

55

Textos Pedagógicos  
e Didáticos

# Desenho e Outras Imagens

Em Arquitetura, Urbanismo e Design

Pedro António **Janeiro**

ISBN 978-989-33-0277-4

## **Ficha Técnica**

### **Título:**

DESENHO E OUTRAS-IMAGENS:  
em Arquitectura, Urbanismo e Design.  
Textos Pedagógicos e Didácticos.

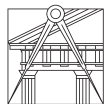
### **Autor:**

Pedro António Janeiro

### **Paginação e Capa:**

Salomé Esteves

**ISBN:** 978-989-33-0277-4



**FACULDADE DE ARQUITETURA**  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

**U LISBOA**

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

**DESENHO E OUTRAS-IMAGENS: em Arquitectura, Urbanismo e Design.**  
**Textos Pedagógicos e Didácticos.**

Projectos de Investigação: *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica  
Arquitectónica e Outras-Imagens*

e

*Desenho: Metodologias de Ensino e Aprendizagem.*

Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD)  
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (FA.Ulisboa)

ISBN: 978-989-33-0277-4

**Pedro António Janeiro**

Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa

Outubro 2019

## Apresentação

Este livro, intitulado *Desenho e Outras-Imagens: Em Arquitectura, Urbanismo e Design. Textos Pedagógicos e Didácticos*, é, em síntese – e não pretende ser mais do que isso –, uma antologia de Textos, organizados cronologicamente, para o uso dos estudantes das Unidades Curriculares da Área Disciplinar de Desenho, Geometria e Computação da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Enquanto professor, tenho-me deparado – sobretudo em aulas teóricas de enquadramento dos exercícios que proponho aos meus alunos – com a dificuldade destes em encontrar os meus textos nas Publicações de que lhes falo nas aulas: ou porque esses meus Textos se encontram em Actas de Congressos ou de Seminários Internacionais, ou foram Comunicações com ou sem memória, ou porque se encontram em Livros nacionais e estrangeiros de não fácil acesso, ou, porque mesmo acessíveis na *web* ou nas livrarias importam custos aos estudantes, etc. Enfim, nestas aulas teóricas abordam-se *temas*, cara-a-cara, aluno e professor, aluno e aluno; debatem-se aí *temas*, que merecem uma meditação mais aturada, mais reflexiva, mais com tempo, mais aprofundada que, por vezes, muitas, tantas vezes, merecem uma leitura e uma releitura – dos autores das Bibliografias usadas nas “nossas perspectivas” e nas “perspectivas dos outros”, os “pontos de vista” desde que se colocam esses autores ou se colocaram, e, afinal, importa dizer, dos “nossos próprios pontos de vista” sobre esses *temas* em Liberdade que, no fundo, revelam o que pode ser Representar – ou, lato senso – Desenhar (e a sua importância) para cada um de nós e/ou para cada futuro Projectista Arquitecto, Urbanista ou Designer. Encontrar esses textos é agora mais fácil através deste Livro, e gratuito no site da FA.Ulisboa (onde este Livro estará disponível *online*).

Textos organizados agora cronologicamente – foi o critério de organização deste Livro – para uso dos estudantes de Desenho da FA.Ulisboa, ou de outros estudantes de outras Faculdades e Universidades interessados por isso que é *representar por imagens o Mundo* – não importa que tecnologia usem para o fazer; Textos já apresentados, já comunicados, já seleccionados por Comissões Científicas Internacionais de Instituições Universitárias em Portugal, Espanha, Itália, Eslovénia, Brasil, etc, no âmbito do meu trabalho como docente de Desenho e, coincidentemente com isso, como investigador no Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitectura da Universidade



de Lisboa, CIAUD/FA.Ulisboa, nos Projectos de Investigação que coordeno cientificamente: *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens* e *Desenho: Metodologias de Ensino e Aprendizagem* que coordeno cientificamente desde 2009 e 2017, respectivamente. Agradeço ao CIAUD e à FA.Ulisboa todo o apoio.

Por fim,

Dedico esta antologia de textos a todos os meus anteriores, presentes e futuros alunos com quem aprendi, aprendo e aprenderei mais do que aquilo que fui, sou ou serei capaz de ensinar.

Obrigado,

**Pedro António Janeiro**

Professor Auxiliar com Agregação da FA.Ulisboa

## Índice

<b>1. {Cheios Inúteis}</b>	
A Imagem do Vazio na Cidade.....	9
<b>2. A Cena como Lugar</b>	
O Processo de “Lugarização” do Espaço Cénico.....	27
<b>3. O Lugar dos Sujeitos:</b>	
Tarefas Identitárias da Arquitectura.....	36
<b>4. Ressalvando as Aparências,</b>	
Apontamento sobre a Memória, a Imaginação e o Valor.....	47
<b>5. Às Portas de Shambhala</b>	
O Desenho como Entrada em um Mundo-Ficcional.....	53
<b>6. A Natureza da Arquitectura:</b>	
O Sentido da Paisagem.....	61
<b>7. Um Novo-Olhar sobre a Arquitectura:</b>	
Destinos para o Ensino do Projecto.....	72
<b>8. Representar o Espaço, Arquetetar o Pensamento:</b>	
(Im)permanências do Homem na Arquitectura e na Cidade.....	88
<b>9. Pedro e Piotr:</b>	
O Desenho (“Animado”) como Repositório da Memória.....	106
<b>10. O Desenho-de-Mim na Noite:</b>	
Representações (ou Seduções) de Mim-Comigo no Bairro-Alto (um exemplo).....	112

<b>11. Um Olhar-Possível sob a Chama que Tremeluz</b>	
Desenho de Visões do Claro e do Obscuro.....	123
<b>12. O Desenho como a Forma mais pura de “Intencionalidade”</b>	
<b>Fenomenológica</b> .....	135
<b>13. Utopos: do Desenho (do Lugar) à Arquitectura</b> .....	146
<b>14. A Cor das “Coisas”:</b>	
Representação, Arte e Arquitectura.....	158
<b>15. Semi-Ópticas da Imagem:</b>	
O Desenho do Ab Jectum.....	165
<b>16. Imagens Inéditas:</b>	
Proximidades e/ou Afastamentos da Representação Gráfica a um Habitar Real.....	167
<b>17. Gritos e Vestígios II</b>	
Evidências Originárias do Corpo-que-Desenha no Lugar.....	175
<b>18. Estéticas e Representações Obsessivas</b>	
Certas (Im)Possibilidades na Representação Icónica de Certos Objectos.....	186
<b>19. Filosofias do Se</b>	
Desenhos e Outras-Representações da Arquitectura e da Cidade.....	208
<b>20. Transparências de Mim</b>	
Desenho e Outras-Representações.....	217
<b>21. Arquitecturas sem Desenho, Lugares sem Fachada:</b>	
O Bairro-Alto à Noite.....	222

<b>22. Patrimónios (I)Materiais da Arquitectura:</b>	
A Questão da Obra e do Seu Desenho.....	233
<b>23. Cosmologia e Representação da Arquitectura e da Cidade.....</b>	<b>241</b>
<b>24. “Lumen de Lumine”:</b>	
O Desenho da Arquitectura na Ruptura Iluminista.....	264
<b>25. Casas, Museus e Epitáfios (da Vala-Comum que é a Minha Memória):</b>	
Desenhos, Pinturas, Outros Patrimónios e Outras Culturas Visuais.....	281
<b>26. Struggle for Pleasure.....</b>	<b>305</b>
<b>27. If I Feel, It Is Under The Skin.....</b>	<b>309</b>
<b>28. É Proibido Desenhar no Papel!.....</b>	<b>314</b>
<b>29. Do Anamórfico à Morfologia: O Desenho.....</b>	<b>317</b>
<b>30. O “Face-A-Face” e o Tempo do Acontecer:</b>	
O Visível e o Invisível do Desenho.....	334
<b>31. Desenhos de Architecturas sem Projecto.....</b>	<b>353</b>
<b>32. A Representação da Representação:</b>	
Imagens e Objectos Architectónicos.....	364
<b>33. Verdade ou Consequência?</b>	
O desenho como o “final de um regresso”.....	374
<b>34. Desenho, Presença e Marca na Cidade Contemporânea.....</b>	<b>384</b>
<b>35. Do Desenho (e do seu Espaço) ao Espaço (do seu Desenho).....</b>	<b>394</b>



36. <b>Lagoa Henriques: Desenhos e Paragens</b> .....	405
37. <b>Entrevista a Lagoa Henriques, 1989</b> .....	413
38. <b>Carta (Aberta) aos meus Amigos Arquitectos (e não só) sobre o “Entre”</b> .....	432
39. <b>(,) é o que o desenho é:</b> A importância da vírgula no dizer-se o espaço.....	449
40. <b>Prolegómenos para uma Teoria da Representação:</b> Da Architectura e/ou da Cidade I (A Questão do Sujeito, para podermos falar em “representação”).....	458
41. <b>Prolegómenos para uma Teoria da Representação:</b> Da Architectura e/ou Da Cidade II (a Questão do Sujeito, para podermos falar em “representação”).....	470
42. <b>Prolegómenos para uma Teoria da Representação:</b> Da Architectura e/ou Da Cidade III (A Questão do Sujeito, para podermos falar em “representação”).....	490
43. <b>O Desenho como a Semente da Casa e da Cidade</b> .....	501
44. <b>O Ensino do Desenho em Architectura e em Design</b> .....	503
45. <b>Segunda Nota Prévia Sobre o Museu:</b> A Representação do Mais Além dos Limites do Corpo em Architectura.....	526
46. <b>Diz-me, o Próprio Mundo</b> .....	539
47. <b>Desenhar a Cidade, Esquecer o Mundo</b> .....	546
48. <b>Disegno e Ética</b> .....	557

49. <b>The “Dreamt” Graphical Representation of Tragedy</b> .....	562
<b>50. Drawings and Paradoxes:</b>	
The Image and the Three Fictional Dimensions of Architecture.....	570
<b>51. Possibilities of the Flesh of the Body and the Flesh of the Things:</b>	
The Drawing as a Conversion of the Visible into an Other-Visible.....	580
<b>52. The Place(s) of Drawing(s) in Architectural Heritage:</b>	
The Drawing, The Building, The Dwelling and its Seed. Noronha da Costa as an Architect.....	588
<b>53. Silêncio/Silenzio</b> .....	603
<b>54. Un Disegno nel Cielo della tua Bocca</b> .....	610
<b>55. O Desenho dos Modernos</b>	
(Texto do Projecto de Pós-Doutoramento na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil).....	623

## 1.

### {CHEIOS INÚTEIS},

#### A Imagem do Vazio na Cidade

Conferência apresentada no **SEU 2007 – Seminário de Estudos Urbanos, Vazios Úteis**, no âmbito da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007 e que aconteceu no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), 21 de Julho de 2007.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 13-27.

\*

### Resumo

São tão fundamentais à cidade os seus vazios como à música os seus silêncios. Uns e outros são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no *nada*, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os silêncios na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O *nada*, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o *vazio* não é o *nada*; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê?

Eventualmente, uma ausência de *sentido*. Essa ausência, quando falamos em *vazios urbanos*, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes *vazios* têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.

Uma análise aos *vazios*, em Arquitectura, implica uma reflexão prévia acerca do como “o vazio”, lato senso, pode ser (ou vir a ser) um *lugar* – um *lugar cheio* ou um *lugar potencial* a partir do qual se possa pensar e fazer Arquitectura e Cidade; a

partir do qual se possa requalificar a paisagem e o ambiente urbanos. Portanto, uma análise que se dirija à Arquitectura não só enquanto a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios e de espaços entre eles (caindo na incompletude do discurso do esteta), mas uma análise à Arquitectura entendendo-a como uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*. É neste sentido, no sentido em que se admite que a Arquitectura funciona como o *que está entre* o homem e os cenários onde o homem pode ou não-pode interpretar os seus *gestos*, que podemos olhá-la, por exemplo, como *representação*. O artigo que apresentamos surge destas convicções e desse olhar.

Falar de Arquitectura, portanto, não é (só), desde o ponto donde a olhamos, falar de um *programa de necessidades humanas* posto-em-forma-visível e/ou tangível. É, sobretudo, falar de habitar e da sua, por vezes, intangibilidade. É, sobretudo, admitir que a Arquitectura, mais do que o pensar e o fazer o objecto arquitectónico, é a relação entre o homem e esse objecto, é a possibilidade desse homem ser-nele: humanizando-o humanizando-se.

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

Posto isto, resta apurar como é que nos *vazios urbanos* pode haver esse envolvimento e essa conversão em *lugares*; não resvalando, com o intuito de definir *vazios úteis*, para a conceptualização e a construção de *cheios inúteis*.

### **Palavras-chave**

Arquitectura, representação, habitar.



**-3.**

Estamos convictos de que: só a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Esclareçamos esta nossa convicção. É quando reconhecemos que o produto da Arquitectura – o objecto arquitectónico – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao Homem só como matéria-prima para a *contemplação dos olhos*<sup>1</sup>, que, partindo deste reconhecimento<sup>2</sup>, podemos ultrapassar uma investigação ao objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a Arquitectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura<sup>3</sup>, por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitectura como *facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade<sup>4</sup>” (ECO, 1997, p. 188), chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou

---

<sup>1</sup> O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

<sup>2</sup> Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação.” Marie-José BAUDINET, *Psicologia da Visão*. In: Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*. Vol. 1. Amadora: Livraria Bertrand. 1982. p. 218.

<sup>3</sup> Cf. Edward HALL, *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d’Água. s.d. pp. 99 e 100.

<sup>4</sup> “[...] *el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor* [refere-se a ECO, 1997, pp. 187-227] *en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre Arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’ [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la Arquitectura como un hecho de comunicación’ [na ed. usada neste texto, p. 188].” EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. pp. 365 e 366.*

atmosferas, como faz a Música ou como faz a Pintura.<sup>5</sup> Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de *abrigo*, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à Arquitectura, enquanto *facto de comunicação*, seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo o *abrigar* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...] um buraco aberto na vertente da montanha, [...] uma caverna” (ECO, 1997, p. 189), que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético) que a História da Arquitectura<sup>6</sup> nos apresenta de Arquitectura quando a biografia –, o *abrigar* está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer construção que implique o acto de habitar – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objecto arquitectónico* ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ou, ao) meio ambiente; como, não caímos também no erro de reduzir *meio ambiente* a *condições climáticas*. É grande a extensão da noção de *função* quando a propósito de Arquitectura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio*<sup>7</sup>.

Vimos como podemos observar a Arquitectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a Arquitectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*” (ECO, 1997, p.188). Estas duas *possibilidades* de perspectivar a Arquitectura – sob um ponto de vista semiótico e fenomenológico – instauram os termos para uma análise mais aprofundada.

## -2.

Um exemplo: “[N]inguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir” (ECO, 1997, p.188), mas, dizer-se que o tecto serve só *para cobrir* seria precipitado e redutor. A ideia de que a *função* do objecto arquitectónico é *abrigar*

---

<sup>5</sup> “[...] *los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura abstracta.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, *op. cit.*, p. 366.

<sup>6</sup> Cf. Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997, pp. 188 e 189.

<sup>7</sup> Eis como Gorjão Jorge apresenta *meio*: “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem*” José Duarte GORJÃO JORGE, *A noção de sincronismo na leitura e representação do espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de Arquitectura; mas, sobretudo, deve ser posta entre parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – semiolgia e/ou fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a Arquitectura é a *moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é permitido ao habitar*; e, a *Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Entendamos, pois, a Arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação e possibilidade de função*.

Voltemos à imagem do tecto. Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele, afinal, funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar<sup>8</sup> essa função, diferentes tectos denunciam<sup>9</sup> modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto pode ser entendido como um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a forma do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada, plano, em quadrado ou octogonal, etc.) não conota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.<sup>10</sup> Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na *(minha-)relação-com-ele*, enquanto *tecto-vivido* ou enquanto *tecto-que-se-pôde-viver*, *tecto-que-se-pode-viver* ou *tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido*. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser

---

<sup>8</sup> “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, *o significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função*.” Umberto ECO, *op. cit.* p. 198.

<sup>9</sup> “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *op. cit.* p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 202.

<sup>10</sup> “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecer-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...]

Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; *conotam uma ideologia global* que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” ECO, Umberto, *op. cit.* pp. 198 e 199.

usado, ou seja, ele institui a quem o usa um certo *gesto de usabilidade* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo na relação que se estabelece entre *mim* e *ele* que ele adquire através-de-mim outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig<sup>11</sup>, “*utilitas*” (KOENIG, 1964, p. 97).

## -1.

Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma certa forma de se *estar-aí*<sup>12</sup>(-*nesse-mundo-arquitectado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa “imagem cósmica” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 44), tenta agir em conformidade com esse *mundo*, com essa *visão*, com essa *imagem*.

É por que: “Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objecto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la [ou, conotá-la?] tão claramente que a torne, além do manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução” (ECO, 1997, p. 200) que, por isso – por o objecto (arquitectónico) orientar, implicar ou impor os movimentos, ou, nos nossos termos, orientar, implicar ou impor os gestos, mais adequados ao seu uso (à sua habitabilidade) –, pudemos dizer: a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, quem possibilita, quem engendra e quem articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa pode aparecer. Esse cenário<sup>13</sup> é o produto da

---

<sup>11</sup> Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

<sup>12</sup> Cf. Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 31.

Cf. Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 35.

“Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, *no caso de haver* objectos presentes à mão, *também* transcender, mas significa *ser-sujeito*: ser ente na e como transcendência.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> Esse “meio que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção” Amos RAPOPORT, *Systems of Activities and Systems of Settings*. In: Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*. London: 1993, p. 12.



Arquitectura se entendermos por *Arquitectura projecto*; essa narrativa – essa “representação dum acontecimento” (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 3.) – é a vida; esse usuário é o Homem; essa relação entre o Homem e o seu cenário é a Arquitectura.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429), então, quando *a coisa* de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/espço. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das coisas, dos objectos, é, também, *no corpo* que se assiste a uma assemblagem com o *seu* objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da *coisa que sente* ao *seu* objecto. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d'*aquele-que-habita* com *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184). Eles, *aquele-que-habita* e *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, existem nessa contextura de intencionalidade<sup>14</sup>: que ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o *corpo* preso a si próprio; ao *outro*, o *objecto arquitectónico*, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação sujeito/objecto arquitectónico era, em certa medida, um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/espço. Porquê?

---

<sup>14</sup> “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a actividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do ob-jeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 184 e 185.

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*<sup>15</sup> [*alguma coisa*], e não há objecto que não seja *objecto para* [*alguém*]” (LYOTARD, 1999, p. 43), então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, então, quando essa *alguma coisa* é coisa-que-está-*sendo-habitada* (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e ao contrário de todos os outros objectos do mundo que podem ser ignorados, o *objecto arquitectónico*, ou melhor, da *minha-relação-com-ele* surge a *minha noção de aqui*<sup>16</sup>, de *lugar*.<sup>17</sup>

O *objecto arquitectónico*, como nenhum outro *objecto*, *envolve* o corpo daquele que o usa.<sup>18</sup> E é ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve o *meu*. Digamos, por hipótese: o *objecto arquitectónico* só é *objecto* até ao instante em que somos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo *objecto arquitectónico*, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal” (MUNTAÑOLA, 1974, p. 20), como tão bem lhe chama Muntañola. Há, portanto – a partir desse instante –, *Arquitectura*. É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão<sup>19</sup>, são articulados<sup>20</sup> *um no*

<sup>15</sup> “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 15.

