Fig. 85) Aleexander Calder, Hollow Egg.

aquilo-que-vemos (já) como um desenho, e *um-não-envolto-pela(-nossa-noção-de)-“tridimensionalidade”*, quer dizer, se, parados, olharmos para aquilo-que-vemos como um desenho tão figurativo que é, ou que coincide com, a *própria realidade vista* (Fig. 87).



(Fig. 86) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.



(Fig. 87) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.

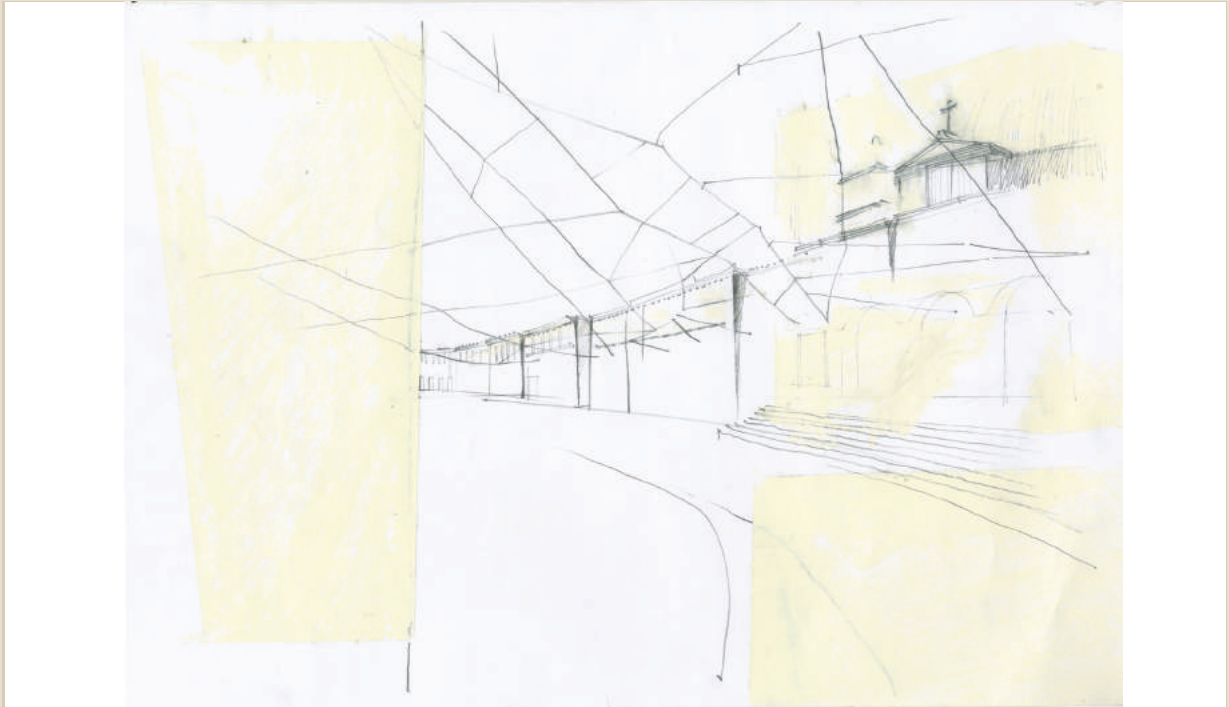
De um certo ponto de vista, estas linhas esticadas, se as quisermos entender como uma instalação artística, trazem o céu para a terra, aproximam-no, tornam-no num mais-próximo-de-nós; um “próximo” diverso do “próximo” dos céus de Eduardo Coimbra com a instalação *Nuvem* na Ilha do Pacaembu em São Paulo (Fig. 88). O céu “próximo” das ruas das linhas esticadas é um “próximo” inocente, feito sem que fosse para eu *ver* (ou como diz a erudição: “fruir”), mas, porque os meus olhos vêem, quer através do céu-linha que as casas recortam à esquerda e à direita da rua, quer através das linhas esticadas entre as fachadas dos prédios, transformam-no em *coisa*, em *forma* ou em *figura*, e ele passa de longe a perto, a íntimo, (“pouco distante”, “seguinte”, “que vai acontecer em



(Fig. 88) Eduardo Coimbra, Nuvem, Ilha do Pacaembu, São Paulo,
Fotografia de Myrna de Arruda Nascimento.

breve”, “que aconteceu há pouco tempo”, um desenho (Fig. 89)). Mas, na verdade, nada daquilo que acabámos de dizer é *céu*, ou, pertence ao céu enquanto *coisa*; eu não sei o que é o *céu*, porém, (na falta de melhores palavras:) *porque sinto*, construo uma ideia ou uma imagem de céu para mim, que, paradoxo dos paradoxos, acaba por construir o céu(-eu). Esta particularidade subjectiva não se restringe ao céu, fazemos isso com todas as formas que compõem o nosso mundo; essa particularidade pode ser chamada de “representação”(?).

Seja como for, a ideia de *o céu*, que por definição é *fundo*, poder ser *figura* ou, como dissemos, ser “coisa desenhável”, reconhecamo-lo, não é original nossa se sobrevoarmos as Histórias de Arte e de Arquitectura. Apresentamos a propósito destes “céus”-coisa , apenas, dois



(Fig. 89) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.

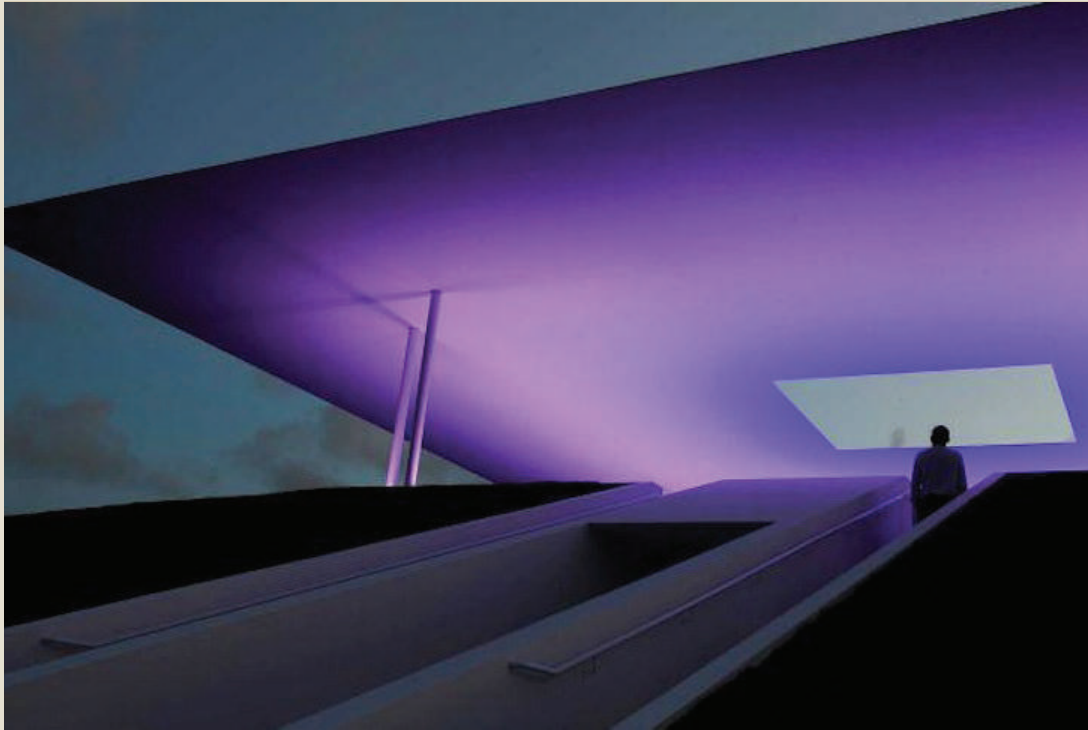
exemplos: o primeiro exemplo, o (céu azul) de Yves Klein (Fig. 90) (de quem se diz que um dia adormeceu numa praia, e que quando acordou ficou tão perturbado com a cor do *céu visto* que o re-inventou como uma espécie de *substantivo*, portanto, *figurado*, e que, por consequência, o patenteou no dia 19 de Maio de 1960 no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, com o número 63471, protegendo a composição química do (céu?) azul *IKB – International Klein Blue*, com as seguintes coordenadas da cor: tripleto hexadecimal #002FA7, sRGB (r,g,b) 0. 47, 187, CMYK (c,m,y,k) 98,84,0,0, HSV (h,s,v) 223.º, 100%, 65%); e o segundo exemplo, os céus de James Turrell (sobretudo: o *Skypace*, “*Space that Sees*” no Israel Museum, Jerusalém (Fig. 91); o *Skypace*, “*Twilight Epiphany*”, *Suzanne Deal Booth Centennial Pavilion* na Rice



(Fig. 90) Yves Klein, IKB – International Klein Blue.