<sup>16</sup> “*El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

<sup>17</sup> Cf. Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG. *op. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de *Física*] *Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>20</sup> “Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

“A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *própria* coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 40.

outro – num acasalamento<sup>21</sup> –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento<sup>22</sup> do objecto arquitectónico no próprio acto de o habitar. Esclareçamo-nos: é, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o objecto arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma “existência singular” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência desse objecto* e sobre as *condições* em que se dá esse *modo de existência*, que nos podemos acercar dele. Ele existe, portanto, como representação<sup>23</sup>, já que autonomamente, como vimos, não existe.<sup>24</sup>

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele<sup>25</sup>, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*<sup>26</sup>. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Porquê? Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte “na unidade duma percepção” (HUSSERL cit. por LYOTARD, 1999, p. 65) que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido<sup>27</sup>. E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma

---

<sup>20</sup> “Nós estamos na verdade, e a evidência é ‘a experiência da verdade’.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>22</sup> Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 429 e 430.

<sup>23</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>24</sup> “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 279 e 280.

<sup>26</sup> “[...] a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>27</sup> “[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contacto mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se dubruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: “Por conseguinte, a significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 65.

tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o Homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra” (HEIDEGGER, 1952, p. 145), uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *Homem-nele*, quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o *modo em que* o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; ele sedu-lo quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) uma determinada cena que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* à própria cena.

E, de facto, o que é, por exemplo, um rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água?

O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no-palácio* onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.<sup>28</sup>

## 0.

Esta, acreditamos, é a metáfora que mais fielmente ilustra a relação que se estabelece entre *homem* e *espaço*: uma relação que se consubstancia na fenomenologia, e que se suporta na imagem e na representação. Mas nós não somos nem reis nem príncipes e, também, não viemos aqui para falar nem de reinos nem de palácios.

Também não temos a pretensão de dar lições de arquitectura a ninguém, apenas, e apenas só, apresentar um certo ponto de vista e confrontá-lo com outros.

Vemos, isso sim, falar de vazios urbanos, falar de espaços vazios na cidade.

---

<sup>28</sup> “O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que *é para vós*. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” Vincent DESCOMBES, In: *O Inconsciente Apesar de Si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P.: Papyrus, 1992, p. 78.



Mas, para que alguém possa falar de alguma coisa é necessário que, primeiramente, se perceba desde onde se fala, quais são as convicções que antecedem o discurso, e onde o discurso pode ganhar algum sentido. Talvez por isso nos alongamos em vagas considerações acerca da arquitectura e do habitar, acerca do objecto e do lugar, etc. – aparentes divagações; mas que, estamos certos, podem contribuir para uma mais efectiva abordagem ao tema deste Seminário. Afinal, como falar de vazios urbanos sem falar, prévia ou simultaneamente, de arquitectura?

## 1.

Os vazios urbanos são bolsas vazias na cidade, áreas destituídas, ausentes, silenciosas, onde aquilo que lá acontecia já não acontece, ou onde nunca lá nada aconteceu. Mas, se podemos falar em vazios urbanos é porque, em contraponto, também podemos falar em cheios urbanos, espaços onde acontecem coisas, áreas que servem de cenário aos mais diversos acontecimentos e rituais.

Parece-nos óbvio que só podemos falar em silêncio se, por outro lado, pudermos falar em som.

Os vazios urbanos em Lisboa – os *silêncios lisboetas*, chamemos-lhes assim – serão, por exemplo: e de um modo mais evidente, a Feira Popular, o Parque Mayer, o Braço de Prata, o Vale de Chelas, a Matinha, o Vale de Alcântara, etc.; e, de certa maneira e de um modo menos gritante, a extensão de território compreendida entre a margem do Tejo e a linha-férrea desde o Cais do Sodré até à Cruz Quebrada (a linha-férrea assume-se como uma espécie de cicatriz que impossibilita a relação da cidade com o rio), o Jardim do Tabaco, a 24 de Julho em quase toda a sua extensão, a av. Infante Santo, o Cais da Ribeira das Naus; e mesmo mesmo no coração da cidade: o Terreiro do Paço.

Os vazios urbanos são, portanto, espaços inactivos, espaços de nada, por vezes receptáculos dum passado que, mais próximo ou mais longínquo, acaba por se sobrepor ao agora.

Os vazios urbanos são espaços dormentes – como o pé que está lá mas que não se sente, apesar de o vermos.

São, de certa forma, como os cenários abandonados da *Universal Studios*, em Orlando: abandonados e onde o *remake* do filme já não é possível; aliás, não só já não é possível como seria ridículo sequer pensar em repeti-lo, ainda que com outras personagens e/ou actores.

Penso que toda a gente já se deu conta que, por exemplo, a “revista à portuguesa” já não faz sentido absolutamente nenhum. E, provavelmente, com ela também já não o Parque Mayer – Vazio, povoado por uma crescente população de gatos de todas as cores e padrões, o Parque Mayer é silencioso.

São tão fundamentais à cidade os seus *vazios* como à música os seus *silêncios*. Os vazios são silêncios. *Uns* e *outros* são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no *nada*, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os silêncios na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O *nada*, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o *vazio* não é o *nada*; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê?

Eventualmente, uma ausência de *sentido*. Essa ausência, quando falamos em *vazios urbanos*, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes *vazios* têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.

Uma análise aos *vazios*, em Arquitectura, implica uma reflexão prévia acerca do como “o vazio”, lato senso, pode ser (ou vir a ser) um *lugar* – um *lugar cheio* ou um *lugar potencial* a partir do qual se possa pensar e fazer Arquitectura e Cidade; a partir do qual se possa requalificar a paisagem e o ambiente urbanos. Portanto, uma análise que se dirija à Arquitectura não só enquanto a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios e de espaços entre eles (caindo na incompletude do discurso do esteta), mas uma análise à Arquitectura entendendo-a como uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*.

Os vazios são uma espécie de negação da cidade. Mas é preciso ver, também, que cidade é esta.

A cidade, de qualquer forma, já não é um todo, já não é um cheio. Um todo cheio de sentido, com uma dinâmica própria.

A cidade é, cada vez mais, ela própria, vazia; porque, de alguma maneira, destituída do seu sentido original (de Polis, de pólo de alguma coisa, de cabeça de algo ou de alguém,...). E, mesmo quando falamos da cidade em termos paisagísticos – utilizando noções tão gastas como as de *paisagem urbana* – é porque vamos pedir emprestada essa noção (de “paisagem”) à Pintura (da do século XVI à do século XIX) e, portanto, falar em paisagem urbana é ver a urbe de fora, de um ponto de vista qualquer que lhe seja exterior, é, em suma, uma observação pictoresca da cidade, uma observação que a nega à partida. E por que é que a nega?

Por que a cidade não pode ser só vista pelo olho do esteta, como em uma pintura, como em uma construção plástica e/ou gráfica, em suma, a cidade não pode ser só vista como quem vê uma *imagem*: onde as noções de enquadramento, ritmo, peso visual, tempo, escala, contraste, equivalência expressiva e sinestesia não se encontram alheias à própria composição, mas, sobretudo, colaboram na construção de uma mensagem visual, uma mensagem-só-visual construída de fora da cidade, desde *lá longe*.

A paisagem urbana através de uma imagem – como na Pintura –, inventa a cidade, como a Fotografia inventou um dia um Planeta Azul chamado Terra a partir da Lua. Mas, queremos inventar ou re-inventar, pensar ou re-pensar, uma cidade nestes termos?

Pensar a cidade a partir duma paisagem é pensá-la de fora para dentro.

A Pintura inventou quase tudo, é facto. Inventou, também a perspectiva e, co-extensivamente, as noções de *profundidade* e de *virtualidade*; inventou, assim, uma nova forma de olhar para o *perto* e para o *longe*.

Não era uma vez um naufrago chamado Lemuel Gulliver?...

Pensar a cidade a partir duma paisagem, em que ao longe tudo é pequeno, é esquecermo-nos que “o pequeno” *lá longe* é onde as pessoas vivem, onde podem ou não podem ser felizes, onde nascem e onde morrem. Abandonemos, por agora, a paisagem.

Dissemos que os vazios eram uma espécie de negação da cidade. Mas, dissemos, também, que esses vazios eram tão fundamentais à cidade como os silêncios à música. Esclareçamos este ponto de vista.

A Música é a arte cuja matéria prima é o som. E, talvez por isso, os silêncios lhe sejam tão essenciais: é que, o silêncio na Música não só permite a audição de uma obra, como, a sua gestão na própria obra, possibilita a audição do som que o antecede e daquele que vem depois. O silêncio é uma pausa, é uma interrupção, é um tempo, na Música, deliberadamente construído. Mas, também, e caímos no paradoxo, o silêncio é uma espécie de som: se a música é cortada, de súbito, por um silêncio, esse silêncio é escutado com toda a claridade. O silêncio otorga possibilidade ao som, é o fundo sobre o qual o som se destaca. Assim acontece com os vazios na cidade – são zonas silenciosas em confronto com as quais a cidade pode ser ouvida. Fazemos a apologia dos vazios urbanos?

De certa maneira, *sim*, é isso que fazemos. Mas, na cidade há algo que se passa de modo diverso da Música. É que, os silêncios na cidade nem sempre são deliberados

como o são na Música. Se na Música são pensados, na cidade, acontecem simplesmente, desarticuladamente, aliás, como a cidade que os contém – essa desarticulação pode acontecer pelos mais diversos motivos. A cidade, afinal, não é uma peça musical.

Na cidade, os silêncios não são construídos, são esquecidos. Esquecidos, sim, esquecidos, mas não por todos: se para uns são depósitos de memórias, são pretextos, por exemplo, para se poder contar a história da cidade onde os homens habitam ou a de outros homens que já a habitaram; para outros são oportunidades... *imobiliárias*, digamo-lo assim.

Os vazios urbanos só aparentemente são inúteis. Aliás, podemos até mesmo dizer que é o nosso discurso sobre eles que os torna inúteis, como é também o nosso discurso que, por vezes e à força, os quer tornar úteis.

Diz Pardal Monteiro, por exemplo: “Interessa antes conhecer que fins a Arquitectura se propõe atingir.

Um é, evidentemente de ordem útil e prática; outro é de ordem artística, e enquanto que o primeiro coloca a Arquitectura nos domínios da técnica, o segundo confere-lhe, no campo do Espírito, um lugar especial. No entanto, por mais que para muitos ela constitua uma das mais elevadas expressões da Arte, não podemos emparceirá-la rigorosamente com a Pintura, a Escultura, a Música ou a Poesia, artes que no absoluto não visam qualquer interesse.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)

Um dos fins da arquitectura, portanto, é de ordem útil... Mas, com exactidão, o que é que isto pode querer significar?

Continua ele: “A obra de Arquitectura, pelo contrário, distingue-se das outras artes precisamente por não se compreender sem uma finalidade útil, que tanto pode ser a habitação, como o templo, a escola, o teatro ou o cinema, a fábrica, o escritório, o abrigo, em suma, seja qual for o destino que tiver. [...] Parece, portanto, que não cometerá grande erro quem concluir que a Arquitectura, porque visa a um tempo fins úteis e simultaneamente desinteressados ou de ordem espiritual, vive por um lado dos recursos da técnica e aproxima-se por outro das finalidades da Pintura, da Escultura, da Música e da Poesia.

É desta dupla qualidade que caracteriza a Arquitectura de todos os tempos que, por mais que alguns suponham o contrário, não poderá deixar de se reflectir

naquela que se fizer na actualidade, o que exprime precisamente a extensão das responsabilidades dos seus realizadores.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)<sup>29</sup>

Útil, quer dizer, com *um destino*. Mas, não diz o *destino* respeito à ordem natural estabelecida no universo? E que *ordem natural* é essa? Qual *universo*?

A plataforma estética – trabalhada na imagem pela arte –, quando alargada ao mundo quotidiano, estetizou-o: “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado en arte.*” (LEACH, 2001, p. 20)<sup>30</sup>

Todo se transformou em arte. A cidade também.

A leitura que fazemos das coisas é uma leitura profundamente alicerçada por critérios estéticos e, talvez por isso, não conseguimos lidar com espaços abandonados, inertes ou silenciosos, vazios ou marginais. Há quem diga que a burguesia lida mal com os espaços vazios. Mas quem é a burguesia?

Não o somos todos, indistintamente?

Lidamos mal, muito mal, com espaços onde não acontece nada, onde não nos conseguimos projectar num mundo que se quer pronto. Preferimos viver com a certeza, com a possibilidade controlada. Preferimos o útil ao inútil. Mas um vazio útil já não é um vazio, é um cheio de qualquer coisa, é uma narrativa, é um espaço de representação. É – melhor dito – um espaço onde *eu* me posso representar, onde *eu* posso ser alguma coisa. O que interessava saber era *o que é que eu quero ser?* Ou, o que é que *eu* quero que os outros pensei que *eu* sou.

Preferimos, provavelmente por isso, tornar os vazios em cheios. Preferimos, provavelmente por isso, uma cidade sem interrupções, uma música sem silêncios; porém, verdadeiramente estética quando, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, a cidade já não é mais do que um conjunto de interrupções, de intermitências. Preferimos um mundo bonito, os extases do rasgo do arquitecto que reabilita o vazio, que enche o vazio com os paradigmas da sua época quando os há. E, quando não os há, enche-o na mesma, por vezes inutilmente. E, porquê inutilmente?

Porque o usuário desses espaços não encasa com eles; porque o usuário desses espaços não se *id*-entifica com eles (*id*, quer dizer: o mesmo).

---

<sup>29</sup> PARDAL MONTEIRO, *Arquitectos e Engenheiros Perante o Problema da Arquitectura* (artigo), in *Arquitectura*, Lisboa: Maio 1950, 33-34, p. 34.

<sup>30</sup> “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado en arte. Como el propio Baudrillard escribe: ‘El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad...La estetización del mundo es completa’*” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 20 [Sublinhados nossos].

Diz Choay: “o arquitecto torn[ou]-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.” (F. CHOAY, 2000, p.108)<sup>31</sup> Será verdade?

Mas, nisto tudo parece que há uma espécie de má consciência. Reparámos que nisto tudo que acabámos de dizer parece que, de alguma forma, ficou intuído que nem tudo aquilo a que vulgarmente chamamos *arquitectura* verdadeiramente o é. Não nos referimos somente aos vazios urbanos ou ao seu eventual *enchimento*, referimo-nos à arquitectura de um modo geral. E, por que é que, do nosso ponto de vista pelo menos, não o é?

Fixemo-nos, atentamente, neste ponto: porque a arquitectura é uma *relação* que se estabelece entre *homem* e *espaço*; a arquitectura é, assim, muito mais do que o objecto arquitectónico. Sendo mais, como julgamos que é, a sua experiência não se esgota nem no desenho que a provocou nem, tampouco, no simples facto de existir enquanto objecto diante dos nossos olhos. E, assim sendo, se a arquitectura nasce de uma *relação* e se, como é sabido, homens diferentes se relacionam com o espaço e, deste modo, o habitam de modos diferentes, como, então, é possível projectar e construir para homens diferentes e, portanto, prevendo relações tão, obrigatoriamente, dispares?

A resposta não será pacífica, será, até mesmo, incómoda: será possível projectar e construir para homens diferentes? Sim, é possível – convivemos com essa realidade quotidianamente, vemos surgir, por exemplo, edifícios baseados em modelos habitacionais padronizados que funcionam como uma espécie de dispositivos alvéolados: como colmeias, como, de certa forma, *máquinas de habitar* que partem do princípio de que o homem necessita de uma determinada e quantificavelmente matemática área para nela viver. Mas esta é uma noção amputada de *homem*, porque ela dirige-se, apenas, ao homem como o define a Biologia ou como o definem certas ideologias políticas, como um corpo-só-físico, um homem também ele padronizado, pensado, desde este ponto de vista, como um animal numa jaula. Em Política, o conceito de *igualdade* descreve a ausência de diferenças de direitos e deveres entre os membros de uma determinada sociedade.

---

<sup>31</sup> Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 215.

Talvez tenha sido esta concepção iluminista a responsável pelos mais diversos equívocos a que a post-modernidade tem, a custo, tentado abandonar e substituir por diversidade. Os homens não são todos iguais, se fossem nem estaríamos aqui a debater a problemática, cada vez mais actual, dos “vazios urbanos” – que até dá o nome a uma Trienal de Arquitectura. Os homens são todos diferentes; mas o problema não está na *diferença* está, isso sim, na *indiferença*.

Claro está que esta análise pode ser considerada impertinente ou, até mesmo, ociosa. Na verdade, já nos foram habituando a viver num mundo global, num mundo profundamente estetizado pelos *mass media*, num mundo hipocritamente colorido pelo poder político e pelos governos das nações que traduzem uma vida humana num contribuinte e/ou num votante. Mas, se, como estamos convictos, for verdade que a Arquitectura pode olhar o Homem, não como *mais um que vota* ou como *mais um número num processo onde se pede um tecto para morar*; se for verdade que a Arquitectura pode olhar o homem como, de facto, *HOMEM: aquele que transporta a vida, aquele que existe como mortal sobre a Terra*, então, talvez a nossa análise encontre eco e possa contribuir, ao lado de outras, para o reencontro da dignidade humana numa sociedade em estilhaços.

Afinal, “A ética e a estética são uma.” (WITTGENSTEIN, 1995, p. 138)

## **Bibliografia**

BAUDINET, Marie-José, Psicologia da Visão. In: DUFRENNE, Mikel. A Estética e as Ciências da Arte, Vol. 1, Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. Da Sedução, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P.: Papirus, 1992.

CHOAY Françoise, A Alegoria do Património, Lisboa, Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. A Estrutura Ausente, 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997.

EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. Tratado del Signo Visual, Para una Retórica de la Imagen, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Semiótica da Narrativa, Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

GORJÃO JORGE, José Duarte. A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa. HALL, Edward. A Dimensão Oculta. Lisboa: Relógio d'Água. s.d.

- HEIDEGGER, Martin, Vortrage und aufsatze, gunther neske pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.
- HEIDEGGER, Martin. A Essência do Fundamento, Lisboa: Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund. Conferências de Paris, Lisboa: Edições 70, 1992.
- KOENIG, Giovanni Klaus. Analisi del Linguaggio Architettonico. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.
- LEACH, Neil, La An-Estética de la Arquitectura. Barcelona: Editorial, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. A Fenomenologia. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção, 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Signos, 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974
- NORBERG-SCHULZ, Christian, Existencia, Espacio e Arquitectura, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- PARDAL MONTEIRO, Arquitectos e Engenheiros Perante o Problema da Arquitectura (artigo), in Arquitectura , Lisboa, Maio 1950, 33-34.
- RAPOPORT, Amos, Systems of Activities and Systems of Settings. In: KENT, Susan (ed.). Domestic Architecture and Use of Space. London: 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas, 2.ª. Ed., Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.



2.

## A Cena como Lugar

O Processo de “Lugarização” do Espaço Cénico

Conferência apresentada no Ciclo de Conferências **Habitar a Cena, A Construção do Espaço Imaginário**, que aconteceu na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 12 de Março de 2009.

\*

Compro um bilhete na bilheteira numa sala de cinema: uma pequena quantia. Guardo o troco no meu porta-moedas, e com a mão direita insiro-o no bolso de trás daquelas minhas calças de ganga de “toda-a-vida”, coçadas e já rotas p’la altura do joelho. “Vou ao cinema!”, que é como se diz...

Desço os degraus com o bilhete na mão e espero, pacientemente, que *alguém* abra as portas de par-em-par para que eu entre na sala. Espero alguns minutos – gosto de chegar cedo para não perder nada da “fita”.

O *alguém-esperado*, que é uma mulher, surge. Abre a porta, e não as duas de par-em-par, e prefila-se ao lado dela. Forma-se uma bicha desorganizada: “vamos entrar”.

Dou-lhe o meu bilhete, ela rasga uma parte e devolve-me o “canhoto” – rigorosamente rasgado, pelo picotado, rigorosamente cortado como se, entre as suas mãos, houvesse uma lâmina estilete para incisões precisas como em numa cirurgia complicada, mas sem cicatrizes, sem vestígios do corte ou de dor.

Entrei.

*Outro-alguém*, homem desta vez – amigo, inimigo, conhecido, desconhecido, amante quem sabe (imagino...); enfim, pelo menos, “colega” do *alguém-esperado* por quem, pacientemente, esperei à porta – ensina-me o caminho até chegar ao meu lugar: J15.

Avanço, com menos 1 € no porta-moedas (porque essa impotência ficou na cova da mão esquerda de um amante-imaginado-imaginário, já que a direita

segurava uma lanterna), e sento-me no “meu lugar”: J15. Começamos por aí, pelo meu-“lugar”.

Só por um acaso posso chamar “lugar” a esta cadeira onde me sento. Na verdade, e por enquanto, esta cadeira, para mim, não passa de mais uma entre outras semelhantes; alias, réplicas, umas das outras, absolutamente duplicativas, construídas para serem, sem mácula, iguais. Comumente chamamos “lugar” ao sítio onde estamos – a linguagem nem sempre acontece de forma inocente. Ela, a cadeira, melhor, ele, o assento, implica o meu gesto: ele impõe-me uma certa forma de me sentar; ele, ao consentir o meu corpo, dá-lhe uma certa postura; uma postura, a partir da qual eu, enquanto corpo, posso vir a experimentar aquilo que venho experimentar: e que é assistir ao filme. Porém, só semanticamente ele, o assento, é para-mim um “lugar”; para já, ele-para-mim, é uma espécie de quadrícula cartesiana, racionalisticamente organizada no espaço disponível entre quatro planos: atrás de mim, o plano parietal que contém a porta por onde entrei; à esquerda e à direita outros dois planos cegos; e diante de mim, como dos outros espectadores, um plano, quase totalmente ocupado pela tela onde algo me vai ser dado enquanto experiência, o filme. O meu “lugar” é o J15 como na batalha naval mas sem tiros no porta-aviões. O J15 que eu, por duas horas, serei é só um indício da democratização daquele espaço de espectáculos, onde eu-sou, nesses termos, só mais um entre outros; efectivamente, eu não estou num camarote do S. Carlos e, obviamente, “ir ao cinema” hoje, não é “ir a uma récita” no século XIX. Ainda assim, o J15 que eu-sou implica-me uma certa visão da sala por enquanto visível porque, por enquanto, iluminada. Ele, o J15, é o meu topos, é o ponto na sala donde eu posso experimentar a arquitectura que aquela sala é para mim, uma sala que, em breve, se anulará.

De qualquer forma, o meu aparente “lugar” J15 situa-me naquele mundo instalado entre-planos – eu detenho, diferentemente dos outros (como eu espectadores), uma visão particular e individual da sala; a perspectiva particular que eu posso construir da sala é-me dada pelo J15; ele é, indiscutivelmente, um ponto geográfico preciso donde eu assistirei àquilo que vou assistir; mas, que contribui, neste instante para mim, a noção precisa do meu posicionamento no mundo visto por esse *Sistema de Posicionamento Geográfico (GPS)*?

Nada.

É que, o *lugar* não resulta só do cruzamento de letras com algarismos; não surge só da minha consciência do ponto que ocupo e que é o resultado da intersecção de duas linhas imaginariamente rectas, uma de latitude com uma outra de longitude. Ele, o meu lugar, é uma outra coisa, ele transcenderá sempre a linguagem e o número, a horizontal e a vertical.

Por enquanto, eu sou só um sujeito que, com uma pequena quantia, ocupa, temporariamente, aquele ponto-de-vista; e donde, por enquanto, posso observar, submetidas à luz, outras pessoas que, como eu num fundo arquitectónico específico, “vêm ao cinema”. Afinal, há lá Arquitectura sem luz? Todavia, a arquitectura não é só um efeito lumínico como a cor – ela é muito mais do que isso. Ela é sobretudo uma *relação*. Se posso dizer que a sala de cinema, onde me encontro no J15, é Arquitectura é porque ela acolhe no seu seio aquilo que sem ela eu não poderia fazer *aqui*; melhor: ela vai, espero, permitir que eu possa concretizar o objectivo a que me proponho neste dia e a esta hora no espaço físico que ela é. Há uma expectativa, é certo. E qual é esse expectativa?

É a de que ela, pelo menos, consinta que eu experimente o filme nas melhores condições. E quais são essas condições?

Já as veremos.

O que é certo, o que tenho como evidência, portanto e por enquanto, é que *estou aqui* a uma certa hora do dia; e que o oxigénio que eu respiro é este e não outro; eu estou aqui e agora; uma *evidência*, portanto para mim, *originária*, como a diria Husserl nas suas *Méditations Cartésiennes*. O que é certo, o que tenho como evidência, é que sei, exactamente, onde estacionei o carro, em que rua, próximo de quê, que horas são, dia, mês e ano, quantos anos tenho, quantos filhos, quantas perturbações, a que horas toca o despertador amanhã... os meus amigos!

Entretanto, as luzes, progressivamente, desmaiam até à escuridão absoluta.

Começou.

O filme começou.

{...}

O que aconteceu?

O plano diante de mim, que – quando iluminado – eu via quase totalmente ocupado pela tela, deixou de conter a tela; a tela transformou-se numa janela através da qual eu, sentado no J15 desde o “meu lugar”, vejo um *mundo-outro*.

A tela mudou de substância, transubstanciou-se, rasgou a arquitectura da sala e alcançou a profundidade. Uma profundidade imaginária? Real?

É essa conquista da profundidade que o cinema deverá para sempre à pintura. Mas não à pintura de sempre: é sobretudo a Giotto (1266-1337) e a Duccio (1255-1319) – os pais *da pintura moderna* como os reconhece Panofsky<sup>1</sup> – e a quase todos os que lhes seguiram que o deve. Porquê a Giotto e a Duccio?

Porque ambos, contemporâneos, sem que, no entanto, se tivessem conhecido, romperam pela primeira vez na História da Representação Pictorial com a representação *flat* da Alta-Idade Média inventando atmosferas para-lá do campo visual, transformando, assim, os suportes, em janelas que, a partir deles, passaram a simular mundos imaginados para-além das paredes opacas e estéreis onde essas suas pinturas eram penduradas. Inventaram, portanto, a noção de virtualidade que prepassou toda a História da Pintura desde o século XIV até aos nossos dias, até aos dispositivos de telepresença, de televirtualidade e outras formas de “ciberexistência”.

O filme começou; e eu, mesmo sem que quisesse, transporto-me para-lá; para-lá, quer dizer: para além-da, há uns minutos antes, “tela”, e agora meu *habitat*: onde me ficciono. E ficciono-me tão completamente que passo a ser um-outro-Eu imaginado numa cena que nunca imaginei – é só neste sentido que eu posso dizer que percebo o filme. Percebo-o na exacta medida da minha capacidade de ficção.

---

<sup>1</sup> Erwin PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, Paladin, 1970, p. 120. Porém, essa *paternidade* que Panofsky lhes reconhece, não parece residir no facto de ambos, em diferentes lugares e diferentes *envolventes* culturais, terem chegado – ao mesmo tempo – a um patamar de representação que rompe definitivamente com os modelos perceptivos e representativos da Alta Idade-Média. Isto, por um lado, reconhece-o o próprio Panofsky quando diz: “*Thus to compare a painting to a window to ascribe to, or to demand of, the artist a direct visual approach to reality: a notitia intuitiva (or, more briefly, intuitus), to quote the favorite term of those nominalists who – paralleling Duccio’s and Giotto’s achievement at the same time though in a different field, a different place and a different cultural environment – shook the foundation of high-mediaeval thought by granting ‘real’ existence only to the outward things directly known to us though sensory perception and to the inward states or acts directly known to us though psychological experience.*” Erwin PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, *op. cit.*, p. 120; ou, Arnheim, quando reflete acerca dos exageros de Giovanni Boccaccio no *Decamerone*: “Boccaccio conta no *Decamerone* [1348-58] que o pintor Giotto ‘era um génio de tal excelência que não havia nada na natureza ... que ele não representasse com o lápis, pena ou pincel de um modo tão fiel ao objecto que parecia ser a própria coisa ao invés de sua imagem; tanto era assim que, muitas vezes, o sentido visual dos homens iludia-se com as coisas que ele fazia, acreditando ser verdadeiro o que era apenas pintado.’ [Arnheim adverte:] Os quadros de Giotto são altamente estilizados e dificilmente poderiam ter enganado seus contemporâneos se tivessem julgado o realismo por comparação directa com a realidade. Contudo, comparado com a obra de seus predecessores imediatos, a maneira de Giotto representar gestos expressivos, profundidade, volume e cenário pode na verdade ser considerada muito realista, e foi este desvio do nível de representação pictórica normal, que prevalecia, que produziu o efeito espantoso sobre os contemporâneos de Giotto.” Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, pp. 126 e 127.

Nesse habitar-induzido, de repente, sou protagonista, assassino, amante, criança ou velho, pássaro ou louco ou tudo que não sendo eu, afinal sou eu quem os sente com se eu os fosse a todos ao mesmo tempo desde o meu “lugar” topologicamente chancelado com um J15 e lá com eles ou sendo cada um deles.

É isso que as artes da cena exploram: a minha possibilidade de ser eu e, em simultâneo, o outro ao mesmo tempo. Habito o efectivamente aqui e, ao mesmo tempo, habito o lá, numa espécie de ubiquidade; mas habito-os, a ambos, num agora e num só corpo.

Mas, neste habitar a cena, o que é certo? O que tenho como evidência?

Onde estacionei o carro? Em que rua? Próximo de quê? Que horas são? Que dia? Que mês? De que ano? Quantos anos tenho? Quantos filhos? Quantas perturbações? A que horas toca o despertador amanhã? Os meus amigos? Quem são?

Não sei.

Não estou *aqui* (não-estou (?)) no meu “lugar” J15; estou *lá*) no *agora*. Mas, por incrível que pareça, também, estou *cá*. Habito, com um só corpo físico – um irrepetível edifício de células –, dois mundos na mesma fracção do acontecer temporal.

Neste habitar ficcionado provocado por feixes de luz sobre uma tela branca, sons e pouco mais, mas, por mais paradoxal que isto me possa parecer, onde me assusto ou onde repouso junto a um lago de águas claras, onde sou herói ou cobarde, onde me apaixono ou onde desejo vingança, onde amo e onde odeio, onde vôo e onde morro, não há tempo, há só uma vida-outra. E isto, creio, não é válido só para o cinema, nem, tampouco, só para as outras artes da cena; este pôr o mundo objectivo e previamente dado em suspenso, esta *epoché*<sup>2</sup> a que esta arte convida, é tão somente um indício da existência de um Eu puro. Mas, afinal, é esta suspensão do dado a substância das Artes: assim se passa com a Música, com a Pintura, com a Arquitectura, etc.

O filme fornece-me todo um conjunto de estímulos que me mobilizam, e aos quais eu adiro, e, então, Eu-*vou*. Vou para-lá da tela, há um momento, branca; *vou* habitar aquilo-que-lá-se-passa e só, nesta “ida”, eu posso dizer que percebo o filme. Vou, habitando em-mente. Vou-(quando ultrapasso a esterilidade do branco ausente da tela-)estar-com-eles-lá.

---

<sup>2</sup> “Importa primeiro perder o mundo pela *epoché* a fim de o reaver na universal auto-reflexão.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 51.

Mas onde *me* encontro afinal? Aqui no J15 ou *lá*-com-eles para além da tela?  
Aqui e *lá*, oscilando. Aqui sou Eu; *lá* sou um Ele, uma personagem num cenário que eu imagino sentir as coisas como Eu as sentira se acontecessem *aqui*. Afinal, este *estar* e este *não-estar(-estando)*, este *ser* e *poder-ser(-sendo)*, não se afasta muito, por exemplo, das “*Las Meninas*” de Velasquez, nem de toda a produção imagética construída desde ele. Que faz Velasquez nesta (inocente?) representação da domesticidade?



Fig. 1: Diego VELÁSQUEZ, *Las Meninas*, 1656-57, Museu do Prado, Madrid.

Ele, ao mesmo tempo que se auto-representa em pose a representar os reis, representa, e isso sim, toda a cena onde, hipoteticamente, essa representação, de que o quadro é produto, teve lugar. E que lugar é esse?

Sabemos que é um interior do *Alcázar de Madrid* – mas saber disso é até quase indiferente: ser uma representação do *Alcázar de Madrid* não contribui para a minha leitura do quadro, eu que não sou historiador. Do meu ponto-de-vista, aquilo que é, de facto, importante, é que esta obra (para além de ter, quanto a mim, inventado os termos da Fotografia, do Cinema e, até da Arquitectura, tal qual os conhecemos hoje) redimensiona o fenómeno da Representação.

O simples facto de se representar um espelho e o que contém no seu reflexo revela a verdadeira natureza da representação: e que é a possibilidade de as coisas serem evocadas sem estarem lá em carne-viva, estando. Quem é refletido no espelho de Velasquez?

Os reis: Felipe IV e Mariana de Áustria? Margarida de Áustria, filha destes reis, as aias e o cão – vistos de escorço? Ou Eu? Ou, também, Eu com Eles (Margarida, aias

e cão)? Ou, Eu no lugar dos reis – já que para ver o quadro tenho de me posicionar, como eles, reis, diante dele?

O que pinta Velasquez na tela de que Eu só vejo a armadura?

Os reis? Eu? Ele, Velasquez? Ou, Tu, que comigo visitamos o Prado? Ou, Eu e Tu? Ou, Eu, Tu e Ele? Ou, Eu, Tu, Ele e Eles (or reis, Margarida, aias e cão)? Ou, nós todos (Eu, Tu, Ele e Eles e reis e cão e aias e todos nesta sala e, também Velasquez)?

“Quem”, afinal?

O que se representa naquela tela sem rosto que, por muito que seja para os meus olhos uma quase janela através da qual Eu vejo, eu só atravesso com o meu olhar e nada mais de mim?

Representa-se uma imagem da vida; dentro de um dentro de uma *lógica de sentido*; dentro de um certo *estado de coisas* – “estado de coisas”, como diz Husserl<sup>3</sup>, ou como diz Heidegger<sup>4</sup>, ou como diz Adorno<sup>5</sup>, ou como diz Wittgenstein<sup>6</sup>.

Uma coisa é certa: se Eu estou *aqui* diante das “Meninas”, também neste *aqui* estiveram os reis porque refletidos naquele espelho. Digamos, sem querer ser

---

<sup>3</sup> “A evidência no sentido mais lato da automanifestação, do estar-aí-como-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas, de um valor e quejandos, não é uma ocorrência casual na vida transcendental. Pelo contrário, toda a intencionalidade é ela própria uma consciência de evidência, que tem o cogitatum como ele próprio, ou está apontada essencialmente e segundo um horizonte para a auto-dação, e para tal dirigida.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 31.

<sup>4</sup> “A expressão ‘ser-no-mundo’ que caracteriza a transcendência, denota um ‘estado de coisas’ e, decerto, um que presumivelmente com facilidade se pode discernir. No entanto, o que esta expressão significa depende de se o conceito mundo se torna num sentido prefilosófico vulgar ou num sentido transcendental.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.39.

<sup>5</sup> “A mania das ciências do espírito de reduzir o novo ao sempre-semelhante, por exemplo, o surrealismo ao maneirismo, a sua falta de sensibilidade pelo valor posicional histórico dos fenómenos artísticos como índice da sua verdade, corresponde ao pendor da estética filosófica para as prescrições abstractas, nas quais só é invariante o facto de serem convencidas de mentira pelo espírito que se constitui. Tornou-se efémero o que se instaura como norma estética eterna; envelheceu a pretensão ao imperecível. [...] É falsa a superioridade da filosofia estabelecida, a que o sobrevoo histórico fornece a satisfação do *nil admirari* e que, no trato familiar com os seus valores de eternidade, tira da invariância de todas as coisas a vantagem de rebaixar – por causa da sua mensagem antecipada – o que é sério e diferente e incomoda o estado de coisas existente. Esta atitude é cúmplice de uma postura sociopsicológica e institucionalmente reaccionária.” Theodor W. ADORNO, *Experiência e Criação Artística*, Lisboa, Edições 70, 2003, pp. 132 e 133 [Sublinhados nossos].

<sup>6</sup> “A configuração dos objectos forma o estado de coisas. Num estado de coisas os objectos dependem uns dos outros como os elementos de uma cadeia. Num estado de coisas os objectos relacionam-se entre si de modo e maneira precisos. O modo e a maneira como os objectos estão em conexão num estado de coisas, é a estrutura do estado de coisas. A forma é a possibilidade da estrutura.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 33 e 34.

“A configuração dos objectos forma o estado de coisas. Num estado de coisas os objectos dependem uns dos outros como os elementos de uma cadeia. Num estado de coisas os objectos relacionam-se entre si de modo e maneira precisos. O modo e a maneira como os objectos estão em conexão num estado de coisas, é a estrutura do estado de coisas. A forma é a possibilidade da estrutura.” Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, pp. 33 e 34.

abusivo, que os reis, para que as “Las Meninas”, enquanto representação, façam sentido no nosso (e delas) “espaço lógico”<sup>7</sup>, nunca saíram da frente da tela, num espaço que não é da tela, num espaço que atravessa o campo visual mas num sentido inverso, num espaço comumente chamado “real”. Eles, os reis, estão aqui-comigo e/ou contigo e/ou com um hipotético-outro, no *agora*. Porém, só os reis vemos refle(c)tidos na tela de Velasquez; quanto a Mim, a Ti e a Ele, imaginamo-nos *lá*; porém, só em imaginação *lá*; porque nós, efectivamente estamos, *aqui*, mas não estamos-*aqui*. Mas é, justamente, esse estar-*lá* estando-*aqui* ou, esse estando-*aqui* estar-*lá*, é dessa dupla habitação que os espaços cénicos vivem. É, de certa forma, assim que se passa no Cinema, na Ópera, na Pintura, no Teatro, etc., e, claro está, na Arquitectura.

Todavia, temos de reconhecê-lo, na Arquitectura “a cena” passa-se de uma maneira um pouco diferente. Porquê?

Porque na Arquitectura – entenda-se por “Arquitectura”: *a relação entre Mim e/ou Tu e/ou Ele e o objecto-que-se-habita* – o actor sou Eu. Porque, neste caso particular de encenação da vida quotidiana, no caso da Arquitectura, Eu sou actor e espectador *no* ou *do* meu próprio espectáculo. De facto, como o actor “em cena”, enceno a minha vida.

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) *orienta*, implica ou impõe os *movimentos* mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*) –, por isso, podemos dizer que: *a arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da Ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, possibilita, engendra e articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa a que nos temos referido pode aparecer ou não pode aparecer. Esse *cenário*, portanto, tenta obrigá-los a ser aquilo em que, como actores num palco, deverão tornar-se em benefício da coerência do “entrecho”.

---

<sup>7</sup> “A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade.” Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 35.



Esse *cenário* é o objecto arquitectónico; essa *narrativa* – essa “representação dum acontecimento”<sup>8</sup> – é a vida; esse *usuário* é o homem; essa relação entre o *homem* e o *seu cenário* é a Arquitectura. Só por este motivo a Arquitectura já podia ser considerada como uma espécie de *Sou*.