(Fig. 91) James Turrel, Skypace, Space that Sees, Israel Museum, Jerusalém.



(Fig. 92) James Turrell, Skypace, Twilight Epiphany, Suzanne Deal Booth Centennial Pavilion, Rice University.

University (Fig. 92); e o *Open Sky Garden* (Fig. 93). Estes dois exemplos, o de Klein e o de Turrell, podem fazer-nos repensar o céu enquanto *um-algo-fixável*. Só estes dois exemplos para não viajar aqui sobre os tectos que são os céus-tempo de todos os claustros, céus arquitectados, céus engendrados pela intencionalidade humana em função das suas qualidades estéticas e/ou plásticas (Figs. 94 e 95).



(Fig. 93) James Turrell, Open Sky Garden, 1991; Liss Ard Estate, Skibbereen, Co Cork, Irlanda.



(Fig. 94) Claustro do Castel del Monte, Bari, Puglia, Itália.

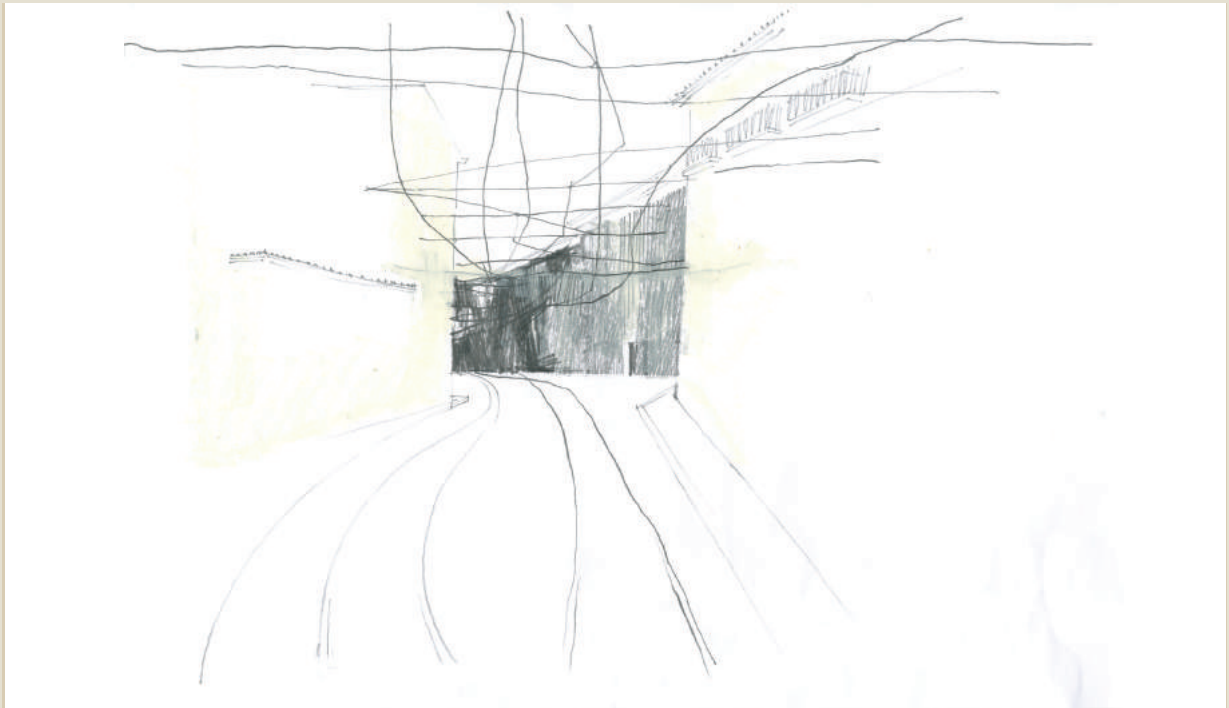


(Fig. 95) Antoni Gaudí, Saguão da Casa Milá, Barcelona, Espanha.

... *faz-me repensar o céu enquanto coisa...*: por outras palavras, enquanto *matéria visível*, ou *com as qualidades necessárias, para uma sua possível representação*; enquanto, portanto, *objecto* – “Ver um objecto é possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efectivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas esta ‘parada’ do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento.”¹⁶

¹⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 104.

Por outro lado, a justa quantidade de linhas usadas ser a necessária e a suficiente para que o cabo que alimenta o carro-eléctrico se mantenha paralelo à terra, reforça esta minha leitura do céu destas ruas em particular como um desenho: porque, exactamente como num desenho feito com linhas de lápis ou de caneta, mais uma linha e seria desnecessário, uma linha a menos e o cabo eléctrico não se susteria; exactamente como num desenho à linha, linhas começadas e acabadas, uma por uma, entre dois pontos, uma linha a mais e seria desnecessário, e uma linha a menos e o desenho seria imperceptível; exactamente como num desenho, o tecto destas ruas são a consequência de um exercício de equilíbrio de linhas que, uma a uma, e cada uma delas entre dois pontos, unem as fachadas da rua sobre o campo visual que é a superfície do céu (Figs. 96 e 97). Estas linhas sobre azul(?) dão-nos, desde logo



(Fig. 96) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.

– desde antes mesmo de eu pegar no lápis –, a uma noção muito precisa da largura da rua pela distância que evidenciam e marcam entre as fachadas, por um lado; e, por outro, por construírem um tecto-novo entre a terra e o céu da rua, ajudam-me a compreender não só melhor a dimensão em altura dos edifícios, como a relação entre a própria altura a que os meus olhos estão do chão (e, portanto, o plano de nível que contém a linha do *meu horizonte*), e a altura a que estão esses edifícios do chão.



(Fig. 97) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

Em síntese, estas linhas desenhadas sem querer sobre o céu-tempo da rua, desde este ponto de vista e pelo menos para mim, *implicam-me*, quer dizer, envolvem-me, fazem-me participar, têm-me por consequência, quer dizer, fazem-me corpo ou eu-mesmo-ali, antes mesmo de eu começar a desenhar a rua. (Um parêntesis: assim acontece também nas ruas com cordas esticadas a fazer estendais de roupa a secar – a Rua dos Mastros; ou nas ruas de Lisboa, onde, de fachada a fachada, se esticam linhas que prendem bandeirinhas coloridas



(Fig. 98) Estendais



(Fig. 99) Arraial de Santo António, Lisboa.

nos arraiais de Santo António (Figs. 98 e 99). Por outro lado, a construção destes novos-tectos às ruas, com linhas que vão de fachada a fachada atravessando a rua, intensifica as nossas considerações acerca da proporção entre *a largura das fachadas de cada um dos edifícios* e *a distância perpendicularmente medida entre fachadas* (quer dizer: a largura da rua); e que, fazendo-o, essa construção, configura áreas de *ocupação* (usemos o termo correcto: “cubagem”) *urbana* no espaço livre e vazio destas ruas; ou seja, estes novos-tectos, vistos desde este outro ponto de vista, transformam estas ruas por, definição “públicas”, numa espécie de câmaras-urbanas, de salas-urbanas – porém, salas híbridas e paradoxais porque também elas públicas e não privadas –, melhor, utilizando uma linguagem mais adequada, esta relação entre dimensões, esta proporção entre *a largura das fachadas de cada um dos edifícios*, *a distância perpendicularmente medida entre fachadas* e *a altura a que estes novos-tectos estão da terra*, desenha, sem desenho, os limites físicos de uma caixa-vazia onde pode encasar a nossa estrutura psíquica de espaço interior com tecto, ou seja, de *casa*.)

Visível e profundo e longínquo, que não se pode tocar, o céu, nestas ruas de modo muito especial, é, afinal, mais do que um suporte ou do que um fundo, um “desenho *a priori*”.

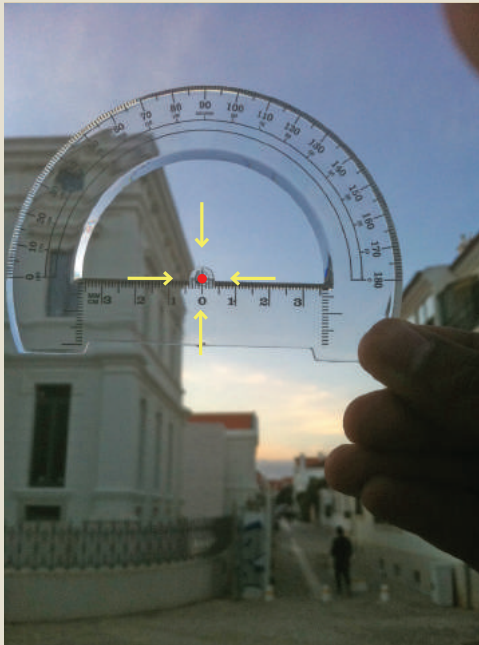
... *uma a uma, e cada uma delas entre dois pontos*...: uma linha une sempre dois pontos, seja numa rua entre fachadas, seja num desenho. Em desenho, essa união é *essencial* – *essencial*, não só no sentido de *fundamental*, como no de, sobretudo e à falta de melhor terminologia, *substancial*, ou seja, a linha, que começa num ponto e acaba noutra, tenta reconstituir, através da sua própria aparência enquanto está ser desenhada, a *substância* ou a *natureza da coisa desenhada* enquanto evidência visual; *essencial*, portanto também, como interação *naturante* entre *quem desenha* – uma espécie de demiurgo –, e *a coisa desenhada*.

— Professor, e é para fazer parecido?

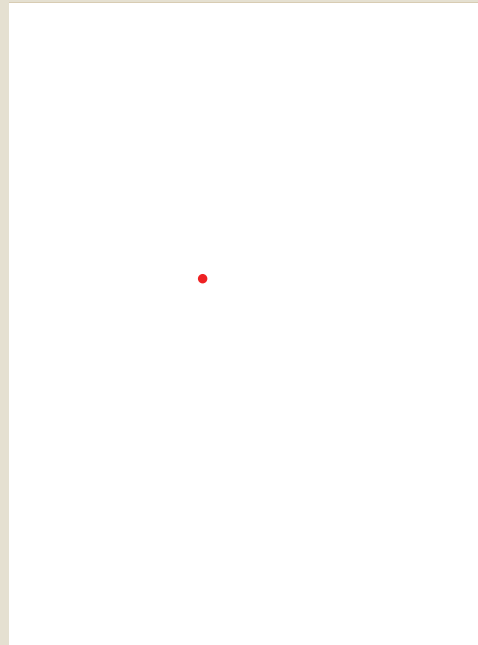
Respondi: — A linha, ao reconfigurar a coisa em desenho, reconstitui, através dele (como *processo* e, depois, como *produto*), a *natureza da coisa* numa *outra(-natureza, sua paralelamente congénere)* – é neste sentido que se pode falar em homologia, como é neste

sentido também que pode ser reconhecido através da *representação o representado*, como também, se pode falar de semelhança, de figuratividade ou de realismo. Esta noção de “paralelismo” entre a *natureza da coisa* e a *reconstituição da natureza da coisa* pode ser um ponto de partida para o estudo do desenho dito *figurativo desta rua*, por exemplo.

A linha é um *percurso entre* os dois pontos: *entre* o ponto que a começa e o ponto que a mata. Esses dois pontos (o ponto a partir do qual, *se a mão avança*, faz nascer a linha; e o ponto que, *quando a mão pára*, acaba com ela) serão, no meu desenho, o que nele pode haver de mais figurativo se “*eu for capaz de desenhar tudo isto*”, quer dizer: *o primeiro ponto, o que faz nascer a linha*, está sempre correcto e é sempre o certo – um “ponto” é sempre um “ponto”, seja ele *da* (ou, *na?*) *rua* ou um ponto seu substituto na *representação da rua*.

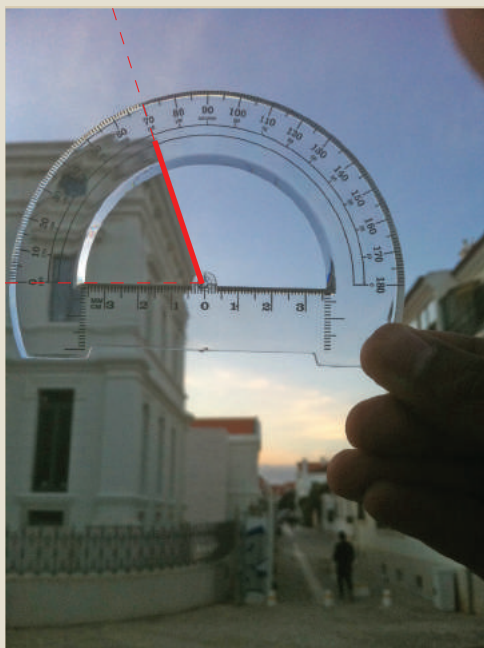


(Fig. 100) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

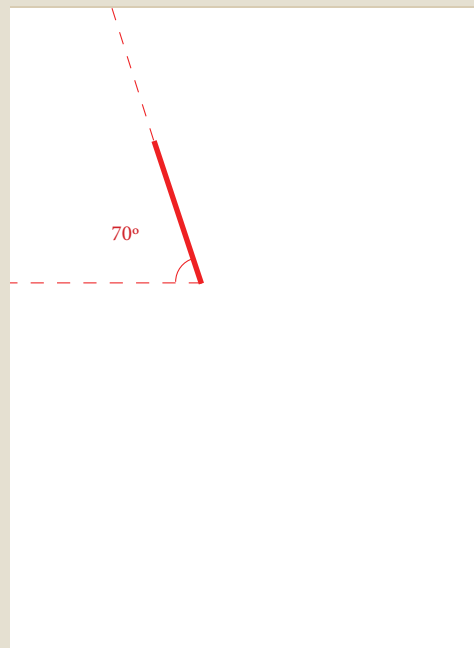


(Fig. 101) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

— Caro aluno, tentarei ser mais claro (Figs. 100 e 101): o ponto que pode iniciar a linha no meu desenho é um ponto que eu escolho *da* (ou, *na?*) *rua a ser desenhada* e a partir do qual, enquanto eu vejo a rua, os meus olhos podem começar a escorrer por ela; esse é o ponto onde eu concentro toda a minha vontade e desejo e convicção, quer dizer, o ponto que eu escolho *da* (ou, *na?*) *rua “é” o-ponto* que eu marco na superfície do meu desenho como *o-ponto-seu-substituto*; ou, melhor, como *o-ponto-seu-homólogo*; por outras palavras, o ponto que eu escolho *da* (ou, *na?*) *rua* e o ponto que eu marco na superfície é uma espécie de mesmo-ponto, quer na *evidência da forma da rua sujeita aos meus olhos*, quer na *superfície onde a minha mão decide marcar* esse primeiro ponto da rua – esse primeiro ponto representado na superfície atinge o grau mais puro de figuratividade porque um “ponto” é sempre um “ponto”. Se a tua mão avança em linha desde esse ponto inaugural marcado na folha,



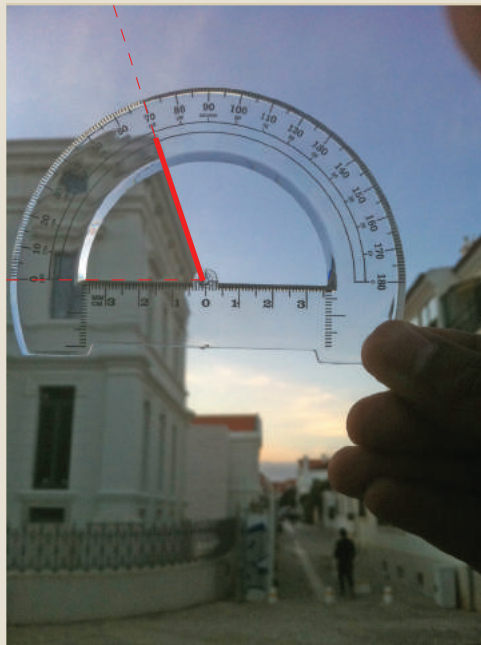
(Fig. 102) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