## **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor W., *Experiência e Criação Artística*, Lisboa, Edições 70, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- PANOFSKY, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, Paladin, 1970.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup>. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

---

<sup>8</sup> “Narrativa pode definir-se como sendo a representação dum acontecimento” [Sublinhados nossos] Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, p. 3.

3.

## O Lugar dos Sujeitos:

### Tarefas Identitárias Da Arquitectura

Conferência apresentada no *Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo* (FAU/USP), 23 de Abril de 2009.

\*

#### Resumo

Se a Arquitectura fosse tão só a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios, então, todas as análises que pudessem ser feitas ao objecto arquitectónico cairiam, invariavelmente, no discurso do esteta. Mas, a Arquitectura não é só isso: a Arquitectura é uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*.

É neste sentido, no sentido em que se admite que a Arquitectura funciona como o *que está entre* o homem e os cenários onde o homem pode ou não-pode interpretar os seus *gestos*, que podemos olhá-la como *representação*. Este artigo surge destas convicções e desse olhar.

Falar de Arquitectura, portanto, não é (só), desde o ponto donde a olhamos, falar de um *programa de necessidades humanas* posto-em-forma-visível. É, sobretudo, falar de HABITAR.

#### Palavras-chave

Arquitectura, representação, habitar.

\*

Estamos convictos que: só a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Esclareçamos esta nossa convicção. É quando reconhecemos que o produto da Arquitectura – o objecto arquitectónico – não se esgota na leitura que

através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao Homem só como matéria-prima para a *contemplanção dos olhos*<sup>1</sup>, que, partindo deste reconhecimento<sup>2</sup>, podemos ultrapassar uma investigação do objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a Arquitectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura<sup>3</sup>, por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitectura como *facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade<sup>4</sup>” (ECO, 1997, p. 188), chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a Música ou como faz a Pintura.<sup>5</sup> Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de *abrigo*, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à Arquitectura enquanto *facto de comunicação* seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo o *abrigar* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...]um buraco aberto na vertente da

---

<sup>1</sup> O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

<sup>2</sup> Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplanção” Marie-José BAUDINET, *Psicologia da Visão*. In: Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*. Vol. 1. Amadora: Livraria Bertrand. 1982. p. 218.

<sup>3</sup> Cf. Edward HALL, *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d’Água. s.d. pp. 99 e 100.

<sup>4</sup> “[...] *el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor* [refere-se a ECO, 1997, pp. 187-227] *en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261)* [na ed. usada neste texto, p. 187], *definición que se podría discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre Arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’* [na ed. usada neste texto, p. 188]. *Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la Arquitectura como un hecho de comunicación’* [na ed. usada neste texto, p. 188].” EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. pp. 365 e 366.

<sup>5</sup> “[...] *los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones cosntructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura abstracta.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, *op. cit.*, p. 366.

montanha, [“]uma caverna” (ECO, 1997, p. 189), que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético) que a História da Arquitectura<sup>6</sup> nos apresenta de Arquitectura quando a biografia –, o abrigar está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer construção que implique o acto de habitar – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objecto arquitectónico* ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ao) meio ambiente; como, não caímos também no erro de reduzir *meio ambiente* a *condições climatéricas*. É grande a extensão da noção de *função* quando a propósito de Arquitectura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio*<sup>7</sup>.

Vimos como podemos observar a Arquitectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a Arquitectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*” (ECO, 1997, p.188). Estas duas *possibilidades* de perspectivar a Arquitectura – sob um ponto de vista semiótico e fenomenológico – instauram os termos para uma análise mais aprofundada.

Como vimos, também, “ninguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir” (ECO, 1997, p.188), mas, dizer-se que o tecto serve só *para cobrir* seria precipitado e redutor. A ideia de que a *função* do objecto arquitectónico é *abrigar* deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de Arquitectura, mas, sobretudo, deve ser posta entre-parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – semiologia e/ou fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a Arquitectura é a *moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é permitido ao habitar*; e, a *Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Entendamos, pois, a Arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação* e *possibilidade de função*.

---

<sup>6</sup> Cf. Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997, pp. 188 e 189.

<sup>7</sup> Eis como Gorjão Jorge apresenta *meio*: “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem*” José Duarte GORJÃO JORGE, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

Voltemos à imagem do tecto. Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar<sup>8</sup> essa função, diferentes tectos denunciam<sup>9</sup> modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto é um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a forma do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada, linear, em quadrado ou octogonal, etc.) não conota apenas uma função, mas remete a certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.<sup>10</sup> Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na (*minha*-)relação-com-ele, enquanto *tecto-vivido* ou enquanto *tecto-que-se-pôde-viver*, *tecto-que-se-pode-viver* ou *tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido*. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a quem o usa um certo *gesto de usabilidade* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo na relação que se estabelece entre *mim* e *ele* que ele adquire através-de-mim outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig<sup>11</sup>, “*utilitas*” (KOENIG, 1964, p. 97).

Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma certa forma de se *estar-aí*<sup>12</sup>(-nesse-mundo-

---

<sup>8</sup> “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, *o significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.*” Umberto ECO, *op. cit.* p. 198.

<sup>9</sup> “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *op. cit.* p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 202.

<sup>10</sup> “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...]

Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; *conotam uma ideologia global* que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” ECO, Umberto, *op. cit.* pp. 198 e 199.

<sup>11</sup> Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

<sup>12</sup> Cf. Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 31.

Cf. Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 35.

*arquitectado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa “imagem cósmica” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 44), tenta agir em conformidade com esse *mundo*, com essa *visão*, com essa *imagem*.

É porque: “Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objecto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la [ou, conotá-la?] tão claramente que a torne, além do manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução” (ECO, 1997, p. 200) que, por isso – por o objecto (arquitectónico) orientar, implicar ou impor os movimentos, ou, nos nossos termos, orientar, implicar ou impor os gestos, mais adequados ao seu uso (à sua habitabilidade) –, podemos dizer: a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, possibilita, engendra e articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa pode aparecer. Esse cenário<sup>13</sup> é o produto da Arquitectura; essa narrativa – essa “representação dum acontecimento” (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 3.) – é a vida; esse usuário é o Homem; essa relação entre o Homem e o seu cenário é a Arquitectura.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429), então, quando *a coisa* de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/espço. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das *coisas*, dos objectos, é, também, *no corpo* que se assiste a uma

---

“Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, *no caso de haver* objectos presentes à mão, *também* transcender, mas significa *ser*-sujeito: ser ente na e como transcendência.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> Esse “meio que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção” Amos RAPOPORT, *Systems of Activities and Systems of Settings*. In: Susan KENT, (ed.). *Domestic Architecture and Use of Space*. London: 1993, p. 12.

assemblagem com o seu objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da coisa que sente ao seu objecto. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d'aquele-que-habita com aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184). Eles, *aquele-que-habita* e *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, existem nessa contextura de intencionalidade<sup>14</sup>: que ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o corpo preso a si próprio; ao *outro*, o objecto arquitectónico, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação sujeito/objecto arquitectónico era, em certa medida, um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/espaco. Porquê?

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*<sup>15</sup> [*alguma coisa*], e não há objecto que não seja *objecto para* [*alguém*]” (LYOTARD, 1999, p. 43), então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, então, quando essa *alguma coisa* é coisa-que-está-*sendo-habitada* (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e ao contrário de todos os outros objectos do mundo que podem ser ignorados, o objecto arquitectónico, ou melhor, da *minha-relação-com-ele* surge a *minha noção de aqui*<sup>16</sup>, de *lugar*.<sup>17</sup>

O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, *envolve* o corpo daquele que o usa.<sup>18</sup> E é ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre

---

<sup>14</sup> “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a actividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do ob-jeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 184 e 185.

<sup>15</sup> “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 15.

<sup>16</sup> “*El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

<sup>17</sup> Cf. Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *op. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de *Física*] *Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *op. cit.*, p. 20.

- provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve o *meu*. Digamos, por hipótese: o *objecto* arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que somos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquele-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo *objecto* arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal” (MUNTAÑOLA, 1974, p. 20). Há, portanto - a partir desse instante -, Arquitectura.

É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão<sup>19</sup>, são articulados<sup>20</sup> *um no outro* - num acasalamento<sup>21</sup> -, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) - em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento<sup>22</sup> do *objecto* arquitectónico no próprio acto de o habitar. Esclareçamo-nos: é, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o *objecto* arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma “existência singular” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência desse objecto* e sobre as *condições*

---

<sup>19</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>20</sup> “Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

“A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *própria* coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70, 1999, p. 40.

<sup>20</sup> “Nós estamos na verdade, e a evidência é ‘a experiência da verdade’.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>22</sup> Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 429 e 430.



em que se dá esse *modo de existência*, que nos podemos acercar dele. Ele existe, portanto, como representação<sup>23</sup>, já que autonomamente, como vimos, não existe.<sup>24</sup> Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele<sup>25</sup>, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*<sup>26</sup>. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Porquê? Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte “na unidade duma percepção” (HUSSERL cit. por LYOTARD, 1999, p. 65) que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido<sup>27</sup>. E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o Homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido? É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra” (HEIDEGGER, 1952, p. 145), uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *Homem-nele*, quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o *modo em que* o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; ele sedu-lo quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) uma determinada cena que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* à própria cena. E, de facto, o que é, por exemplo, o rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água?

---

<sup>23</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>24</sup> “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 279 e 280.

<sup>26</sup> “[...] a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>27</sup> “[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contacto mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se dubruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: “Por conseguinte, a significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 65.

O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no-palácio* onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.<sup>28</sup> Esta, acreditamos, é a metáfora que mais fielmente ilustra a relação que se estabelece entre *homem e espaço*: uma relação que se consubstancia na fenomenologia, e que se suporta na imagem e na representação. Mas nós não somos reis nem príncipes e, também, não viemos aqui para falar nem de reinos nem de palácios.

É que, pelo que ficou dito mais atrás, nem tudo aquilo a que vulgarmente chamamos *arquitectura* verdadeiramente o é. E, porque é que não o é?

Fixemo-nos, atentamente, neste ponto: porque a *arquitectura* é uma *relação* que se estabelece entre *homem e espaço*; a *arquitectura* é, assim, muito mais do que o objecto arquitectónico. Sendo mais, como julgamos que é, a sua experiência não se esgota nem no desenho que a provocou nem, tampouco, pelo simples facto de existir enquanto objecto diante dos nossos olhos. E, assim sendo, se a *arquitectura* nasce de uma *relação* e se, como é sabido, homens diferentes se relacionam com o espaço e, deste modo, o habitam de modos diferentes, como, então, é possível projectar e construir casas iguais para homens diferentes e, portanto, para relações tão, obrigatoriamente, dispares?

A resposta não será pacífica, será, até mesmo, incómoda: será possível projectar e construir casas iguais para homens diferentes? Sim, é possível – convivemos com essa realidade quotidianamente, vemos surgir edifícios baseados em modelos habitacionais padronizados que funcionam como uma espécie de dispositivos alvéolados: como colmeias, como, de certa forma, *máquinas de habitar* que partem do princípio de que o homem necessita de uma determinada área para nela viver. Mas esta é uma noção amputada de *homem*, porque ela dirige-se, apenas, ao homem como o define a Biologia, como um corpo-só-físico, um homem também ele padronizado, pensado, desde este ponto de vista, como um animal numa jaula. Em Política, o conceito de *igualdade* descreve a ausência de diferenças de direitos e deveres entre os membros de uma determinada sociedade. Talvez tenha sido esta

---

<sup>28</sup> “O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que *é para vós*. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” Vincent DESCOMBES In: *O Inconsciente Apesar de Si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P.: Papyrus, 1992, p. 78.

concepção iluminista a responsável pelos mais diversos equívocos a que a post-modernidade tem, a custo, tentado abandonar e substituir por diversidade.

Sem rodeios, o verdadeiro problema que se nos coloca é: estamos a conceber e a construir, pelos mais diversos motivos, casas iguais para homens que sabemos, à partida, diferentes. Sempre que isto acontece, sempre que o arquitecto enforma objectos onde o homem não se consegue projectar – onde lhe é vedada a possibilidade de *participar* –, por não conseguir *encasar* o seu conceito de habitar ao espaço disponível para esse fim, o que sucede na maioria dos casos é que esse homem, espantosamente – projectando-se nesse espaço na tentativa de personalizá-lo e territorializá-lo constituindo-o em *lugar* –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de espaço existencial para que consiga adaptar-se “como um camaleão” (LEACH, 2001, p. 73) às propostas desses edifícios. Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar distorcendo a aptidão do sentir. Demitindo-se do sentir, demite-se do sentido, demite-se do corpo. Perde-se.

Claro está que esta análise às relações homem/espço na habitação pode ser considerada impertinente ou, até mesmo, ociosa. Na verdade, já nos foram habituando a viver num mundo global, num mundo profundamente estetizado pelos *mass media*, num mundo hipocritamente colorido pelo poder político e pelos governos das nações que traduzem uma vida humana num contribuinte e/ou num votante. Mas, se, como estamos convictos, for verdade que a Arquitectura pode olhar o Homem, não como *mais um que vota* ou como *mais um número num processo onde se pede um tecto para morar*; se for verdade que a Arquitectura pode olhar o homem como, de facto, *HOMEM: aquele que transporta a vida, aquele que existe como mortal sobre a Terra*, então, talvez a nossa análise encontre eco e possa contribuir, ao lado de outras, para o reencontro da dignidade humana numa sociedade em estilhaços.

## **Bibliografia**

BAUDINET, Marie-José, *Psicologia da Visão*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P.: Papyrus, 1992

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*, 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997.

EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- GORJÃO JORGE, José Duarte. *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água. s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und aufsatze*, gunther neske pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.
- HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*, Lisboa: Edições 70, 1992.
- KOENIG, Giovanni Klaus. *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.
- LEACH, Neil, *La An-Estética de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- RAPOPORT, Amos, *Systems of Activities and Systems of Settings*. In: KENT, Susan (ed.). *Domestic architecture and use of space*. London: 1993.

#### 4.

### Ressalvando as Aparências

#### Apontamento sobre a Memória, a Imaginação e o Valor

Texto publicado no Livro: “**Memórias 11 – Memória e Artificio: A Matéria do Património II**”, Coord. de António Medeiros e Manuel João Ramos – Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2009 (Apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT), Depósito Legal: 204138/03, ISBN: 978-989-96308-1-9, Julho de 2009, pp. 269-274.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 29-36.

\*

É verdade que herdamos coisas. Herdamos essas coisas de alguém, seu precedente proprietário e/ou seu produtor.

Conservar essas coisas é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam. Por exemplo, o relógio do avô supre a falta do avô, pelo menos parcialmente. Ocupando o seu lugar, substitui-se-lhe, parcialmente pelo menos. Essas coisas são, por isso, representações. De quem? Daqueles que estão ausentes. Elas funcionam como testemunhas e é através delas que nós elaboramos e argumentamos uma memória dos outros. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas coisas* ficam no lugar de *outras coisas*.

Terá sido esta noção sintética de /representação/ a responsável por, por exemplo, no dia 3 de Março de 2001, em Bamiyan, estátuas de Buda com quinze séculos, terem sido

dinamitadas? Ou por se ter desmantelado, pedra por pedra, a Bastilha naquela manhã de Verão de 1789?

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

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

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

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

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é. Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel. Conseguiremos, assim, atravessando a Sala dos Espelhos em Versailles imaginar a vida da corte de Luís XIV em 1678; ou admirando os mosaicos da Capela de S. João Baptista em S. Roque imaginar a Missa barroca?

De certa maneira, sim. Conseguimos imaginar, conseguimos construir imagens, conseguimos efabular como o cineasta inventa o filme. Todavia, nem a corte de Luís XIV alguma vez foi aquilo que nós hoje somos capazes de imaginar através da Sala dos Espelhos, nem a Missa barroca alguma vez teve os contornos com que hoje a idealizamos através daquela Capela.

É verdade que idealizamos e que, no esforço de realizar esse processo, imaginamos, quer dizer, construímos imagens. Na verdade, a memória que temos dos outros através daquilo que eles nos deixaram é, a par e passo, modelada no próprio esforço de racionalização da ideia que nos conduziu à construção de determinada imagem.

Que sabemos acerca da vida em Versailles no século XVII? Que uso davam àqueles espaços? Quem procuravam quando se viam reflectidos naqueles espelhos? Que sabemos acerca da Missa barroca? Que função, genuinamente, político-social desempenhava o culto religioso romano em Portugal no reinado do *magnífico* D. João V? Quem, em absoluto, procuravam ao comungar? Isto é, quem *eram*?

Eventualmente, nada podemos responder com a total convicção de que a resposta é verdadeira. Mas, porquê?

Porque aquilo que respondermos é, desde logo, fruto de uma tentativa de reconstituição do *reinconstituível* – seria regressar ao passado e narrar a história *hoje* como se estivéssemos *lá*. Mas, como esse trânsito no tempo nos está vedado, construímos narrativas que, de alguma maneira, colmatam essa impossibilidade. Essas narrativas são imaginadas, substituem-se às ocorrências passadas, e interferem na noção de património, intrometendo-se nos critérios pelos quais se pode hierarquizar as coisas *deixadas*, por *escalas de valor*. E assim, hierarquizando essas coisas segundo critérios de valor, se relativizam essas mesmas coisas, no sentido em que, quando postas em relação se conservam *umas* em detrimento de *outras*.

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

O *valor*, em sentido comum, é uma *qualidade das coisas* cuja conformidade em relação a uma norma, ou a sua proximidade em relação a um ideal, tornam essas coisas particularmente dignas de estima. Esta aproximação semântica revela, desde logo, o entendimento que, de uma maneira geral, fazemos de /valor/, ao mesmo tempo que estabelece o início de um enquadramento possível onde possamos reflectir com mais segurança.

É frequente considerarmos que *as coisas*, elas próprias, são possuidoras de qualidades, ou seja, que, por isso, existe um valor que lhes é intrínseco. E, como consequência deste pressuposto, é, também, comum considerar que existe um valor que é independente *daqueles que as percebem* fazendo uma apologia, digamos, da exterioridade das coisas, alicerçando-a na suposta *aparência* desses objectos.

Mas, no caso de isto que acabamos de dizer ser assim, que valor(es) é(são) esse(s)?

Reconhecemos a existência das coisas e, nessa medida, referimo-nos a elas, tecemos considerações diversas, criticamo-las, caracterizamo-las, organizamo-las por categorias e tipos, hierarquizamo-las segundo escalas de *qualidade*, *valor* e, portanto, de *importância*. Mas, todas as coisas, e também aquelas que consideramos patrimoniais, só aparentemente nos são exteriores. Se somos nós que nos referimos a elas, as criticamos,

as caracterizamos, as organizamos, as hierarquizamos, e se elas são submissas à nossa subjectividade, então como podem elas ser-nos exteriores?

Se somos nós que percebemos as coisas, elas só encontram a sua possibilidade de existência *em nós* (e nós *nelas* – colocaremos enquanto hipótese). As coisas mostram-se através de juízos, e fora da percepção não há consciência alguma do mundo dos objectos. Deste ponto de vista, os objectos não são nada senão *projeções subjectivas*, e só aparentemente nos são alheios – no sentido em que se encontram *fora de nós*. Aparentemente, fora do nosso corpo.

Admitir tudo isto, será admitir também que os objectos nada são *em si próprios* nem *para si próprios*: o que significa, obrigatoriamente, que os objectos não valem *por si próprios*, quer dizer, que não possuem um valor que lhes seja próprio.