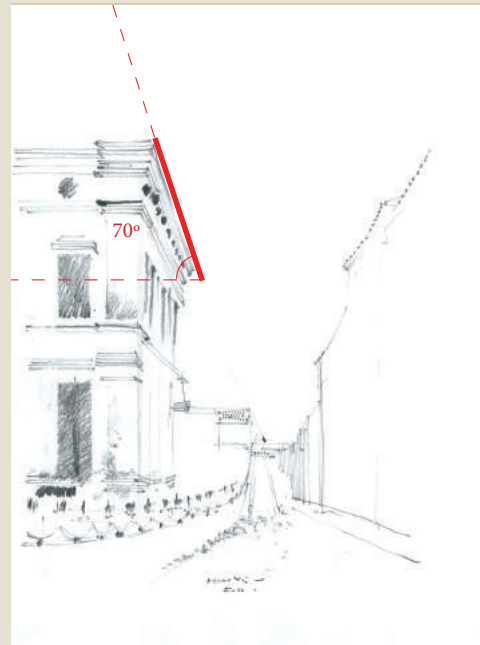
(Fig. 103) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

repetindo fielmente e sem desvios os graus do ângulo que essa linha faz na realidade *da rua* a partir do teu ponto de vista, o percurso que os olhos fizeram ao escorregar pelo contorno da rua, então, quer a linha desenhada, quer o ponto que a termina, atingiram o mesmo grau de figuratividade que o primeiro ponto e, então, é semelhante à linha vista na (ou, *da?*) *rua*, *a linha entre esses dois pontos desenhada* (Figs. 102 e 103)

Acabada esta primeira linha no desenho, se a compararmos com a linha que era da rua, elas “parecem-se”, são “semelhantes”, são “homólogas”, são “paralelas”. E, se continuarmos assim, linha a linha, cada uma delas entre ponto e ponto, *sem desvios e paralelamente à rua*, acabamos por “reconstituir” a natureza (visual) da rua, no sentido de “a recompor”, através de uma sua possível representação ou, sejamos rigorosos, “re-presentificação” – porém, não exactamente através de uma metodologia *copia/cola* (Figs. 104 e 105)



(Fig. 104) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.



(Fig. 105) Metodologia do Desenho do Céu da Rua.

— Caro aluno, desenhar esta rua, portanto e neste sentido, pode ser recriar nesta folha A3 “[...] algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e seleccionando os estímulos que – eliminando os estímulos restantes – podem permitir-me construir uma estrutura perceptiva que possua – com base nos códigos da experiência adquirida – o mesmo ‘significado’ da experiência real denotada pelo signo icónico.”¹⁷

— Linha a linha, comparando-as? — Pergunta o aluno.

— Sim. E, por outro lado, a linha, neste por agora hipotético desenho, que corre entre os dois pontos é o tempo enquanto a mão demora entre dois instantes: *o instante em que os olhos, que estavam presos à coisa, abandonam a coisa e o instante imediatamente antes àquele em que os olhos retornam a essa mesma coisa*, respectivamente, *o instante em que o medium toca na superfície e o instante em que ele a larga* – portanto, se o desenhador acha que falhou a coisa com o seu desenho, então, provavelmente, deve refletir não acerca da motricidade da sua mão e dos gestos que ela é capaz de fazer, mas deve, isso sim, repensar como os seus olhos vêem *as coisas do mundo* e como eles, sem pensar, podem sincronicamente ser *também* mão, como o(s) céu(s) é(são) da rua. Por absurdo, por exemplo: se eu copiasse numa mesa de luz um desenho de um grande artista, sem dúvida conseguiria fazer uma sua cópia/réplica aproximada; o que significa que o sucesso dum desenho não se resume só aos gestos desempenhados pela mão, mas ao como as coisas do mundo mobilizam, através dos olhos, o corpo-inteiro que empurra a mão para *o fazer*: “É ter o compasso nos olhos”.

— ... *Sem desvios e paralelamente à coisa...*? — Pergunta o aluno?

— ... *Sem desvios e paralelamente à coisa...* — Repeti, querendo dizer-lhe: (se tanto eu como tu acreditarmos que, parados, aquilo que estamos a ver, e a que ambos chamamos consentidamente “realidade”, é, em vez da “realidade”, um desenho,) desenhar, para mim e para ti, pode ser começar e acabar linhas na superfície da nossa representação que sejam pa-

¹⁷ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente, A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 102.

raíais àquelas que compõem esse desenho *fenomenal* chamado “realidade”; paralelas, linha a linha, a cada uma das linhas da “realidade”, sem desvios à noção de *paralelismo*, faremos um desenho análogo ou homólogo “ao visto”.

Por outro lado: representar iconicamente um objecto não é *senão achar e reconstruir uma estrutura que nele está latente*¹⁸, desde um determinado ponto de vista.

— Qual ponto de vista?... — Intrigou-se o aluno.

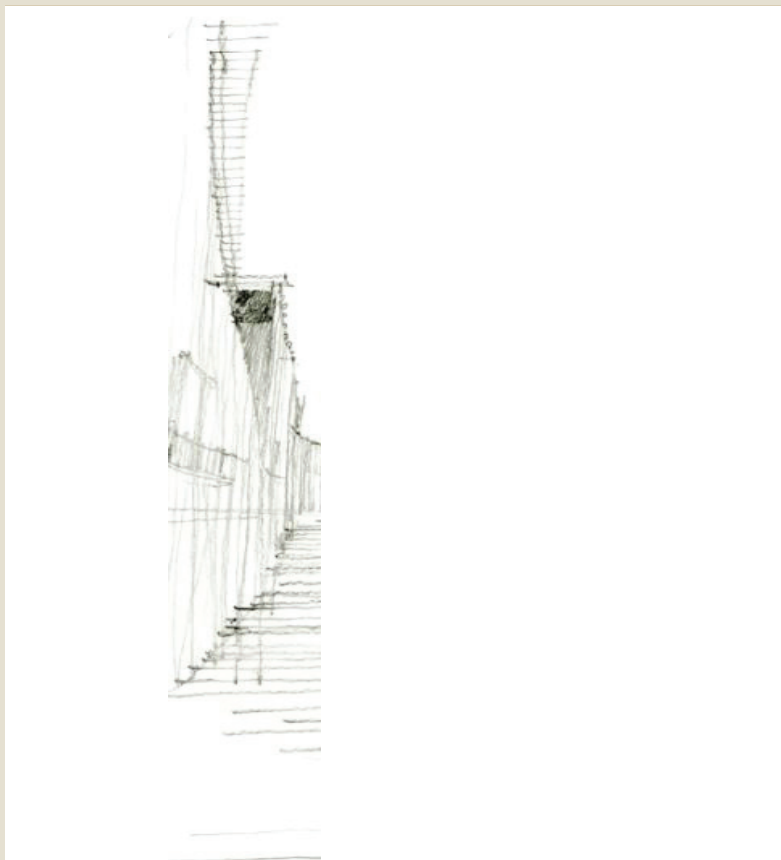
— O nosso (*eu*, o meu ponto de vista; e, *tu*, o teu) (Fig. 106). Mas, essa *estrutura* ou essa *latência* não a sabe o objecto – ele é ignorante dela, ela *não existe em si* (não existe *no* objecto *para* o objecto), como nem a rua nem o céu existem neles mesmos; nem a rua nem o céu sabem nada; somos nós¹⁹ (*nós*, quer dizer, *em-mim* ou *em-ti*: *onde* as coisas existem), afinal, que conjecturamos acerca da existência dessa estrutura e a achamos, e por esse motivo o objecto, esta rua por exemplo, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, acaba por ser constituída por esse conjunto de conjecturas, por esse *modelo de relações perceptivas*, em suma, por essa (já *tua* e/ou *minha*) *representação*²⁰: “[...] *los ‘objetos’ no exist[en] como realidade empírica, sino como seres de razón: su identificación y su estabilización no son nunca provisionales, puesto que son recortes producidos hic et nunc en una substancia imposible de analizar sin ese resorte. [...] se hay un referente al signo icónico, este referente no es un ‘objeto’ extraído de la realidad, sino siempre, y de entrada, un objeto*

¹⁸ “A arte é o domínio da natureza pela cultura; promove à categoria de significante um objecto bruto, promove um objecto à categoria de signo, e revela uma estrutura que nele se achava latente.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹ “É óbvio que a estrutura assim individuada *não existe em si*, porque é o produto das minhas operações orientadas numa determinada direção. A estrutura é um modelo por mim elaborado para poder nomear de maneira homogénea coisas diferentes.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ A forma, ao contrário daquilo que possa parecer, não é aquilo-que-pode-ser-percebido-do-objecto, provavelmente nada daquilo-que-é-percebido pertence ao objecto enquanto coisa, mas efectivamente acaba por constituí-lo como representação. Ou, através das palavras de Goodman quando nos diz: “To make a faithful picture, come as close as possible to copying the object just as it is. This simple-minded injunction baffles me; for the object before me is a man, a swarm of atoms, a complex of cells, a fiddler, a friend, a fool, and much more. If none of these constitute the object as it is, what else might? If all are ways the object is, then none is the way the object is. I cannot copy all these at once; and the more nearly I succeeded, the less would the result be a realistic picture.” Nelson GOODMAN, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, pp. 6 e 7.