Resta apurar que valor têm os objectos, já que eles, por serem desprovidos de consciência, nada valem. Devemos procurar a resposta junto de quem lhes atribui valor – o sujeito.

O objecto é apenas uma ocorrência formal à qual o sujeito atribui o valor que quer depositar nesse objecto. E é nestes termos, e só nestes termos, que hierarquizamos os objectos segundo escalas de valor – de importância –, encenando um mundo de objectos.

Se, por outro lado, a meditação sobre o património deve recair, sobretudo, sobre *aquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente sobre *aquilo que esses outros nos deixaram*, então, e se for de facto assim, que queremos nós, afinal, perpetuar dos outros? Ou, mais difícil ainda, quem são os *outros*?

Conservamos aquilo que consideramos importante. Conservamos as glórias da Arquitectura, das Artes-Plásticas, das Engenharias, das Ciências. Conservamos Auschwitz para não repetir os erros, guardamos os manuscritos de Einstein para que não nos esqueçamos das suas Teorias nem de Hiroshima que gostávamos de saber esquecer. Em suma, tentamos rodear-nos de objectos singulares com os quais tentamos, cheios de esperança, cartografar o passado.

Existem coisas que, por ser veiculadas por um suporte físico são facilmente conservadas, mas existem outras que, por não fazerem recurso a um suporte, digamos abreviadamente, *material*, tornam a sua conservação mais difícil. É o caso, por exemplo, dos contos, dos ditos, das anedotas, das adivinhas, das músicas, das cantigas, do teatro, das danças, dos jogos, dos gestos, *formas de costume*, em suma – formas de adaptação do *sujeito ao meio* e que coincidem ordenadamente. Estas formas de adaptação dependem do homem já que foram por ele inventadas.



Sendo o homem o seu transporte e sendo o ser humano finito, mortos os homens, desaparecido ficará esse património.

Conservar estas formas (*intangíveis*) de adaptação originais (no sentido em que surgem originariamente ou espontaneamente como adaptação) será conservar quem lhes possibilita a existência, ou seja, *quem* conta os contos, *quem* diz os ditos, *quem* interroga as adivinhas, *quem* toca as músicas, *quem* canta as cantigas, *quem* interpreta as peças, *quem* dança as danças, *quem* joga os jogos, *quem* repercute os gestos. Ora, se estas formas de adaptação surgem enquanto conjunto ordenado formado entre (e/ou pelo) o *sujeito* e o *meio*, então, para que elas continuem existindo haverá que conservar o meio e, portanto, o sujeito. Mas, com que critérios e com que sentido?

Do mesmo modo que a *fala* actualiza a *língua* ou, por outras palavras, do mesmo modo que ao utilizarmos determinada língua a actualizamos, assim, desse mesmo modo, as formas de adaptação ao meio se vão actualizando pelo uso, conforme as condições daquilo que esse meio impuser e conforme aquilo que o sujeito dele extrair como informação pertinente com a qual organiza o *seu mundo*. Conservando o meio – congelando-o –, na tentativa de cristalizar essas formas intangíveis, será, nestes termos, tornar artificial o processo de articulação sujeito/meio, correndo o risco de se perpetuarem formas desprovidas de conteúdo porque ausentes de sentido. Isto, por um lado e no que concerne às formas intangíveis.

Por outro lado, interessa também, se não sobretudo, reflectir acerca das pessoas que fazem acontecer a intangibilidade dessas formas. É obvio que qualquer meditação acerca do património intangível acaba, cedo ou tarde, por recair nas pessoas que o veiculam ou que, de alguma maneira, tornam possível a sua existência.

Da cosmologia e da linguagem gráfica dos índios Wajãpi do Amapá (candidatura brasileira ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2002), à tradição oral galaico-portuguesa de entre Galiza e Minho (candidatura portuguesa ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2005), existe pelo menos um ponto em comum. Ambas, são candidaturas propostas à UNESCO pelos governos dos países que as propõem. Ambas, surgem, certamente, como consequência do interesse dos governos pela cultura dos seus países e pelo reconhecimento que estes mesmo governos, certamente, fazem da vulnerabilidade deste género de património enquanto, todos sabemos, caminhamos a passos largos para uma cultura internacional *standardizada* promovida não só pela modernização socioeconómica como também por um alucinante desenvolvimento das técnicas de transporte e de informação onde o

consumo conspícuo, do imediato e do momentâneo, torna todas as formas de tempo e de espaço universalmente equivalentes. Por coincidência, ou talvez não, também essa *cultura de massas*, essa *modernização socioeconómica*, e esses *desenvolvimentos tecnológicos* – que acabam por ser os responsáveis pela eminente extinção do património intangível –, são amplamente patrocinados pelos governos dos estados, pelo menos, pelos de ideologia ocidental.

Todos tivemos ocasião de assistir a uma certa ocidentalização do mundo, onde as declarações de guerra dos países árabes ao ocidente são proferidas na Língua Inglesa, onde, aparentemente, os palácios sauditas oscilam entre uma estética Napoleão III e outra gótica flamejante, onde os índios Wajãpi do Amapá usam tocados de penas coloridas, calções de *nylon*, relógio de pulso e sandálias de *cautchuc* vulcanizado industrialmente, enfim, vemos hoje florescer aquilo que se semeou em França em 1789. É justamente desse mundo, dia-a-dia mais ocidentalizado, que surge uma espécie de aparente reacção ao estado das coisas e que impele a uma espécie de nostalgia pelas coisas que se podem perder.

Mas, como vimos, se conservamos as coisas na esperança de não perder a memória dos *outros*, se a memória que temos dos *outros* é construída por nós sobre as mais diversas formas que sabemos terem sido *deles*, se dessa nossa elaboração acerca dos *outros que nunca conhecemos* resulta uma determinada imagem que veicula determinada narrativa, então, em todo este processo, apenas representamos. E representamos, quer dizer, tornamos presente o que está ausente, porque é essa a relação que aprendemos a manter com o mundo, com os *outros* e até connosco mesmos.

A representação possibilita, de alguma forma, inventar e reinventar a história dos *outros* e a nossa própria história através deles. Sendo *nossa* ou *dos outros* a história é a mesma porque *uma* e *outra* são representadas por nós no momento presente, de tal modo, que a própria memória, teremos de concordar, disso não passa, não vai além desse instante onde o tempo pode e não pode deixar de ser inventado, aparentemente pelo menos.

5.

## **Às Portas de Shambhala**

O Desenho como Entrada em um Mundo-Ficcionado

Conferência apresentada no **VII SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA, "ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE/TRADIZIONE - CONTEMPORANEITA' - FUTURISMO - RIFLESSIONI PROGETTUALI SULLI AREE EX INDUSTRIALI**, Narni, Itália; organizado pela Sapienza – Università di Roma, Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni", Dipartimento di Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero Della'Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordinatori Scientifici: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch. Danilo D'Anna; que aconteceu em Narni, Itália, de 24 a 31 Julho 2009. Conferência apresentada no dia 28 de Julho de 2009.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António, "A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia"**, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil - Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D'Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 37-44.

\*

### **Resumo**

Era uma vez quatro irmãos, Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia Pevensie.

Era uma vez Londres: onde estas quatro crianças viviam alguns metros abaixo dos *raids* aéreos que ameaçavam diariamente a cidade com bombas de angústia, de medo, de incerteza, de morte e de solidão.

Era a Segunda Guerra Mundial.

Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia foram enviados para longe da cidade. Foram para a casa do Prof. Digory Kirke que vivia no campo, um lugar longe da cidade dos homens. É assim que começa o conto fantástico de C.S. Lewis, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1950), o primeiro das Crônicas de Nárnia.

Entre árvores e rebanhos, entre relvas e lagos, estas quatro crianças – a salvo da injustiça dos homens da guerra – descobrem, num quarto da casa do Prof. Kirke, num dia de chuva, um misterioso guarda-roupa. Entram.

A porta do guarda-roupa fecha-se atrás de si e, à sua frente, abre-se um outro-mundo: NÁRNIA!

Nárnia é um outro-mundo, um mundo para-lá: habitado por faunos, gigantes, animais que podem falar, criaturas mitológicas; um mundo com outras cores, outros céus, outras *ordens*. Do outro lado do guarda-roupa, nesse tal mundo para-lá, encontram o mundo de Nárnia à 100 anos submetido, pela maldade da Feiticeira Branca (Jadis), a um Inverno contínuo e rigoroso. Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia tornam-se reis e rainhas de Nárnia e, com a ajuda de Aslam, um leão falante, derrotam Jadis. O seu reinado durará vários anos, mas acaba quando, durante uma caçada, encontram o caminho de volta para o nosso-mundo (?) e *regressam* como se nada tivesse acontecido, voltando com a mesma idade que tinham e *quase* no mesmo instante em que eles entraram juntos no guarda-roupa.

### **Palavras-chave**

Desenho, Ficção, Arquitectura, Fenomenologia.

\*

Os olhos vêem.

Mas, o que vêem os olhos?

Os olhos vêem espontaneamente enquanto os temos abertos: involuntariamente, talvez, vêem coisas.<sup>1</sup> Mas, que coisas vêem os olhos?

Os olhos vêem as *coisas do mundo*, vêem as coisas que compõem o mundo: o meu mundo.

Os meus olhos são negros; e os teus?

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, 4.<sup>a</sup> ed., São Paulo, 2007, p. 15.

Os olhos vêem o mundo sujeito à Luz; é a Luz que oferece aos olhos o mundo das coisas visíveis. Acerca da Luz, o que me merece dizer é que: Ela – a Luz – é aquilo que separa a Terra do Céu, o *onde* habitam os mortais de Heidegger<sup>2</sup>, os mortais que vêem nesse *entretanto*.

Os olhos fecham e abrem involuntariamente: as pálpebras, como viseiras de elmos, escondem-me o mundo e, intermitentemente, revelam-me-o. Mas, isto, involuntariamente como desígnio da minha humanidade, porque possuo – como o meu semelhante, um para-mim para-sempre *outro* – uma fileira de cílios que servem para proteger os meus olhos da poeira e das outras violências de um mundo que, só aparentemente, me é exterior. Só, aparentemente.

Em querendo, fecho os olhos: amputo o mundo-diante, e entro, voluntariamente – desejando – num mundo-outro, num para sempre imaginado, obrigatoriamente para mim melhor. Fecho os olhos, enclausuro-me – como nos desenhos das entranhas das cidades de Piranesi – em-mim. O mundo ficou lá atrás. E se, em querendo, fecho os olhos: imagino, ficciono, *sou*.

Fechar os olhos, tê-los por detrás das pálpebras, é a possibilidade de entrar num mundo diverso daquele que temos diante quando os olhos estão abertos.

Enquanto os olhos estão abertos vejo *umas coisas*; mas, quando os fecho, vejo *outras-coisas* – como numa espécie de viagem por mundos encantados, inteiramente meus, impartilháveis quem sabe. Porém, meus, num tão perto do sonho.

Uma revelação? Uma epifania? Eu?

Não sei.

Eu não sei.

Depois de Sócrates, o que eu sei é que, com os olhos fechados, eu sou mais eu: *Solus Ipse(?)*, em um *onde(?)*; num, de facto, *lugar*, onde o meu-mundo não entra em confronto aberto com o mundo-do-outro, meu semelhante muito embora, porém, um para mim para sempre *outro* – quase-estranho(?). Um lugar imaginado, uma cidade de ouro, um *El Dourado*, uma outra cidade; ou, mundo-outro:

“*In Xanadu did Kubla Khan*  
*A stately pleasure-dome decree:*”

---

<sup>2</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
Down to a sunless sea.

So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round:  
And there were gardens bright with sinuous rills,  
Where blossomed many an incense-bearing tree;  
And here were forests ancient as the hills,  
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh ! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart a cedarn cover!  
A savage place ! as holy and enchanted  
As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!  
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
As if this earth in fast thick pants were breathing,  
A mighty fountain momentarily was forced :  
Amid whose swift half-intermitted burst  
Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :  
And 'mid these dancing rocks at once and ever  
It flung up momentarily the sacred river.  
Five miles meandering with a mazy motion  
Through wood and dale the sacred river ran,  
Then reached the caverns measureless to man,  
And sank in tumult to a lifeless ocean:  
And 'mid this tumult Kubla heard from far  
Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure  
Floated midway on the waves;  
Where was heard the mingled measure  
From the fountain and the caves.

*It was a miracle of rare device,  
A sunny pleasure-dome with caves of ice!  
A damsel with a dulcimer  
In a vision once I saw:  
It was an Abyssinian maid,  
And on her dulcimer she played,  
Singing of Mount Abora.  
Could I revive within me  
Her symphony and song,  
To such a deep delight 'twould win me,  
That with music loud and long,  
I would build that dome in air,  
That sunny dome ! those caves of ice!  
And all who heard should see them there,  
And all should cry, Beware ! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.”*

*Kublai Khan ou A Vision in a Dream, Samuel TAYLOR COLERIDGE.*

O desenho, enquanto estrutura fetal da arte e da arquitectura (e, neste contexto, “arquitectura” como não menos do que isso: arte), é isso mesmo: é uma visão – como em *Xanadu* –, é uma entrada num mundo imaginário, melhor: ficcionado, que pode ser traduzido através de marcas sobre uma superfície – um primeiro sintoma da *visibilidade do imaginário no real*.

Desenhar é, só por isso, imaginar: *Xanadu* ou mundos-outros.

Desenhar é entrar pela opacidade do suporte a-dentro e conquistar um mundo para-lá dela: uma, de facto, janela – como a de Alberti; mais do que isso até: sonhar, sonhá-la para lá da pressuposta transparência do vidro. É ir habitar um mundo longe deste, contudo tão perto – à distância da mão –, tão tangível pelos olhos abertos, num quase-tacto.

Em arquitectura, por exemplo, o desenho, é isso que permite: um habitar, mas em mente; um inaugurar um novo mundo a partir do presente; em arquitectura, desenhar é ir buscar ao futuro *um* instante (de espaço) prestes a acontecer, ou *um* para sempre impossível(?), ou *um* para sempre utópico(?) como a *Xanadu* de Coleridge. Vimo-lo.

Como tão bem observa uma minha tão querida amiga – Ana Leonor –, “A primeira cidade ideal, a primeira utopia desenhada, é *Sforzinda*, a cidade imaginada por Averlino.”<sup>3</sup> – e é bem verdade. Averlino, *Filarete* (1400-1469) – que do grego, “o amante por excelência” –, é quem, por intermédio de riscos, traça uma cidade futura onde, apesar de tudo e paradoxalmente, “as características originais, próprias da Idade Média, são transportadas para uma cidade que se deseja ao espírito clássico de Roma antiga e [e aqui reside o paradoxo:] para um príncipe moderno como Sforza [*il Moro da Gallerani*].”<sup>4</sup> Narra-se, com riscos, um espaço. Num desenho, uma realidade pronta a nascer – digamos: “prestes a vir à Luz” (*Sforzinda* nunca a viu, afinal).

O desenho está para a arquitectura como a porta do guarda-roupa de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*<sup>5</sup> de C. S. Lewis, está para Nárnia – esse mundo habitado por faunos e por outras formas e seres sonhados. Ele, o desenho, como a porta desse guarda-roupa, dá acesso a um mundo-para-lá – Nárnia, ou outro –, mas, a todo o momento, um mundo para além do *aqui*, do palpável e do tido como certo.

O desenho, como gesto, é a porta visível da imaginação; é uma espécie de fechar de olhos posto em forma: “*As-tu déjà aimé pour la beauté du geste?*”; é uma imagem, usando uma expressão de Merleau-Ponty, do “por-vir”<sup>6</sup>, uma fixação de algo, (n)um cristal; uma espécie de resina fluídica, que transmutada em âmbar, conserva insectos e gotas de água desde o Terciário até hoje; mas que, no caso da arquitectura, (entendendo, neste caso, o desenho enquanto “projecto”) um Terciário-futuro, um, efectivamente, *por-vir*, um “ainda-não”, porém no agora: (*dasein*?<sup>7</sup> – “aqui e agora”? Ou, “aqui e depois”?). Um futuro, é certo: uma, de facto, *projecção*, quer dizer: uma *esperança* ou uma *visão hipotética*, tão querida.

Tão querida como, por palavras, *Xanadu*, Coleridge a disse?

Tão querida como a *Sforzinda* de Filarete?

Tão querida como, a de James Hilton, *Shangri-La*?

---

<sup>3</sup> Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 137.

<sup>4</sup> Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 137.

<sup>5</sup> C. S. LEWIS, *As Crónicas de Nárnia, O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*, 1950.

<sup>6</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 551 e 552: tb. p.563.

<sup>7</sup> Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 21 e 22.



Tão querida como *Shambhala*?<sup>8</sup> Onde, "por exemplo, certa ribeira, pura e simplesmente a mesma, pode ser vista pelos deuses como um rio de néctar, como um rio de água pelos homens, como uma mistura de pus e sangue pelos fantasmas esfomeados, e por outras criaturas como um elemento no qual se vive."?<sup>9</sup>

Tão querida como a *Hypnerotomachia* de Francesco de Colona?

Tão querida como a imaginária Nárnia de Lewis?

Ou como em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, no conto de J. L. Borges?

Cidades felizes ou outras atmosferas cintilantes?

Isso, eu não sei.

É que: sabem?

O desenho é uma viagem ficcionada – é certo – mas de olhos bem abertos: um pouco mais do que um *ego* à procura de um-outro.

Os meus olhos são negros; e os teus?

Os teus têm, mesmo, todas as cores do mundo?

## **Bibliografia**

ALLEN, Charles, *The Search for Shangri-La: A Journey into Tibetan History*, Little, Brown & Co. Reimpresso por Abacus, Londres, 1999-2000.

ANDREW, Tomas, *Shambhala. A misteriosa civilização tibetana*. Lisboa, Bertrand, 1979.

BEMBAUM, Edwin, *The Way to Shambhala: A Search for the Mythical Kingdom Beyond the Himalayas*, Nova Iorque, St. Martin's Press, 1980-1989

BERZIN, Alexander, *The Berzin Archives - Mistaken Foreign Myths about Shambhala*, 2003.

CHOGYAM, Trungpa, *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior*, Shambhala Publications.

DEAN, Martin, *Ol-mo-lung-ring, the Original Holy Place*, in: Toni Huber (ed.). *Sacred Spaces and Powerful Places In Tibetan Culture: A Collection of Essays*. Dharamsala, The Library of Tibetan Works and Archives, 1999.

---

<sup>8</sup> Ver a este propósito: Victor FIC, *The Tantra*, Abhinav Publications, 2003, p. 49.

Ver também:

Alexander BERZIN, *The Berzin Archives - Mistaken Foreign Myths about Shambhala*, 2003.

Martin DEAN, *Ol-mo-lung-ring, the Original Holy Place*, in: Toni Huber (ed.). *Sacred Spaces and Powerful Places In Tibetan Culture: A Collection of Essays*. Dharamsala, The Library of Tibetan Works and Archives, 1999, pp. 125-153.

Edwin BEMBAUM, *The Way to Shambhala: A Search for the Mythical Kingdom Beyond the Himalayas*, Nova Iorque, St. Martin's Press, 1980-1989.

Jeffrey JASON, *Mystery of Shambhala*, In *New Dawn*, No. 72 (maio-junho 2002).

Trungpa CHOGYAM, *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior*, Shambhala Publications.

Charles ALLEN, *The Search for Shangri-La: A Journey into Tibetan History*, Little, Brown & Co. Reimpresso por Abacus, Londres, 1999-2000.

Patrick SYMMES, *The Kingdom of the Lotus In Outside*, Edição especial de 30 anos, pp. 148-187. Tomas, Andrew *Shambhala. A misteriosa civilização tibetana*. Lisboa, Bertrand, 1979.