*culturalizado.*²¹ Por isso dissemos: *se [...] acreditarmos que, parados, aquilo que estamos a ver, e a que ambos consentidamente chamamos “realidade”, é, em vez da “realidade”, um desenho* (Fig. 107).



(Fig. 106) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

²¹ Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe μ , *op. cit.*, p. 115 e 116.



(Fig. 107) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

E se a rua acaba por ser constituída por esse *modelo de relações perceptivas*, então: por um lado, é, justamente, esse *modelo* que pode ser autonomizado num desenho (“[...] que determina o carácter do objecto visual [nas nossas palavras: “*natureza (visual) da coisa*”]”²²); e que, por outro lado, esse *desenho-desta-rua* se pode substituir à *rua* quando provoca, através de fenómenos gráficos, relações análogas ou homólogas àquelas que teríamos diante da rua “já vista”, e portanto “já imaginada”, o que é o mesmo que dizer “já entendida pelo desenho” (Figs. 108 e 109). Eco, por exemplo, é isso que defende quando diz: “*O signo icónico, portanto, constrói um modelo de relações (entre fenómenos gráficos) homólogo ao modelo de relações perceptivas que construímos ao conhecer e recordar o objecto. Se com alguma coisa tem o signo icónico propriedades em comum, será não com o objecto, mas com o modelo perceptivo do objecto; é “construível” e reconhecível com base nas mesmas operações mentais que realizamos para construir o perceptum, independentemente da matéria em que essa relações se realizam.*”²³

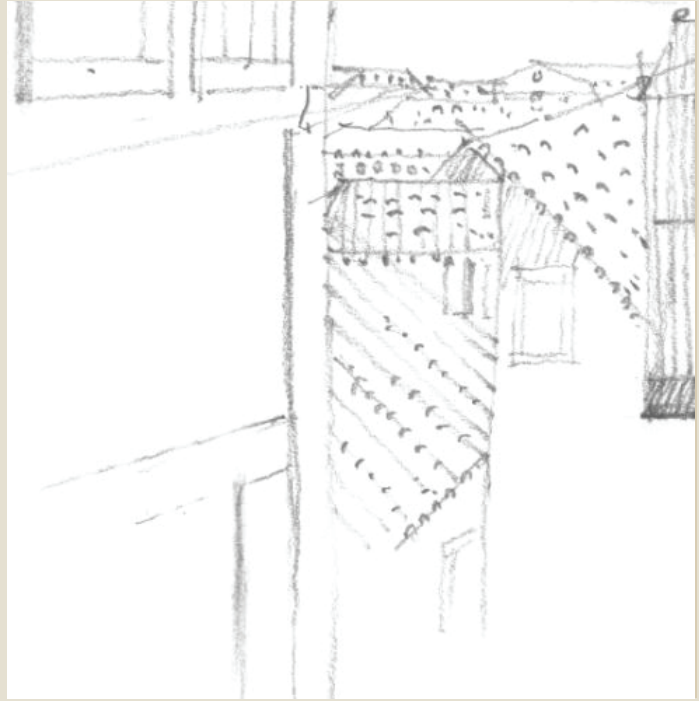
²² A frase completa: “A imagem condutora da mente do artista não é tanto uma previsão fiel de como se parecerá a pintura ou escultura acabada, mas principalmente o esqueleto estrutural, a configuração de forças visuais que determina o carácter do objecto visual.” Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 84 [Sublinhados nossos].

²³ Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 111 e 112.

Continua dizendo na p. 112: “No entanto, na vida cotidiana, percebemos sem estarmos cónscios da mecânica da percepção, e portanto sem levantarmos o problema da existência ou do carácter convencional do que percebemos. Assim também, diante dos signos icónicos, é cabível assumir que se pode apontar como signo icónico todo aquele que nos parece reproduzir algumas das propriedades do objecto representado. Nesse sentido, portanto, a definição morrisiana, tão afim com a do bom senso, torna-se viável, contanto que fique claro que só é empregada como artifício cómodo, e não no plano da definição científica. E contanto que essa definição não se hipostatize, impedindo que uma análise ulterior reconheça o carácter convencional dos signos icónicos.”



(Fig. 108) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.



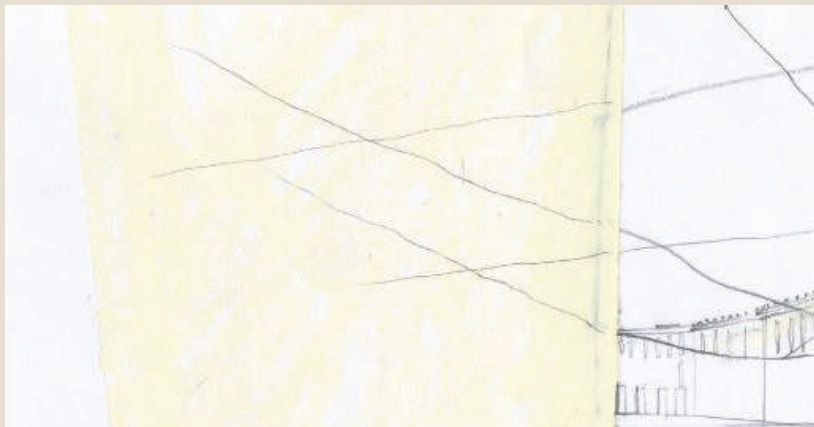
(Fig. 109) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

Por outro lado, Wittgenstein diz “A imagem é um modelo da realidade”²⁴; Barthes diz que “A imagem [...] é um nada de objecto”²⁵; Wittgenstein diz “Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado picturalmente para uma poder de todo ser a imagem de outro”²⁶. Mas, será, de facto, assim, como eles a dizem? (Figs. 110 e 111).

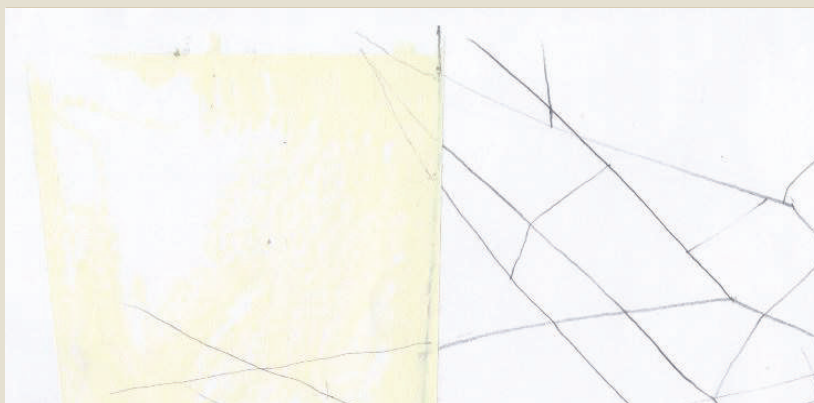
²⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 35.

²⁵ Roland BARTHES, *A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70*, 2001, p. 158.

²⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 36.



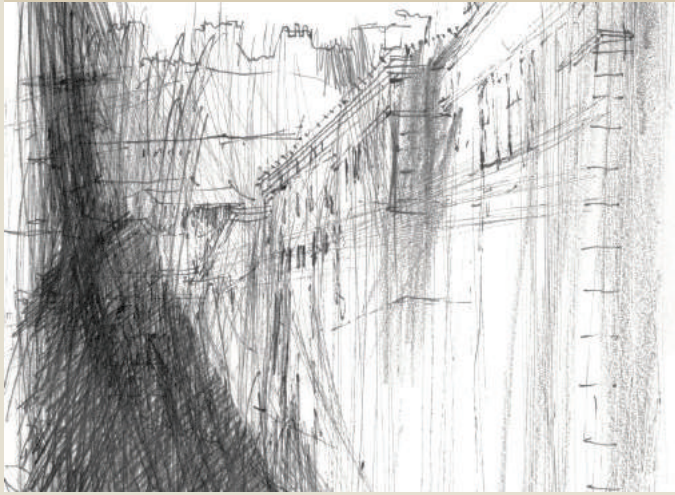
(Fig. 110) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.



(Fig. 111) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.

— É isso o nosso *desenho*? — Perguntou o aluno.

— A *imagem*, o *desenho*, aquilo “que eu fui capaz de desenhar de tudo isto”, é a tradução visível da minha intuição do objecto; ou, melhor dito, *a imagem* (testemunho dessa minha capacidade), é a “*modelização*” das *relações perceptivas homólogas àquelas quando eu em presença do objecto*. É esta a mensagem que eu te quero passar caro aluno (Figs. 112 e 113).



(Fig. 112) Pedro António Janeiro, Rua, grafite sobre papel.

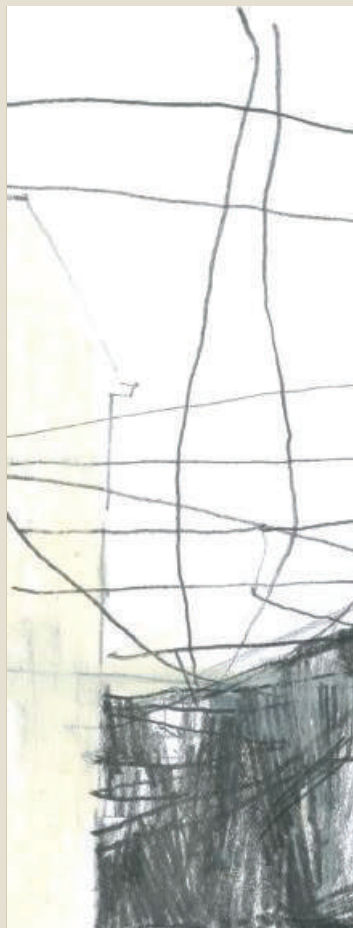


(Fig. 113) Mateusz Jan Rybarczyk (aluno da FA/UL), Rua, grafite sobre papel.

— Então, é a isso que podemos chamar “representação”? — Perguntou o aluno.

— Sim, de certa forma, *sim*. “Representar” através do desenho é, posto isto, esse processo de “modelização” (Figs. 114 e 115). E, “imaginar”, construir imagens através desse *processo* ou “meio”²⁷ – por isso me interessa, no desenho, *o processo*, mais do que *o produto*; interessa-me o “imaginar” (Figs. 116 e 117). E, é também por isso, que “representar” pôde e pode continuar a ser entendido como um *processo de tornar presente* – mesmo que nesse

²⁷ “A imaginação é o meio para visualizar, para tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade.” Bruno MUNARI, *Fantasia*, Edições 70, Lisboa, 2007, p. 24.



(Figs. 114 e 115) Pedro António Janeiro, Rua, grafite e pastel sobre papel.



(Fig. 116) Jana Hartmann (aluno da FA/UL),
Rua, caneta sobre papel.



(Fig. 117) Devant Asawla (aluno da FA/UL), Rua, caneta sobre papel.

“*gesto de presentificar*” nunca tenha existido ainda “*o-objecto-que-se-está-sendo-presentificado*” (Fig. 118). Afinal, acreditar que a “realidade” é já *um desenho* não é nada de mais, porque, se aquilo a que chamamos “realidade” não fosse “uma representação” ou “uma imagem”, então: o que seria a “realidade para mim”?; ou, a “realidade para ti”? ou, “a realidade para nós”? (Fig. 119); ou, de uma outra maneira, “poderá o objecto, ou o mundo, ou a realidade ser-em-si, neles próprios, alguma coisa?”, Lyotard pode responder: “como pode haver um objecto-em-si para mim?”²⁸

²⁸ “Perceber o cachimbo é, precisamente, visá-lo enquanto existente real. O sentido do mundo é assim decifrado como sentido que eu dou ao mundo; mal tal sentido é vivido como objectivo, descubro-o, de outra forma não seria o sentido que o mundo tem para mim.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 34.

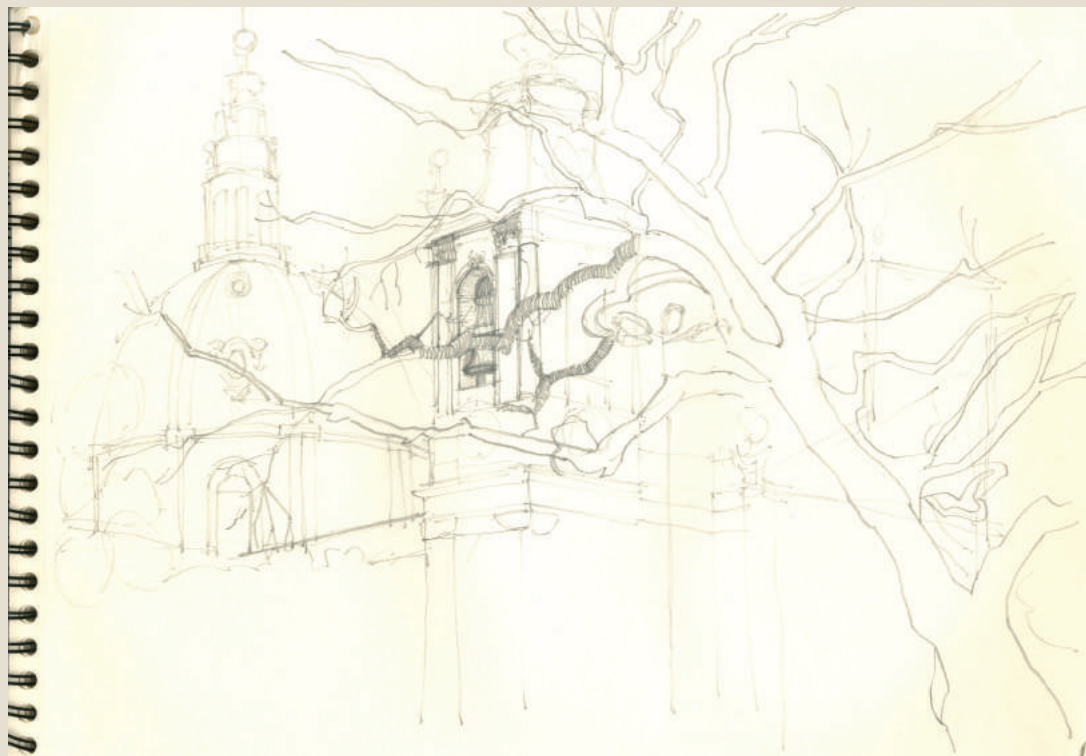


(Fig. 118) Jernej Kovac Myint (aluno da FA/UL), Rua, caneta sobre papel.



(Fig. 119) Jernej Kovac Myint (aluno da FA/UL), Rua, caneta sobre papel.

- Professor, e se *o meu desenho desta rua* não ficar parecido a *esta rua*? (Fig. 120).
- Caro José, meu aluno, as imagens, figurativas ou não-figurativas, remetem para uma representação que tem semelhança com *qualquer coisa* – são, como diz Arnheim, por



(Fig. 120) Maria Teresa Dias Costa (aluno da FA/UL), Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 121) Maria Teresa Dias Costa
(aluno da FA/UL), Rua, grafite sobre papel.



(Fig. 122) Mateusz Jan Rybarczyk (aluno da FA/UL),
Rua, grafite sobre papel.

exemplo, “uma afirmação sobre a natureza da nossa existência”²⁹ –, e o facto de algumas delas serem denominadas por não-figurativas não quer dizer que não exista uma evocação do fenómeno a que se referem, por ser, ou não, perceptível a semelhança entre este e a imagem que é a sua reconstituição³⁰ (Figs. 121 e 122). Dizemos *não-figurativas* porque elas – ao não

²⁹ “Toda pintura ou escultura possui significado. Quer seja representativa ou ‘abstracta’, é ‘sobre alguma coisa’, é uma afirmação sobre a natureza da nossa existência.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 54 [Sublinhados nossos].

³⁰ “Nossa percepção chega a objectos, e o objecto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 103.

serem lidas como *projeções fiéis*³¹ do *real* – não remetem para aquilo que para nós, quer dizer, dentro do quadro realista do “homem comum” de *hoje* (que, arrisca Arnheim, foi estabelecido pelos pintores do século XVII³²; mas que, do ponto de vista de Francastel tem a sua origem no *Quattrocento*³³), pode ser conceptualizado como *uma figura*. No entanto, a *figura* pode lá estar e sermos nós, afinal, que *ainda* não detemos os códigos que nos habilitam a percebê-la (Fig. 123). Arnheim exemplifica: “Hoje dificilmente podemos imaginar que, há menos de um século, as pinturas de Cézanne e Renoir eram rejeitadas, não apenas por seu estilo “incomum”, mas por que de facto pareciam ofensivamente irreais. Não se tratava apenas de uma questão de julgamento ou gosto diferentes mas de percepção diferente. Nossos antepassados viram naquelas telas manchas de tinta incoerentes que hoje vemos e basearam seu julgamento naquilo que viam.”³⁴

³¹ “Evidentemente, os artistas de Renascença praticaram a nova experiência da projecção fiel, não apenas em tributo ao ideal do realismo cientificamente autenticado, mas devido à variedade inexaurível de aparências deriváveis dos objectos naturais que, deste modo, conseguiam riqueza correspondente da interpretação individual. Não é de surpreender que esta exploração extrema da deformação projectiva levasse eventualmente a um contramovimento radical, a um retorno às configurações e esquemas elementares de normas estruturais permanentes. A reacção tornou-se manifesta nas simplificações geométricas de Seurat e Cézanne e no primitivismo que imbuuiu muita arte no início do século XX.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 125.