<sup>9</sup> Tomas ANDREW, *Shambhala. A Misteriosa Civilização Tibetana*, Lisboa, Bertrand, 1979, p. 52-213.

FIC, Victor, *The Tantra*, Abhinav Publications, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.

LEWIS, C. S., *As Crónicas de Nárnia, O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*.

JASON, Jeffrey, *Mystery of Shambhala*, In *New Dawn*, No. 72 (maio-junho 2002).

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

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

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Visível e o Invisível*, 4.<sup>a</sup> ed., São Paulo, 2007.

SYMMES, Patrick, *The Kingdom of the Lotus In Outside*, Edição especial de 30 anos, s.d..

## 6.

### A Natureza da Arquitectura:

#### O Sentido da Paisagem

Conferência apresentada no **XIX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, Natura/Architettura, Ecologia dell'Ambiente Costruito**, Camerino, 1 a 6 de Agosto de 2009; organizado pela: Università di Camerino – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 6 de Agosto de 2009.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D'Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 45-57.

\*

O termo “natureza” aplica-se a tudo aquilo que, de alguma forma, tenha como característica fundamental o facto de ser *natural*.

Nem sempre a etimologia revela as coisas a que as palavras se referem e/ou significam. Saber que “natureza” deriva de *natura* (*naturam*, *naturea* ou *naturae*) contribui pouco para uma sua análise em relação à Arquitectura. Natureza e Arquitectura: ambas as palavras rimam, é uma evidência – semanticamente falando, digamos assim. Mas não só semanticamente podemos falar nesta espécie de acordo que é a rima. Na verdade, esse acordo pode dar-se num outro patamar do sentido: como em numa espécie de simbiose entre *aquilo-que-já-existe* e *aquilo-que-nessa-pré-existência-pode-existir* ou *vir-a-existir*, entre, portanto, *natureza* e *Arquitectura*. Falo da, de facto, “Arquitectura”, veremos mais à frente porque digo isto e nestes termos.

*Natura/architettura; nature/architecture; nature/architecture.* É assim em latim, inglês e francês. Mas, deixemos as rimas e as fonéticas para (o, tantas vezes, ócio d)os poetas.

O que significa *ser natural*?

Ser natural é o contrário de ser artificial. O artificial é um algo-construído pelo ser humano, um algo que se acrescenta ao já-antes, ao pré-existente. Portanto, desde este ponto de vista, “natureza” é toda a envolvente que não teve ainda intervenção antrópica. Esta acepção de *ser natural* é evidente e conhecida por todos nós. Mas não é exactamente verdadeira; ou, pelo menos, não o é completamente. Esta divisão, vigente dentro do horizonte de um mundo previamente dado, entre *natural* e *artificial*, é apesada e pouco esclarecida. Porquê?

Basta a evidência do nosso corpo para o intuir: o meu corpo é tão natural como a paisagem que o meu corpo me dá – árvores, casas, montes e vales, cores diversas, pássaros e verde. Nasci nu como os pássaros; e, como eles, morrerei só. Quase como os pássaros eu sou mortal entre a Terra e o Céu.

O meu corpo, esse edifício de células e moléculas, que nasce e que morre, partilha da mesma *naturalidade* da natureza e está, como ela, sujeito ao tempo – esse grande escultor. Mas, o equívoco não mora no corpo, antes habita na conceptualização que fazemos dele; sobretudo se o considerarmos ausente do mundo; ou, por outras palavras, se considerarmos o mundo como algo que lhe é *exterior*. Só deste ponto de vista (daquele que considera as “coisas do mundo”, os “objectos” ou o “próprio mundo” como *exterioridades* do corpo) se pode explicar o aparente antagonismo entre *natural* e *artificial* – a História das Mentalidades, ou mesmo da Filosofia, pode prová-lo: de Platão até, exclusive, a Hegel e a Kierkegaard. Ainda assim, ainda que mesmo depois de Hegel e de Kierkegaard, de Nietzsche, de Husserl, de Sartre ou de Merleau-Ponty, é vigente na civilização ocidental esta falácia: a de que tudo nos é exterior, mesmo quando nos é tão humanamente evidente que se temos notícia do mundo é porque é o corpo que no-la dá; e que, assim sendo, *corpo* e *mundo* são um só *em-mim*, *em-ti* e *em-cada-um-dos-outros*, privada e individualmente. Talvez seja a “nossa” consciência desta visão privada e única, a visão que cada um de nós tem daquilo que nos rodeia, a responsável pela construção de um mundo pré-estabelecido, de facto, assim *a prioristicamente* dado e suportado pelos artificios da Linguagem: exterior, concreto, partilhável e com uma aparente possibilidade de leitura unívoca, universalizante e mundana. Seja como for, esta noção de *exterioridade das coisas* em relação ao corpo subsiste e interfere em todas as actividades humanas. À Arquitectura, e às disciplinas que com ela mantêm territórios fronteiriços, ela também não é alheia.

Porém, se encontrarmos o corpo, não como algo exterior ao mundo, ou o mundo como algo exterior ao corpo, então, nesse caso, nem sequer fará mais sentido falar em *natural* e *artificial*, em *natureza* e *anti-natureza*, digamos assim. Se acharmos assim o corpo como *da-natureza*, então ele será – e é-o – tão *da-natureza* como o pássaro que voa, que vive e que morre entre a Terra e o Céu como eu.

O pássaro constrói o ninho, o homem a casa. Somos, ambos, construtores. É certo.

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

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

Porque a casa não é um apetrecho...

Porque a casa do homem instala um mundo e o ninho não. É justamente por esse motivo que o ninho não é Arquitectura e a casa é. Só metaforicamente podemos dizer que o ninho é a casa do pássaro; o pássaro não tem casa porque é livre; e somos nós, afinal, que detectamos *casicidade* no ninho do pássaro; somos nós, humanos, que não sendo pássaros, transferimos para o ninho uma ideia de casa, só isso.

A casa, lato senso, o objecto architectónico, insta-la um-mundo sobre o mundo.

Mas, que mundo é esse instalado pelo objecto architectónico?

É que, o objecto architectónico não é mais um objecto *no* (ou, *do*) mundo. Ele, quando se converte em *lugar*, *instala um mundo*, um mundo *a-partir-do-qual* (ou, *em-função-do-qual*) “a árvore, a erva, a água e o touro, a serpente e a cigarra [e tudo “[*]aquilo que aparece à consciência [- ‘]aquilo que é dado”*], enfim, *as coisas*”<sup>2</sup> adquirem uma saliência

---

<sup>1</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 10.

<sup>2</sup> “Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através do qual somente existe o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno qual estão reunidas propriedades.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 16.

da sua forma, e desse modo aparecem como o que são”<sup>3</sup>. É deste ponto de vista que podemos dizer que a Architectura – como aquilo-que-está-entre *homem-que-habita* e a *coisa-que-é-habitada* – é a instalação de *um mundo* a partir do qual tudo o resto – e o que quer que seja esse *resto* – pode ganhar sentido.<sup>4</sup> É ao instalar um mundo que se instalam os limites do sentido. Por outras palavras: é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir<sup>5</sup> – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.

Mas o que é isso, um mundo?

“Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”<sup>6</sup>

Dito por outras palavras, o mundo que a Architectura instala é “o mundo [que] mundifica (*Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa”<sup>7</sup> – um mundo que ultrapassa a *tangibilidade* do objecto arquitectónico, portanto.

Por este motivo, nem a Architectura é só o objecto arquitectónico, nem a compreensão do objecto arquitectónico se esgota na leitura que só através da visão podemos dele elaborar. O objecto arquitectónico *instala um mundo sobre a Terra*<sup>8</sup>, instala um certo

---

“A coisa é o αἰσθητόν, é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 18.

<sup>3</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>4</sup> Nesse mundo “[...] onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se o mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> “Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar [Aufruhen] da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro ergue-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é sua, com ele está bravo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>6</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>7</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>8</sup> “Perguntamos: que relação há entre o instalar de um mundo e o produzir da terra na própria obra?

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia

modo em que se o homem pode ser, enquanto ente, sobre ela – “Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra”<sup>9</sup>. É quando o objecto arquitectónico envolve o corpo, ou, do ponto de vista inverso, é quando o corpo se sente envolvido por ele, que ele-objecto-(ali) deixa de ser objecto e passa a ser lugar-(aqui)<sup>10</sup>. É isto que o pássaro não sabe nem sonha quando constrói o ninho ou mesmo voa.

Nessa conversão de objecto em lugar, nessa conversão de ali em aqui, nessa conversão de objecto em mundo, nessa certeza do corpo – não do corpo-capsulado, mas do corpo-vivo –, nesse momento, se instala um mundo e tudo o resto vem por analogia com essa íntima relação que se estabelece entre homem e esse mundo sobre a Terra.<sup>11</sup> O lugar, a Arquitectura, é o mundo: e, “Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser”<sup>12</sup>; por este motivo, a *Arquitectura* não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplanção dos olhos*; será, por isso, sempre incompleta a investigação dirigida por uma *estética do visível* à *Arquitectura* porque: “A estética toma a obra de arte como um objecto e, mais precisamente o objecto da *άλσησιζ*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência [...]”<sup>13</sup>

Por todos estes motivos, a *Arquitectura* não é só uma espécie de moldura do homem em sociedade: a *Arquitectura* instala o mundo do homem em sociedade.

Portanto, deste ponto de vista, é o lugar que concede ao homem uma imagem de si mesmo no meio: “O templo [, a obra arquitectónica], no seu estar-aí (Dastehen) concede

---

unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 38.

<sup>9</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 36.

<sup>10</sup> Passa a ser lugar-(num “ponto-aqui”): “Con este criterio [o do que o espaço existe através da percepção de quem nele se encontra], el espacio está muy lejos de ser equivalente a sí mismo en todas partes como nos enseñan geógrafos e geómetras; muy al contrario, este espacio cuenta con un punto de referencia que lo polariza alrededor del ser y constituye una especie de ‘Point ici’ que establece formas privilegiadas a partir de la mayor o menor influencia que ejerce éste sobre el espacio.” Abraham A. MOLES in Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1974, p. 7.

<sup>11</sup> Percebe-se, agora, nitidamente o motivo que levou Muntañola a reconhecer em Husserl a originalidade de uma topologia axiológica actual – como também, passa agora a fazer mais sentido a importância do indissociável enraizamento entre linguagem e mundo de que Husserl falava, ele falava de lugar, falava de *Arquitectura*.

<sup>12</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>13</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 65.

primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for aberta, enquanto o deus dela não tiver fugido.”<sup>14</sup> De alguma maneira, reencontramos aqui, nesta conclusão de Heidegger com o exemplo do templo, Muntañola, para quem, também, *lugar* coincide sempre com o *paradigma em que em cada época o homem tem de si mesmo e do meio onde existe*.

Porém, Heidegger, não responde acerca de que *paradigma* é esse a que Muntañola se refere e, em certo sentido, não avançamos sequer um passo desde a primeira posição do problema: depois de termos visto que o objecto arquitectónico não existe autonomamente e que é a partir do momento em que *alguém* se sente envolvido por *ele* que ele se converte em *aqui*, em *lugar*. Mas, e novamente, *que lugar é esse?* Se é verdade que existe essa conversão e que nesse câmbio existe um *sentido*. Qual é esse *sentido*?

Fixemo-nos neste ponto: o *templo concede aos homens a vista de si mesmos*, e alarguemos *templo* a *Arquitectura* de um modo geral.

Regressemos ao corpo.

Se há coisa que podemos afirmar com certeza acerca do corpo é que ele é *mortal*: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte *como* morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”<sup>15</sup>. Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrónomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”<sup>16</sup>; este “Céu” é, portanto e em suma, o *tempo*<sup>17</sup>.

O homem é mortal sobre a terra e sob o tempo. Esse *ser-se* humano, esse estado de existência e essa “*consciência da nossa identidade*”<sup>18</sup>, procura-os, eventualmente, o

---

<sup>14</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>15</sup> Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>16</sup> Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>17</sup> “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indiretamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

<sup>18</sup> “[...] *temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que*



homem na sua relação consigo próprio *junto das coisas*<sup>19</sup> – as coisas que são, em certa medida, representações indirectas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

O tempo surge da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no momento em que as detecto e as posso significar. Esse momento, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fracção mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante *em que* se desfazem as distâncias, ou, o instante *em que* se aniquila o, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”<sup>20</sup> entre *sujeito e coisa*.

Em suma, podemos dizê-lo, se quando dizemos *coisa* estamos a falar de *Arquitectura*: apesar de conscientes de que existe, de facto, uma distância que pode ser *medida* ou matematicamente representada pelo *número*<sup>21</sup> ou pela geometria, entre *sujeito e objecto arquitectónico* e que, por consequência, esse objecto enquanto substância físico-química não pertence ao sujeito (efectivamente, não partilham da mesma *carne*), “é, [...] [afinal], a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo”<sup>22</sup>, e, ao fazê-lo, os consubstancia. É, por outras palavras, nesse instante-*em-que* a consciência faz esse desdobramento ou essa constituição que podemos falar em uma coincidência do sujeito

---

*asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.”* Raymond ARON cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 93

<sup>19</sup> “Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas *sem renunciar* nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto* das coisas. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, *não* nos dizer *nada*, *não* terem *nada* mais a ver connosco.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>20</sup> Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

<sup>21</sup> “A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (Eindringen) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (Schwere) ao cálculo de quanto pesa (Gewicht). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (Lasten) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decomposmos em números de frequência de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, pp. 36 e 37.

<sup>22</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 89.

Também Merleau-Ponty adverte para esta correlação *consciência/tempo*: “O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos no tempo. É preciso portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um ‘dado da consciência’, digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo, ela deixa enfim de estar encerrada no presente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 555.

com aquilo-que-o-envolve, no *agora* – um *agora* depositado num espaço-envolvente<sup>23</sup>, ou seja, a construção de um lugar<sup>24</sup> (para viver, para existir). A consciência dessa consubstanciação sujeito/aquilo-que-o-envolve, ou, por outras palavras, corpo/objecto-que-envolve-o-corpo, ao desvelar o *agora* torna-os contemporâneos, no sentido em que os funde<sup>25</sup>, os encasa *um* no *outro* numa espécie de rima.

É neste sentido de *encasamento* que, quando se suprimem a *medida* e o *número*<sup>26</sup> que o pensamento objectivo propõe, quando se ultrapassa a *matéria* e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido pelo objecto arquitectónico, ele *passa* a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”<sup>27</sup>. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.”<sup>28</sup>

O lugar é, portanto, o *outro corpo* – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objecto arquitectónico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projecta, é a Arquitectura. O ninho não é lugar, é apetrecho: “Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira

---

<sup>23</sup> “*La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como ‘acontecimientos en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones’.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 11.

<sup>24</sup> “*La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica razón e historia, por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como limite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que el tiempo depositado en espacio, o sea, el lugar, siempre refleja en su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y adelante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia). Acuerdo febril entre movilidad conceptual y forma figurativa (entre movimiento y reposo, diría Spinoza), la lógica del lugar marca siempre la medida bajo la cual la humanidad es capaz de representarse a sí misma. Y así empezamos a estar ya muy cerca del corazón de la Arquitectura como lugar para vivir.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 30.

<sup>25</sup> “*El usuario debe fundirse con el lugar, y el ‘fenómeno’ de la Arquitectura se constituye como un todo indisociable en el que cualquier cuerpo humano experimenta el mismo ‘fenómeno’.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980, p. 30.

<sup>26</sup> “*Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte da las necesidades originales de orientación del hombre.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 10.

<sup>28</sup> Do castelhano “*La evolución de este paradigma [o paradigma que em cada época o homem tem sobre as interrelações entre si mesmo e o seu meio ambiente] ha estado manifestada en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común a todos estos modelos ha sido la simultaneidad que existe, en la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este ‘si mismo’.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura*, *op. cit.*, p. 29.

vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha;”<sup>29</sup>.

É desde este ponto de vista que podemos dizer que a natureza da Arquitectura é, entre outras coisas, melhorar a paisagem (dita “natural”), por outras palavras, dar-lhe sentido. A paisagem que, enquanto noção, foi, de certa forma, inventada pela Pintura.<sup>30</sup>

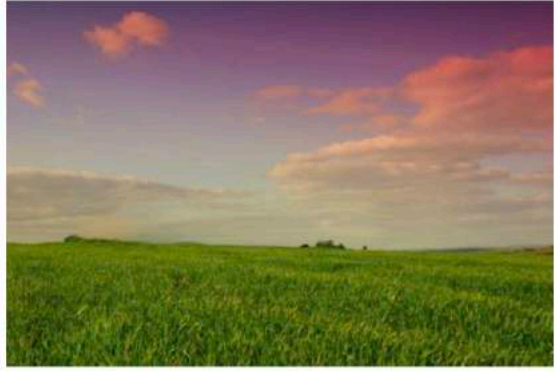
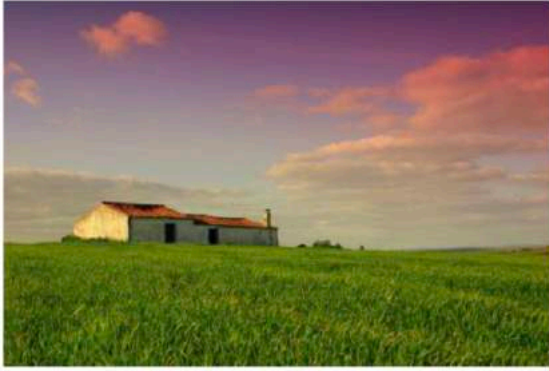
Talvez agora se entenda de uma forma mais plena aquilo que dissemos mais atrás. Dissemos: *é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.*



---

<sup>29</sup> “O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (Anfertigung) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham a luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 36 [Sublinhados nossos].

<sup>30</sup> A noção de paisagem é recente e, como quase tudo, foi inventada pela Pintura. Não só a paisagem, tal como nós a entendemos hoje e a utilizamos enquanto *conceito*, é recente como foi, insisto, inventada pela Pintura. Os pintores do século XVI começaram por dar alguma importância à paisagem, servindo-se dela como *cenário* ou *pano de fundo*. A paisagem viria a servir, desde o Renascimento até meados do século XIX, de *contexto* sobre o qual as narrativas pictóricas eram veiculadas. Essas narrativas que ocupavam o primeiro plano da representação aconteciam sobre uma paisagem que criava a *atmosfera* e a *profundidade*, mas *lá longe*. *Lá longe* é como a paisagem ainda hoje pode ser entendida – uma imagem longínqua a perder de vista onde se contempla a distância entre *mim* e *ela lá longe*. E, assim, a paisagem define, em confronto comigo, um ponto: o meu ponto-de-vista, o ponto que institui uma certa maneira de ver e a partir da qual aquilo que se vê pode ser visto. Este foi o critério que a Pintura usou desde o Renascimento até ao Naturalismo novecentista para dar figura à paisagem. E se não foi, respondam-me *uns*, e ensinem-me *outros*, os *académicos*.





Que seria da rocha senão fosse a ermida?

Que seria da onda se não fosse o pontão?

Que seria das duas margens senão fosse a ponte?

Que seria da escarpa senão fosse o MAC<sup>31</sup>?

Que seria da falésia senão fosse o farol?

Que seria da praia senão fosse o forte?

A rocha, a onda, as duas margens, a escarpa, a falésia, a praia, seriam meramente ocorrências indistintas na paisagem e não formas.

É a ermida que faz da rocha *rocha*. Esta rocha.

É o pontão que faz da onda *onda*. Esta onda.

É o MAC que faz da escarpa *escarpa*. Esta escarpa.