³² “Se, ao invés do tema, alguém vir as configurações, talvez alguma coisa esteja errada no quadro. Ou o observador pode estar percebendo a um nível de adaptação inapropriado. (De facto, o ‘homem comum’ muitas vezes se fixa em um nível de estilo estabelecido pelos pintores do século XVII.) É verdade que para as ilustrações informativas em livros de texto sobre antropologia ou manuais de biologia, um estilo diferente, talvez o classicismo linear da escola de Ingres, seja adequado; uma pintura de Matisse, que pretendesse ser uma ilustração de um livro de texto, mostraria inevitavelmente suas configurações ao invés do assunto.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 128.

³³ Diz Francastel justificando uma sua escolha: “Afigurou-se-me, deste modo, oportuno, escolher como objecto de análise e de reflexão um conjunto de obras bem conhecidas, as obras italianas do séc. XV, por serem tão célebres, e também porque a forma de linguagem figurativa que se desenvolveu na Europa durante o Quattrocento, se impôs no Ocidente como a mais evidente e a mais simples, durante quatro séculos e meio, até à actualidade.” Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 47.

³⁴ Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 127.

Mas isto é do ponto de vista do espectador da obra. E do ponto de vista do artista?

Arnheim fornece-nos dois casos:

i) “No retrato que Picasso fez de uma escolar, vemos a vivacidade espontânea da criatura jovem, o repouso juvenil, a timidez do semblante, os cabelos penteados verticalmente, a tiraria pesada do grande livro-texto. As formas geométricas de colorido intenso, agressivamente sobrepostas, não prejudicam o tema, mas sustentam sua expressão com tal mestria que não mais as vemos como meras configurações: incorporam-se na tarefa da representação. De facto, parece seguro afirmar que todas as grandes obras de arte, não importa quão estilizadas e remotas da exactidão mecânica, comunicam o sabor pleno do objecto que representam. A pintura de Picasso não apenas representa uma escolar; ela é uma escolar. ‘Meu objectivo é a semelhança’, disse Picasso em 1966, e declarou que um artista deve observar a natureza mas nunca confundi-la com a pintura. ‘Ela só pode ser traduzida por signos.’” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 128.

ii) e aqui responde directamente à nossa pergunta: “Quanto aos próprios artistas, parece não haver dúvida de que eles vêem em sua obra a corpo-



(Fig. 123) Pedro Antônio Janeiro, Cidade Imaginada, ponta de aparo e china sobre papel.

Por isso: i.) por um lado, não reconhecer a semelhança não implica directamente a inexistência dessa semelhança, mas o desconhecimento dos critérios que permitiram transferir os códigos do reconhecimento, pela semelhança, baseados na reprodução das condições da percepção, ou da decifração, para a construção da imagem, e sua consequente decifração; e, ii.) por outro, o não reconhecimento da imagem – que faz com que a consideremos como *não-figurativa* –, pode acontecer como consequência do desconhecimento do fenómeno, ou outro modo de o sentir, que essa imagem convoca ou de uma reprodução das condições de uma percepção que se afasta do *comum* – se afasta de uma espécie de *percepção*, usando uma expressão de Goodman, “*standard*” –, que se afasta de um, por outras palavras, *mundo comum* ou lógica pré estabelecida (Fig. 124).

rificação do objecto pretendido. O escultor Jacques Lipchitz conta ter ele admirado um dos quadros de Juan Gris enquanto ainda se encontrava no cavalete. Era o tipo da obra cubista, na qual um leigo, mesmo hoje, descobre apenas um aglomerado de formas abstractas. Lipchitz exclamou: ‘Isto é bonito! Não toque nele mais! Está completo.’ Ao que Gris, irritando-se, gritou em resposta: ‘Completo? Você não vê que ainda não terminei o bigode?’ Para ele o quadro continha a imagem tão clara de um homem que ele esperava que todos o vissem imediatamente em todos seus detalhes.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 128.



(Fig. 124) Pedro Antônio Janeiro, Cidade Imaginada, grafite sobre papel.

Mas, o que acabei de considerar – assim, sem mais explicações –, seria considerar a existência de um *realismo comum* e outros “*incomuns*”, implicando – como consequência –, que há uma e uma só maneira de ver as coisas objectivamente, o que não é verdade, como bem sabemos.

— Ouve, Zé Maria: aquilo que parece existir, efectivamente, é um esforço pela instauração de um princípio ordenador pelo qual *aprendemos a ver* e a *tentar verificar* acerca do *grau de realismo* – uma lógica, um *logos* –, que intenta na tua imersão como *sujeito-que-desenha* num *terreno comum*, num *terreno ideal* de significação e comunicação – porém, *intersubjectivo* como lhe chama a Fenomenologia. Mas, como bem sabemos também, estamos “limitados a um certo ponto de vista sobre o mundo”³⁵, e isso, pode comprometer a constituição desse *terreno comum* entre ti e o espectador do teu desenho ainda que tentes, através do teu desenho desta rua, “uma reciprocidade perfeita”³⁶. O que é o mesmo que dizer que: quer a produção quer a descodificação do *desenho da tua rua* se encontram, ambas, dependentes de uma certa conceptualização do mundo ou – como tão bem diz Francastel – “*visão do mundo*”³⁷ numa determinada época que se chama hoje, *aqui e agora*.³⁸ Seja como for, o teu desenho será sempre verdadeiro.

Essa conceptualização ou essa *visão do mundo* dita “espontaneamente”³⁹, e numa determinada época, os critérios da representação subjacentes à produção e à descodificação das imagens. Portanto, o *teu desenho desta rua* será “figurativo” ou “não-figurativo” conforme se afaste ou se aproxime desse *modo correcto* através do qual as coisas podem ou devem ser

³⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 475.

³⁶ “Em particular, existe um objecto cultural que vai desempenhar um papel fundamental na percepção de outrem: é a linguagem. Na experiência do diálogo, constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu formam um só tecido, meus ditos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estado da discussão, eles se inserem em uma operação comum da qual nenhum de nós é o criador. Existe ali um ser a dois, e agora outrem não é mais para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás nem eu no seu, nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 474 e 475.

³⁷ Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 46.

³⁸ “Cada época, cada geração, cria para si própria lugares imaginários. São lugares cuja riqueza é determinada pelo grau de sofisticação e pelo nível de conhecimentos do conjunto de uma sociedade.” Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 54.

³⁹ “De facto, adopta-se actualmente a perspectiva da visão do mundo, visão essa que cada geração cria, de certo modo, espontaneamente e que, de forma natural, encontra depois as suas formas de expressão particulares, quer nas linguagens verbais, nas linguagens figurativas, na música ou também nas outras oras do espírito, como a filosofia ou a matemática.” Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 46.

vistas, reconstituídas em desenho, ou *lidas* – isto, obviamente, dentro de uma determinada contextura cultural.⁴⁰ E, isto, exactamente como o meu céu naquele dia não pôde ser vermelho.

— Digo-te, como conclusão acerca do *modo correcto* ou acerca do *modo incorrecto* de se representarem as coisas em Desenho: “A imagem representa o seu objecto do exterior (o seu ponto de vista é a sua forma de representação), por isso a imagem representa o seu objecto correcta ou incorrectamente.”⁴¹

[...]

— Por tudo isto, sim Zé Maria, o céu-da-tua-rua é mais do que um “também da rua”, é um “mesmo-da-tua-rua”. O céu em-aberto desta rua, como o céu das outras ruas (em Lisboa), é tão bonito que para tapá-lo com *arquitecturas* terá mesmo de valer a pena.

[— Zé Maria, sei que para sempre hão-de haver *palavras difíceis* nos cadernos dos meninos que estão a aprender a escrever. Eu sei e tu – meu querido filho –, um dia, sabê-lo-ás.