É o farol que faz da falésia *falésia*. Esta falésia.

É o forte que faz da praia *praia*. Esta praia.

Rocha/ermida, onda/pontão, escarpa/MAC, falésia/farol, praia/forte, rimam, naturalmente. Porquê?

Porque uma não é sem a outra; como eu também não voo como o pássaro entre a Terra e o Céu.

## **Bibliografia**

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1974.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do

---

<sup>31</sup> Museu de Arte Contemporânea de Óscar Niemeyer, Baía de Guanabara, Niterói, Brasil.

Colóquio de Darmstadt II sobre Homem e Espaço; impresso na publicação deste Colóquio, Neue Darmstadter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.

KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.

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

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

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

MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980.

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

7.

## **Um Novo-Olhar sobre a Arquitectura:**

### Destinos para o Ensino do Projecto

Conferência apresentada no Seminário Internacional **IV PROJETAR 2009** – **Projeto como Investigação: Ensino, Pesquisa e Prática**, realizado de 13 a 16 de Outubro de 2009 no campus da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, dia 14 de Outubro de 2009; e publicado sob a Organização de Ruth Verde Zein, pela Editora Alter Market, São Paulo, ISBN: 978-85-88157-12-5, Outubro de 2009.

\*

### **Resumo**

O projecto é a primeira notícia da visibilidade do objecto arquitectónico. O grande problema que se coloca, quando falamos de projectar em Arquitectura, é que nós – os seres humanos – não habitamos somente com os olhos (efectivamente, não habitamos o objecto arquitectónico como “habitamos” numa sua imagem, numa sua representação, em suma, no seu projecto). O habitar ficcionado que a imagem projectiva implica e que o arquitecto produz é isso mesmo: uma ficção visual. Mas nós – os seres humanos – habitamos o objecto arquitectónico com o corpo inteiro. Se for verdade que o projecto – plantas, alçados, cortes, perspectivas, axonometrias, etc. – é, como acreditamos, o primeiro sintoma da visibilidade de um objecto arquitectónico a edificar; se for verdade, como estamos convictos, que a Arquitectura é muito mais do que o objecto arquitectónico – projectado e/ou edificado – e que é, e isso sim, uma relação entre esse *objecto* e esse *Homem hipotético* que nele tenta expressar a sua vida através do seu corpo inteiro; se for verdade que essa relação *objecto arquitectónico/ser humano* tem o nome de habitar; então: que ensinam ou investigam as escolas de Arquitectura? É que a Arquitectura, enquanto relação, só se vê cumprida no final de um processo: imaginação, projecto, edificação, habitar; um processo que as escolas “de Arquitectura”, abandonam no meio do caminho; quer dizer: ficamos irremediavelmente sempre no projecto, no papel riscado pelo lápis num desenho

ou no écran do computador, quando a Arquitectura é muito mais do que isso. Corremos o risco de em vez de termos escolas de Arquitectura, termos, afinal, escolas de projecto ou escolas de imagens ficcionadas que nunca alcançam o seu fim? Esse, parece-nos, é o grande debate no ensino e na investigação em Arquitectura na actualidade – sobretudo no seio do ambiente académico.

### **Palavras-chave**

Projecto; Arquitectura; Imagem.

\*

Estamos convictos de que a Arquitectura não é só o objecto arquitectónico.

O objecto arquitectónico é uma *forma*, a Arquitectura é uma *relação*: o objecto arquitectónico é uma forma com o mesmo estatuto de todas as outras formas que povoam connosco, e ao nosso lado, o mundo; porém, o objecto arquitectónico é uma forma que pode ser distinguida de todas as outras formas; porquê? porque é uma forma habitável. É esta característica que destaca, de todos os outros objectos e formas do mundo, o objecto arquitectónico. Isto por um lado.

Por outro, o ser humano não consegue imaginar-se senão no espaço. Não consegue pensar-se, ou ter uma noção ou consciência de si próprio, senão em função de um cenário que o acolha, que dê sentido aos seus gestos: dos mais prosaicos do quotidiano, aos mais emblemáticos da sua vida. Ele só é no espaço. É esse espaço que a Arquitectura estuda enquanto Disciplina e prática. Nada disto que acabámos de dizer é novidade para nós.

O arquitecto projecta casas, palácios, cidades, um mundo inteiro. O arquitecto idealiza. Tudo começa na sua imaginação. As casas, os palácios ou as cidades aparecem-lhe enquanto imagens, enquanto projecções, enquanto possibilidades imaginadas da vida humana em sociedade no espaço. O projecto, em Arquitectura, é isso: é o primeiro sintoma de realidade do objecto a edificar, é a primeira visão de um algo-futuro. Só por isso a Arquitectura, quer enquanto Disciplina e/ou praxis, é a mais bela.

O projecto é a primeira notícia da visibilidade do objecto arquitectónico. O grande problema que se coloca, quando falamos de projectar em Arquitectura, é que nós – os seres humanos – não habitamos somente com os olhos (efectivamente, não



habitamos o objecto arquitectónico como “habitamos” numa sua imagem ou numa sua representação, em suma, no seu projecto). O habitar ficcionado que a imagem projectiva implica e que o arquitecto produz é isso mesmo: uma ficção visual. Mas nós – os seres humanos – habitamos o objecto arquitectónico com o corpo inteiro. Não podemos recusar o papel fundamental do projecto na produção do objecto arquitectónico; como também não podemos cair num embuste ao acreditar que o projecto consegue prever completamente a relação entre o *ser-que-habita* e o *objecto projectado/proposto através de imagens*.

Se for verdade que o projecto – plantas, alçados, cortes, perspectivas, axonometrias, etc. – é, como acreditamos, o primeiro sintoma da visibilidade de um objecto arquitectónico a edificar; se for verdade, como estamos convictos, que a Arquitectura é muito mais do que o objecto arquitectónico – projectado e/ou edificado – e que é, e isso sim, uma relação entre esse *objecto* e esse *Homem hipotético* que nele tenta expressar a sua vida através do seu corpo inteiro: ela, a Arquitectura olha o Homem na sua inteireza; se for verdade, e com convicção redobrada o dizemos, que essa relação *objecto arquitectónico/ser humano* tem o nome de habitar; então: que ensinam ou investigam as escolas de Arquitectura?

É que a Arquitectura, enquanto relação, só se vê cumprida no final de um processo: imaginação, projecto, edificação, habitar; um processo que as escolas “de Arquitectura”, sabemo-lo (nós: quem a tenta ensinar e quem a tenta aprender) tão amargamente bem, abandonam no meio do caminho; quer dizer: ficamos irremediavelmente sempre no projecto, no papel riscado pelo lápis num desenho ou no écran do computador, quando a Arquitectura é muito mais do que isso. Corremos o risco de em vez de termos escolas de Arquitectura, termos, afinal, escolas de projecto ou escolas de imagens ficcionadas que nunca alcançam o seu fim? Esse, parece-nos, é o grande debate no ensino e na investigação em Arquitectura na actualidade – sobretudo no seio do ambiente académico.

De qualquer forma, isto que acabamos de dizer merece uma argumentação consistente.

Vejamos:

A arquitectura organiza a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material.

A contemporaneidade, no mundo ocidental, submergida na informação que ela própria disponibiliza, vive a “apoteose” (LIPOVETSKY, 1988, p. 12) do consumo – esta apoteose vive-a, também, a arquitectura que, ao exaltar a imagem (e, ao

exaltar-se através da imagem), pode fazer passar para um segundo plano, ou até omitir, outros aspectos do projecto:

“In questa smodata esaltazione dell’immagine sulle altre componenti del progetto, una non lieve responsabilità è ascrivibile alle riviste di settore, che centrano la presentazione dell’architettura su campionario di immagini accattivanti, che fanno passare in secondo piano – quando non occultandoli del tutto – gli aspetti più problematici del progetto.” (MONACO, 2006, p. 29)

E que “aspectos” são esses?

Esta é a era da *imagem cativante*, da informação, em que todos os discursos, todas as expressões, são cada vez mais desmaterializadas.<sup>1</sup> Oscila-se entre o *concreto* e o *representacional*, entre o *real* e o *simulado* (ou virtual). Esta sociedade mais do que auscultar as necessidades subjectivas, cria-as pela divulgação, pelas tecnologias da informação, pela persuasão, criando modelos quase sempre alicerçados em imagens mais reais do que esta mesma sociedade acreditava ser o *real*. A sociedade de consumo talvez não tenha percebido a tempo que esta simulação na construção dessas imagens modelares estava fundada, ela própria, na hiperbolização de *um real* que em si já não passava, como nunca passou, aliás, de uma simulação bem ardilada e alimentada pela esperança de coexistência num *mundo comum*.

Mas, não nos percamos por entre aparentes divagações acerca do estado de coisas contemporâneo – não invejamos o olhar do sociólogo.

A arquitectura, neste contexto, aparentemente, já quase não é mais do que representação.<sup>2</sup> Falamos justamente do acto de projectar em Arquitectura.

Eventualmente, o aparecimento – no Renascimento – de novas tecnologias de representação (o esquiço e a perspectiva, sobretudo), através das quais se pôde pensar, de um modo diverso do da Idade Média, a arquitectura, foram os primeiros sintomas que fizeram com que o sujeito passasse a habitar imagens, mas na

---

<sup>1</sup> “Geralmente, se ha asumido que esta inundación de imágenes lleva a una ‘sociedad de la información’, que facilita an alto grado de comunicación. Sin embargo, de acuerdo con algunos comentaristas, este ‘éxtasis de la comunicación’ tiene precisamente el efecto contrario; como el teórico francés Jean Baudrillard ha afirmado: ‘Vivimos en un mundo donde existe cada vez más información, y cada vez menos significado.’ Neil LEACH, *La An-Estética de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial, 2001, pp. 15 e 16.

<sup>2</sup> “A Arquitectura é uma arte. Ela, de facto, impede-nos de sentirmos o mundo ‘em carne-viva’, mas, por isso mesmo, substitui a Verdade pela Representação. Alguns autores consideram que a Arquitectura é isso mesmo, representação, e não muito mais do que isso. Ignorarmos este seu estatuto tem por óbvvia consequência confundirmos-lhe o papel na economia do cosmos humano e perdermos de vista a sua primeira significação e, eventualmente, o seu destino que é uma espécie de projecção espacializada do nosso.” José Duarte GORJÃO JORGE, *Ouvir o Silêncio*, in *AR – Cadernos da Faculdade de Arquitectura*, n.º. 6: *Arquitectura entre as Artes, Para-Arquitecturas*. Lisboa: CEFA, Julho de 2006, p. 85.

tridimensionalidade. Daí que o objecto arquitectónico, edificado a partir dessas imagens, acabe por simular, ele próprio, essa mesma *pseudo*-tridimensionalidade dessas imagens – como se, desde o primeiro *risco* até à sua *edificação*, pudéssemos habitar virtualmente no campo visual onde essas imagens existem, como se as habitássemos como em uma pintura.

A virtualização do espaço começa aí, julgamos, na imagem, no projecto.

Mas, o que queremos dizer – e não denunciar – exactamente com isto que acabamos de dizer?

Comecemos, talvez pelo fim: é que a imagem projectiva não simula o conteúdo da arquitectura, mas a sua forma, a sua *imagem*, a forma como ela pode vir a aparecer no mundo das coisas. É vago, concordamos.

É que o arquitecto ao fazer antecipar o objecto arquitectónico através da imagem dedica-se, sobretudo, à zona visível desse objecto ainda por construir; à zona, afinal, que pode ser objectivamente trabalhada em imagem; mas, os códigos que assistem à construção e à descodificação de uma imagem não são, bem podemos entender, os mesmos que assistem na experiência do objecto arquitectónico “em carne-viva” (GORJÃO JORGE, 2006, p. 85).

É que, justamente, aquilo que se habita, o espaço disponível para o habitar, é o que *fica-entre* aquilo que pode ser desenhado ou desenhável – é o que *fica-entre* os volumes edificados, é o que *fica-por* riscar no desenho, é o “vazio” (CRUZ PINTO, 1998, p.168) (é a zona que resta como opaca da superfície marcada), é o *espaço liberto* aprisionado entre formas.

“Foi na *forma* que tudo mudou: em vez do real, substituiu-se em toda a parte um ‘neo-real’, inteiramente produzido a partir da combinação dos elementos do código. Opera-se em toda a extensão da vida quotidiana, um imenso processo de simulação, à imagem dos ‘modelos de simulação’ a que se aplicam as ciências operacionais cibernéticas.” (BAUDRILLARD, 2003, p.133)

Então, que códigos são esses?: Primeiro, que códigos são aqueles que assistem na construção e na descodificação da imagem?; segundo, quais são os códigos que assistem na experiência do objecto arquitectónico?

A imagem codifica a experiência, codifica a instituição humana pela qual está; e a arquitectura codifica o espaço – arquitectura é, efectivamente, uma codificação do *poder*, um género de *retórica*.

Aquilo que é desenhável da arquitectura, aquilo que a imagem, dela (da arquitectura), pode oferecer, é, somente, a sua *zona tangível* – quando,

provavelmente, o objecto arquitectónico, ou outro objecto qualquer, nem sequer é desenhável porque infinitamente representável.

Digamos que a imagem, onde se pensa e antecipa o objecto arquitectónico, é um modelo de uma realidade-futura, até, de um tempo-futuro:

“Fabrica-se’ um modelo pela combinação dos rasgos ou elementos do real; faz-se-lhe ‘causar’ determinado acontecimento, estrutura ou situação futura e tiram-se conclusões táticas, a partir das quais se actua sobre a realidade. Pode até ser instrumento de análise num processo científico dirigido. Nas comunidades de massas, semelhante método ganha força de realidade: a verdadeira realidade é abolida ou volatizada, em proveito da neo-realidade do modelo materializado pelo próprio meio de comunicação.” (BAUDRILLARD, 2003, p. 133).

Eis a imagem. Eis o projecto.

Aplicada à materialidade e ao uso, a linguagem arquitectónica, enquanto possibilidade de habitar, portanto enquanto *possibilidade de função*<sup>3</sup> – *facto de comunicação*<sup>4</sup> também por isso –, foi substituída por uma linguagem de imagens que fez da arquitectura mais *facto de comunicação* do que *possibilidade de função*, ou *de uso*.<sup>5</sup>

“[A] partir do momento em que existe sociedade, qualquer uso é convertido em signo desse uso” (BARTHES, s.d., p.104), parece ser verdade – porém, mesmo quando não exercido o uso, permanece comunicando.<sup>6</sup> Parece evidente que a arquitectura seja um produto da sociedade e, portanto, “*comunica a função a executar*” (ECO, 1997, p.190), essa função é a de definir o espaço como *uma parte do continuum do espaço* (livre).

---

<sup>3</sup> “Por que a arquitectura levanta problemas à Semiologia? – Porque os objectos arquitectónicos aparentemente *não comunicam* (ou, pelo menos, não são concebidos para comunicarem) mas *funcionam*. Ninguém dúvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir e um copo, para recolher o líquido de modo que seja fácil, depois engoli-lo. Essa constatação é tão imediata e indiscutível que poderia parecer peregrino querer ver a todo o custo como acto de comunicação algo que, ao contrário, se caracteriza tão bem, e sem problemas, *possibilidade de função*.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Editorial Perspectiva, 1997, p. 188.

<sup>4</sup> “Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objecto arquitectónico diz-nos, antes de mais nada, que comumente fruimos a arquitectura *como facto de comunicação*, mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 188.

<sup>5</sup> A produção de serviços e de informação esmagaram a produção industrial, quando esta – aplicada à construção –, deixou de poder competir com as bolsas de valores, cada dia mais especulativas, e o carácter efémero das imagens postas em circulação pelos mais diversos tipos de divulgação. A experiência sobre os objectos, e em particular sobre a arquitectura, que se acreditava serem estáveis e presentes fisicamente, foram substituídos pela impressividade fluida das imagens *descarnadas*.

<sup>6</sup> “A colher *promove certo modo de comer e significa aquele modo de comer*, enquanto que a caverna promove o acto de buscar abrigo e comunica a existência de uma função possível; ambos os objectos *comunicam até mesmo quando não são usados*.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 190.

Nos moldes clássicos, o arquitecto comunicava pelo objecto arquitectónico, a existência de uma função possível; nos *moldes contemporâneos*, quando a aparência visual se torna mais importante que a fisicalidade, quando, nos termos de Baudrillard, o “neo-real” (BAUDRILLARD, 2003, p.133) se torna mais importante do que o “real”, quando a *representação* se torna mais importante do que a *coisa-por-ela-representada*, quando o *simulado* se torna mais importante do que a *coisa-simulada*, o arquitecto, pela constatação de Choay, transforma-se num “produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação” (CHOAY, 2000, p.215) – um executante de uma arquitectura da imagem, ou, um executante de uma arquitectura (só) imaginada, que Monaco denuncia nestes termos:

*“L’architettura dell’immagine si assimila, dunque, agli altri prodotti della società del consumo: diviene un fenomeno di moda, transitorio e deperibile, che contraddice la sua specificità disciplinare, basata, innanzitutto, sulla durata e sulla resistenza non solo fisica, delle sue conformazioni spaziali. In questo panorama esasperato, l’architetto persegue, tramite il progetto, la sua auto-rappresentazione, la realizzazione del suo monumento, non da ‘lasciare’ ai posteri a alla storia, ma da ‘lanciare’ nel mondo effimero dei media, sotto forma di immagini da copertina.”* (MONACO, 2006, p.29)

Sem dúvida, o levantamento de uma questão essencial: é que, pensada nestes termos, a arquitectura, enquanto área do conhecimento, relegou o seu usuário para uma virtualidade desmaterializada, desvirtuando-o; é que, pensada nestes termos, o produto da arquitectura, o objecto arquitectónico, pouco se distingue da cenografia, no seu sentido mais estrito – resta apurar que lugar ocupa o corpo na relação com esse, “fio condutor” que é o objecto arquitectónico.

Ainda: é que, sendo a arquitectura gerada por um código (icónico) instituído pela imagem (esbocetos, *croquis*, dupla projecção ortogonal, *renderings*, simulações tridimensionais, etc.) que a simula numa superfície mediante um complexo de marcas; e, se a imagem é uma forma, um signo, que antecipa o objecto;<sup>7</sup> então, antecipando-o, e sendo ele edificado *em-função* dela, precipita-o nas *regras* e na *lógica* dessa mesma imagem, como precipita, também, o seu habitante nessas mesmas *regras* e nessa mesma *lógica*.

---

<sup>7</sup> “Qué es la arquitectura? La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar? No. hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es preciso concebir para efectuar. Nuestros primeros padres sólo construirán sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio.” Etienne BOULLÉE, *Architecture, Essai sur l’Art* (manuscrito de 1780), in Revista de Ideas Estéticas. Madrid: 1972, n.º. 119.

Talvez assim se entenda melhor aquilo que Choay diz: o arquitecto “fica reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico”, trabalhando “a três dimensões fictícias” (CHOAY, 2000, p.215). *Fictícias* porquê?

Porque, apesar de simular “algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais” (ECO, 1997, p.102); porque, apesar de *a imagem* que constrói ser uma “*modelização*” das *relações perceptivas homólogas àquela em presença do objecto* arquitectónico; o objecto antecipado em imagem, nem é o objecto real, nem possui o mesmo significado que o signo icónico tenta denotar. Nem, tampouco, sequer suporá, à excepção da sua zona visível, que “relações” poderá o seu futuro usuário com ele manter, e, nele, que “rituais” esse futuro usuário poderá desempenhar. Tudo isto já estava, obviamente, pressuposto naquilo que se disse anteriormente.