Palavras difíceis são todas aquelas que, compostas em frases, contam as biografias dos homens como nós. Porém, no fundo das páginas, como a mim, hão-de pedir-te desenhos que contem mais de ti do que todas as palavras que tentam descrever homens ou mundos.

Se alguma vez te disserem que o céu não pode ser mais do que “azul”, ou, que “o céu não é da tua rua”, inventa outro mundo e vai viver para lá.

Perdoa-me a verdade e abraça-me bem.

Hoje é o dia 8 de Abril de 2016 – e tu, Zé Maria Janeiro, tens 6 anos.]

⁴⁰ Arnheim dá o exemplo da arte bizantina: “Pode encontrar-se um exemplo na arte bizantina que constituiu um afastamento de um tipo de representação mais realístico que o mundo tinha então visto. A arte tornou-se uma serva de um estado mental que, em suas manifestações extremas, condenou completamente o uso de imagens. A vida na terra era considerada uma mera preparação para a vida no Paraíso. O corpo material era o receptáculo do pecado e do sofrimento. Assim a arte visual, ao invés de proclamar a beleza e a importância da existência física, usava o corpo como um símbolo visual do espírito; eliminando volume e profundidade, simplificando a cor, a postura, o gesto e a expressão, foi bem sucedida na desmaterialização do homem e do mundo. A simetria da composição representava a estabilidade da ordem hierárquica criada pela Igreja. Eliminando tudo que era acidental e efêmero, a postura e os gestos elementares enfatizavam qualidades duradouras. E as configurações simples e rectas expressavam a disciplina estrita de uma fé ascética.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 136.

⁴¹ Ludwig WITTEGENSTEIN, *op. cit.*, p. 37.

Bibliografia

- ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de, *in Manifestos e Conferências*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- BERGER, John, *Modos de Ver*, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A., 2000.
- CLAUDEL, Paul, *Art Poétique*, Mercure de France, Paris, 1913.
- CRUZ PINTO, Jorge, *Eloge du Vide*, Le Carré Bleu, Paris, 2010.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe m, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

- EDELINÉ, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, *Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GOMBRICH, E. H., *The Visual Image: Its Place in Communication*, in *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, 1982.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).
- HUYGHE, René, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- KEPES, Gyorgy, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.
- LÉVY, Pierre, *O que é o Virtual?*, São Paulo, Edições 34, 1996.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MUNARI, Bruno, *Fantasia*, Edições 70, Lisboa, 2007.

- NIETZSCHE, Frederico, *A Origem da Tragédia*, 11^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002.
- PALLAASMAA, Juhani, *The Architecture of Image – Existential Space in Cinema*, Helsínquia, Rakennustieto Oy, 2001.
- PANOFSKY, Erwin, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, 7^a ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet: Tragédia em Cinco Actos* (trad. De Sophia de Mello Breyner Andresen, Lello e Irmãos Editores, Porto, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2^a. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Posfácio

Segmenti di cielo

Da tempo mi ossessiona il tema architettonico della *open air room* e questo bellissimo libro di Pedro António Janeiro è una formidabile sorpresa e molto più di un incontro casuale.

Credo di aver visto il lavoro in anteprima- raccontato dall'autore- in una sua recente conferenza italiana.

Assistendo a questa intensa proiezione di disegni e di immagini che mettevano la strada al centro dell'indagine sull'architettura sono stato virtualmente ipnotizzato dalla capacità di esporre un tema antico in una luce assolutamente inedita e speciale.

Le strade sono importanti da sempre per l'architettura e per la città.

Sono percorsi inattesi, movimenti a volte sincopati, a volte asintotici, altre volte sinuosi.

Rappresentano lo scheletro e le vene di un corpo e portano il sangue rosso del movimento e i colori della vita umana nell'architettura.

L'architettura e la città hanno incontrato la strada sin dagli esordi, nei tracciati fondativi ortogonali che hanno generato l'idea urbana come corpo e come forma sino farsi sempre diversi e adatti ad ogni più nascosta condizione.

Adatti e adattati, appunto.

E da questo adattarsi sgorgano le forme, nella lotta tra la geometria e il caso, tra l'ordine e il disordine.

Siamo sempre attorno all'inizio del progetto e alla sua stessa osservazione finale.

Si pensi alla sterminata letteratura prodotta sul tema dalla quale vorrei citare solo Bernard Rudofsky con *Strade per la gente*, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour con *Learning from Las Vegas* e a Gordon Cullen con *Townscape* senza dimenticare Alison e Peter Smithson, Herman Hertzberger, Aldo Van Eyck, Giancarlo De Carlo e mille altri ancora.

La strada viene costantemente e mutevolmente indagata da questi autori come spazio pubblico a diverse gradazioni, come abitacolo, come luogo di relazioni e di *prospettive mobili*: così anche io ne scrissi in un saggio pubblicato da "Domus" più di venti anni fa.

Oggi credo che la *stanza a cielo aperto* sia invece quel pezzo ulteriore che manca alla strada per essere interpretata nel suo valore di oggetto architettonico, di *edificio cavo* tra le *cavità minute delle camere* delimitate dagli affacci che solo dalle strade vediamo come giganteschi muri, prospetti e presenze parlanti.

E fino a qui siamo ancora verso il basso, definiamo la cavità come un *canyon*, una stanza allungata, ma pur sempre una stanza senza tetto che diventa *dromos*, passaggio, sequenza di apparizioni.

L'ambiente si stira, la stanza si deforma e diviene strada.

L'immagine mediterranea della *stanza scoperta*, della capacità di inquadrare la calotta siderica attraverso il mutevole corredo d'ombre generato dal continuo movimento della luce e del buio con tutti i suoi toni intermedi mi fa pensare a Le Corbusier e all'Attico Beistegui, a Giò Ponti e alle sue case percorso tra il chiuso e l'aperto delimitato, a Carlo Scarpa che, nella Gipsoteca Canoviana di Possagno, voleva "ritagliare l'azzurro del cielo".

Ecco, finalmente il gioco si sposta, le prospettive ricalcate su una carta ci fanno scoprire il cielo segmentato da cavi elettrici, linee telefoniche, ombre di sporti in un disegno dalle grandi potenzialità inventive. L'uomo guarda al cielo e ne scopre la potenza formale nella generazione e nella constatazione degli interstizi.

Pedro Ant3nio Janeiro ci mostra un altro modo di intendere il rapporto tra disegno e progetto come un piano sincronico infinito dove conoscenza e immaginazione lavorano all'unisono per cercare sempre in modi nuovi e diversi il segreto della forma e l'inconscio rimosso dell'architettura.

Cherubino GAMBARDELLA

Architetto, Professore Ordinario Universit3 degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Impresso em Lisboa, Portugal, por:



Estas três metodologias de ensino de Desenho da rua – e, por extensão da cidade –, passam sempre, pelo menos para mim, por um diálogo. É-me essencial entender, primeiro por palavras, o que o meu aluno *está vendo contemporaneamente comigo* dessa realidade mesmo aqui à nossa frente, *esta rua de Lisboa*, por exemplo; é-me essencial entender depois, já por linhas de desenho, aquilo que *desse contemporaneamente visto* vai sendo re-apontado por ele na sua folha; é-me essencial ir, eu próprio, desenhando ao lado do meu aluno (confrontando, desenho com desenho, palavra com palavra, aquilo que nas nossas folhas vai sendo reconstituído *desta nossa rua*).

É sempre sobre “o ver”, e sobre “o como” *o visto* pode ser fixado numa folha, nesse instante inadiável, que esse diálogo se passa. “Desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.” – citava o Almada, o Lagoa de cor (ora, “nosso”: não é nem o do meu aluno, nem o meu entendimento; é “*o nosso entendimento*”, contemporaneamente defronte à coisa, esta rua de Lisboa, por exemplo, a tentar vê-la pelo Desenho).

[Se este livro for considerado “auto-biográfico”, agradecerei – como já tive oportunidade de agradecer, um dia, esse elogio. Não tenho vergonha de confrontar *o meu desenho* com *o desenho do meu aluno*; nem, menos ainda, tenho medo de desenhar ao seu lado.

Se eu peço ao meu aluno que desenhe *esta rua*, parece-me suposto que eu – como seu professor – a saiba desenhar; e que, sobretudo, lhe mostre, com a evidência do meu próprio desenho ali ao seu lado, pelo menos uma possibilidade gráfica de a poder representar na minha folha enquanto ele a vai vendo surgir quer no desenho dele, quer no meu.]

Pedro António JANEIRO
Professor da Faculdade de Arquitectura
Universidade de Lisboa