Muito embora reconheçamos no objecto que se antecipou, “no signo arquitectónico, *a presença de um significante cujo significado é a função que ele possibilita.*” (ECO, 1997, p.196); não podemos restringir a sua significação unicamente à *função que ele possibilita*. O signo arquitectónico é muito mais do que um conjunto de possibilidades funcionais, ele é sobretudo simbólico e nele se incorporam todas as projecções do sujeito, como vimos. Aliás, o signo arquitectónico começa por ser simbólico desde a imagem que o antecipa, desde o projecto.

Em suma podemos concluir: i.) por um lado, sabemo-lo, é sobretudo no âmbito das artes plásticas onde, não só podemos encontrar (entre as manifestações humanas) discursos sem *função referencial*<sup>8</sup> (no sentido Jakobsoniano do termo), como, também, ninguém o nega, podemos *reconhecer as e ajuizar quanto às* qualidades artísticas das imagens (tanto esse *reconhecimento* como esse *juízo* não está, obrigatoriamente, relacionado com as capacidades simuladoras das imagens); já que, ii.) desde o Impressionismo, pelo menos, a imagem, de facto, autonomizou-se e fez-se valer por si própria sem que o seu espectador lhe pedisse uma referência figurativa; iii.) é facto que a imagem, posta ao serviço da arquitectura, pode simular e antecipar o objecto arquitectónico; mas, ao fazê-lo, iv.) a imagem, dirige-se somente à *zona tangível* do objecto arquitectónico, digamos, à sua *visibilidade*; v.) ao imaginar o objecto arquitectónico e, sendo ele edificado *em-função* da imagem, mimando-a, os significados atribuídos à imagem que antecipa o objecto

---

<sup>8</sup> Cf. R. JAKOBSON, *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, s.d.

arquitectónico são, numa fase posterior à sua imaginação, transmitidos para esse objecto (fazendo-o resvalar para o discurso do esteta e das artes plásticas); é que, vi.) noções como as de enquadramento, ritmo, peso visual, tempo, escala, contraste, equivalência expressiva e sinestesia que colaboram na construção da imagem, na construção de uma mensagem visual, na construção de uma mensagem-só-visual, ao serem trasladados para a tridimensionalidade do objecto arquitectónico que essa imagem simula (já que esse objecto é edificado quase sem desvios à imagem que o gerou), terão, obrigatoriamente, significados e usos bem diversos nesse novo, por assim dizer, *suporte*; vii.) a imagem, seduzindo o olhar, permite construir, apenas, uma estrutura perceptiva visual que tenta assemelhar-se, antecipando-se, à futura experiência-total do signo arquitectónico. Assim, a imagem pode virtualizar o espaço. Um verdadeiro risco no projecto.

Sublinhemos esta última consideração: “a imagem, seduzindo o olhar, permite construir, apenas, uma estrutura perceptiva visual” – queremos dizer: a imagem dirige-se, apenas, à *zona tangível* do objecto arquitectónico, dirige-se apenas àquilo a que nele pode vir a ser palpável, dirige-se apenas àquilo a que nele possa vir a ser visto; mas a arquitectura nem é só o *objecto arquitectónico*, nem só *aquilo que se vê*; digamos, por agora, que a arquitectura é uma *relação* que pode ser estabelecida entre o *homem* e o *objecto arquitectónico*, e que, nessa relação, existirá sempre uma *zona intangível*, inatingível, intraduzível ou inacessível à imagem projectiva.<sup>9</sup>

A imagem, ainda que ao tornar-se penetrável<sup>10</sup>, “convoque”, “simule” ou “antecipe” um *espaço para além* da opacidade da superfície em que se oferece aos olhos, ficará sempre aquém da arquitectura – ela, a imagem, neste aspecto, é silenciosa quanto à *zona intangível* da arquitectura. E, qual é essa *zona*? Mais adiante o esclareceremos.

Posta nos termos em que a temos posto, a imagem projectiva, faz com que nos ficcionemos a *habitar*, de um certo modo, o espaço que ela simula *para-lá* da superfície *realmente* opaca – ela, a imagem, faz com que nós, de súbito, nos sintamos *lá*: *lá* com Cecilia Gallerani, *lá* com Gertrude Stein, *lá* com Rafael na

---

<sup>9</sup> Talvez agora possamos entender melhor Antonello Monaco quando diz: “*In questa smodata esaltazione dell’immagine sulle altre componenti del progetto, una non lieve responsabilità è ascrivibile alle riviste di settore, che centrano la presentazione dell’architettura su campioinari di immagini accattivanti, che fanno passare in secondo piano – quando non occultandoli del tutto – gli aspetti più problematici del progetto.*” Antonello MONACO, *op. cit.*, p. 29 [Sublinhados nossos].

<sup>10</sup> Esta *penetrabilidade da imagem*, é a forma possível de vaguear virtualmente pelo espaço associada à noção de motricidade do sujeito.

Escola de Atenas, lá no Alcázar de Madrid com Maria Margarida de Áustria e Velasquez, lá com Marat já morto, mas, também, lá com F. L. Wright no desenho da casa do Sr. Coonley, lá com Dido esperando às portas de Cartago Enéias no telão de G. Galli-Bibiena, lá com Serlio num desenho de Fontainebleu.

Este *habitar (lá) em imagem, (lá) em projecto*, é óbvio, é diverso do *habitar (aqui) no signo arquitectónico* que essa imagem ou esse projecto simulam.

Este *habitar em imagem* é uma projecção subjectiva ficcionada, é uma existência abstracta num espaço, que, por ser deliberadamente virtual, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine lá - “lá”, quer dizer: distante de si mas nessa virtualidade, distante de um si-completo, um si-só-visual, *não-total*. É, no entanto, essa *imaginação no lá*, é essa entrada consentida do espectador da imagem *na ficção*, que - como que fazendo parte dela -, curiosamente, lhe permite entender a narrativa, descobrindo nela um determinado sentido. Assim se passa, também, na pintura ou na fotografia.

A imagem é impressiva, e é-o tão mais quanto mais se aproximar, como atrás dissemos, da lógica instituída que impõe um certo modo *correcto* ou *certo* de se verem as coisas.

A conceptualização do objecto arquitectónico está dependente deste carácter impressivo da imagem, e de quão hábil é o arquitecto que, para prevê-lo, a usa - a imagem facilita-lhe o manuseamento duma realidade mais complexa do que aquela que ela própria, enquanto esquema ou modelo, lhe mostra; facilita-lhe a imaginação quando torna presente aquilo que se idealiza como projecção num tempo para além da momentaneidade do presente em que a construção da imagem acontece.

Contudo, é este mesmo carácter impressivo da imagem que, quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico, pode, eventualmente, *abolir* ou fazer *volatizar* o objecto que, concretamente, se quer ver construído, e que, depois, há-de vir a ser habitado - em proveito da neo-realidade do modelo. Do modelo, da representação simplificada da realidade física, do “neo-real”, *para* a construção, *para* a realidade física, *para* o “real”, transladam-se significados.

Esclareçamo-nos.

O carácter impressivo da imagem, quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico, pode, eventualmente, fazer com que, ao edificar-se o objecto concreto “em conformidade” com o *neo-real* (ou, por outras palavras, ao edificar-se o *objecto arquitectónico* “em conformidade” com uma sua *simulação*), se estejam



a edificar e a oferecer ao uso, afinal, *formas ambíguas* que de arquitectura, tal como eram em imagem, têm só a sua zona visível, a sua zona tangível. Mas, porquê *formas ambíguas*?

*Ambíguas*, quer dizer: por um lado, não completamente descodificáveis pela experiência-total que o corpo delas pode fazer ao habitá-las (já que elas, de arquitectura, conservam somente a *visibilidade*); e, por outro lado, *ambíguas*, porque, não sendo completamente descodificáveis pelo corpo, aquilo que era somente sedução para o olhar transfere-se para o objecto arquitectónico<sup>11</sup> que se oferece ao corpo-total, ao corpo-inteiro, potenciando o carácter *encenador* da sua imagem. Em suma, *ambiguamente*, os *significados da imagem* passam a ser lidos como os *significados do objecto arquitectónico* no objecto arquitectónico.

As artes plásticas, onde por inerência encontramos a imagem, são, por assim dizer, só *conotação*.<sup>12</sup> Elas produzem formas que são desprovidas de *uso*, que são desprovidas de *denotações funcionais*, enquanto obras de arte.<sup>13</sup> Porém, a arquitectura – muito embora uma manifestação artística, estamos certos –, é diversa destas artes: ela não é só *função simbólica*, a arquitectura é, em simultâneo, *função denotativa*<sup>14</sup> – entendida como *uso estrito de possibilidades funcionais*. E, merece ser dito, não é a estética o principal motivo pelo qual podemos encontrar a arquitectura entre as artes.

A *leitura*<sup>15</sup> do signo arquitectónico, se é que podemos por as coisas nestes termos, comporta, por um lado, conotações simbólicas e funcionais. A arquitectura, não

---

<sup>11</sup> Digamos que estamos perante uma situação em que a dois significantes (imagem e objecto arquitectónico) corresponde um só significado. Ou, por outras palavras, que a duas expressões corresponde o mesmo conteúdo.

<sup>12</sup> Nem, na nossa perspectiva, terão que fazê-lo.

Esta consideração remete-nos, de imediato, para as questões relacionadas com a “função” da arte de um modo geral, e das artes-plásticas de um modo particular. Dizer que a arte é desprovida de “denotações funcionais” e que explora exclusivamente as “denotações simbólicas”, não significa que defendamos que a arte é obsoleta ou desnecessária. O raciocínio foi estabelecido em relação ao “uso estrito”, e não à “função”. A arte, uma vez que tem um destino comunicacional, embora explorando o “símbolo”, encontra, justamente aí, a sua “função”.

<sup>13</sup> Adolf Loos distingue deste modo a arquitectura da arte: “*La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. [...] Por tanto, no será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes? Así es. Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. [...] Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.*” Adolf LOOS, *Architektur*, 1910, en *Ins Leere gesprochen*, *Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura*, en *La Arquitectura del Siglo XX*. Madrid: Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974, pp. 53 e 54.

<sup>14</sup> Como perpassa na *Estrutura Ausente* de Umberto Eco, *op. cit.*

<sup>15</sup> “Dentro desta perspectiva, portanto, a qualificação de ‘função’ passa a abarcar todas as destinações comunicacionais de um objecto, visto que na vida associada as conotações ‘simbólicas’ do objecto útil não são menos ‘úteis’ do que suas denotações ‘funcionais’. E que fique claro que entendemos as

sendo exclusivamente uso, denotação<sup>16</sup> funcional – o que, aliás, seria impossível considerar (uma vez que sempre que há forma há conotação) –, não deverá, pelo contrário, assumir-se tão somente enquanto conotação simbólica (para onde, quase sempre, as imagens que a simulam, antecipam, ou pré-figuram, acabam por resvalar).<sup>17</sup>

O arquitecto, ao definir “objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual” (CHOAY, 2000, p.215)<sup>18</sup>, ao servir-se da imagem, arrisca-se a que esses objectos não entrem num processo de significação onde o sujeito possa neles projectar o seu conceito possível *de habitar*<sup>19</sup> – ou, porque esses objectos pretendem promover novas funções; ou, porque esses objectos promovem novas formas de cumprir funções pressupondo outras ritualidades diferentes daquelas que a cultura do sujeito-usuário prevê. Quando as qualidades sensíveis das formas são seleccionadas e articuladas entre elas em relações absolutamente “*inéditas*”, nesta selecção,

---

conotações simbólicas como funcionais não só no sentido metafórico, mas enquanto comunicam uma utilizabilidade social do objecto que não se identifica imediatamente com a ‘função’ no sentido estrito. Está claro que a função do trono é a função ‘simbólica’; está claro que em relação à roupa cotidiana (que serve para cobrir), o traje de noite (que nas mulheres ‘descobre’ e nos homens cobre ‘mal’, visto que se alonga, na parte traseira, em forma de cauda de andorinha, mas deixa descoberto o ventre) é ‘funcional’ porque, graças ao complexo de convenções que conota, permite certas relações sociais, confirma-as, patenteia a aceitação dessas convenções por parte de quem com ele comunica a sua classe, a sua decisão de submeter-se a certas regras, etc.” Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 202 e 203.

<sup>16</sup> “*El aspecto denotativo será para nosotros reductible a la función del hábitat: alojar seres, protegerlos contra las molestias naturales, materiales o humanas, hacer ciertos gestos cotidianos de la vida con los utensilios apropiados.*” Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *La Percepción del Habitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1974, p. 15.

<sup>17</sup> “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta do nosso modelo hipotético chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida de que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. e é difícil dizer se essa sua natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota [...] uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente *útil* a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 202.

<sup>18</sup> “Contaminada pela lógica das redes, a arquitectura muda de estatuto e de vocação: as construções individuais tendem cada vez mais a ser concebidas enquanto objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual que caracterizava as obras de arquitectura tradicional. o arquitecto perde o seu papel de intercessor e a maravilhosa invocação que lhe endereçava Eupalino [‘Oh, meu corpo...tomai conta da minha obra...’] (Paul VALÉRY, *Eupalinos*. Paris: Gallimard, 1923, citado a partir da colecção *Poésie*, 1945, pp. 37-39. Estas duas páginas de Valéry estão entre as mais belas e profundas que foram escritas sobre a arquitectura. Elas retomam no género poético as análises de Husserl sobre a ‘espacialidade da natureza’, cf. Edmund HUSSERL, *La Terre ne se Meut Pás*. Paris: Minuit, 1989.) ressoa antes de mais no vazio. O engenheiro tende a substituir-se ao arquitecto para conceber e construir objectos na tridimensionalidade, colocando em acção todos os recursos da assistência electrónica e da virtualização.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 215.

<sup>19</sup> Uma vez que a imagem com facilidade resvala para um plano de conotação simbólica, e estabelecendo o objecto arquitectónico uma relação de iconicidade com a imagem que o antecipou, pode ele também resvalar para esse plano.

articulação e relação, raramente conseguimos, como seus usuários, projectar o *conceito de habitar*. De um modo sintético: sempre que a arquitectura não se “apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas” (ECO, 1997, p.201), a sua descodificação, como é óbvio, não permitirá a atribuição de sentido conforme o programa assumido pelo arquitecto. Continuemos, completando o nosso ponto de vista.

Mas, não só por isso; no que diz respeito à imagem projectiva, o problema não pode ser colocado nem só nas *novas formas*, nem só nas *novas funções*, nem só em *ambas*, nem só na *codificação*, ou nem só por tudo o que acabámos de expor no parágrafo anterior; mas, sobretudo, por isto: sempre que, na tridimensionalidade, o arquitecto fizer aparecer objectos para onde foram trasladados os significados da imagem (que os pensaram e anteciparam) e, portanto, nesses objectos, se viram, eventualmente, subvertidos os *significados da arquitectura* pelos *significados da imagem* (que a antecipou), então, nesse caso, o usuário, ao tentar desenvolver uma relação de encasamento com o objecto “*arquitectónico*”, conseguiu-lo-á, talvez, somente através de um esforço de imaginação.

Provavelmente, não fomos nem claros, nem assertivos: o que queremos dizer, efectivamente, é que, sendo a arquitectura, como temos vindo a defender, uma *relação entre o homem e o objecto arquitectónico*, o que sucede, então (quando o objecto, nessa *relação*, é exclusivamente pensado e edificado *através e em-função* da imagem, “*imagem*” que de “*arquitectónico*” apresenta apenas a sua zona visível), é que essa *relação homem/objecto arquitectónico* não se realiza completamente, aproximando-se mais de uma *experiência estética* do que propriamente, de uma *experiência arquitectónica*.<sup>20</sup> Neste caso, no caso em que o objecto arquitectónico é exclusivamente pensado e edificado *através e em-função* da imagem, quase que nos atrevíamos a dizer, que: a *relação possível entre homem/objecto arquitectónico* se aproxima perigosamente da *relação homem/imagem* (como espectáculo); *Habitar?*, *sim!*, mas *habitar em imagem o objecto arquitectónico* como um cenário, à maneira do teatro – *habitar*, portanto, numa espécie de projecção subjectiva ficcionada: uma existência abstracta num espaço, que por ter sido, talvez, involuntariamente virtualizado pela imagem, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lá*”, quer dizer: distante de si mas nessa virtualidade, distante de um

---

<sup>20</sup> Mas, a pergunta põe-se: a *experiência arquitectónica* não é uma *experiência estética*? É claro que é, é até bem mais do que isso

si-completo, um si-só-visual, não-total; distante, em suma e à falta de melhor termo, do “corpo de dentro” (LIPOVETSKY, 1988, p.59).

Sempre que isto acontece, sempre que a arquitectura propõe objectos onde o sujeito não se consegue projectar – onde lhe é vedada a possibilidade de participar<sup>21</sup> –, por não conseguir nele encasar-se, isto é, cumprir o acto total de habitação, o seu arquitecto “rompe[u] com a finalidade prática e utilitária da arquitectura” (CHOAY, 2000, p.215). O tipo de experiência que é dada realizar ao utente nestas condições, desenvolve-se fatalmente no território onde as artes plásticas (contemporâneas) operam, caracterizadas como vimos pelas palavras de Choay.<sup>22</sup> O que sucede na maioria dos casos é que o sujeito, espantosamente – projectando-se nesse espaço (antecipado por imagens – construídas segundo um jogo gráfico ou mesmo plástico) na tentativa de personalizá-lo, territorializá-lo<sup>23</sup>, apropriá-lo<sup>24</sup> –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de “espaço existencial”<sup>25</sup> para que consiga adaptar-se a essa proposta arquitectónica.<sup>26</sup> Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar, “num misto flutuante de sentido e de sensível” (LIPOVETSKY, 1988, p.59). O sujeito, demitindo-se, de certa forma, do

---

<sup>21</sup> “Puede existir la necesidad de un ajuste menos estrecho que posibilite la adaptación y que permita la ambigüedad al dar muchos significados y que consiga, por lo tanto, la complejidad. Puede existir la necesidad de relajar el alto grado de control del entorno que tiene el diseñador y de permitir al consumidor que sea un participante en el proceso del diseño. [...] Un ajuste poco estrecho y la primacia de los factores socioculturales son posibles por la baja capacidad crítica física de la mayoría de la arquitectura.” Amos RAPOPORT, *Hechos y Modelos* in Ignacio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, pp. 310 e 311.

<sup>22</sup> E também de Eco, quando diz: “Caso contrário [caso o objecto não se apoie em elementos de códigos precedentes (“libertos da relação contextual”, diria Choay, como vimos)], o objecto arquitectónico passa de objecto funcional a obra de arte: forma ambígua que pode ser interpretada à luz de códigos diferentes. Tal é a condição dos objectos ‘cinéticos’ que simulam o aspecto exterior dos objectos de uso, mas que de facto não o são, pela ambiguidade básica que os dispõe a todos os usos e a nenhum.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 201.

<sup>23</sup> “Es muy sugestivo el hecho de que el hombre se adapta al entorno y lo adapta a sí mismo personalizándolo y territorializándolo.” Amos RAPOPORT, *op. cit.*, p. 311.

<sup>24</sup> “Apropriação do espaço é já pressentir a arquitectura, uma vez que esta se desenvolve a partir da simulação do habitável.” Maria João MADEIRA RODRIGUES, *Arquitectura*. Lisboa: Quimera Ed., 2002, p. 29.

<sup>25</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Blume, 1975, p. 45.

<sup>26</sup> Este caso está bem patente em “A Casa com Olhos” de Jacques Tatti. “Para Benjamin, ciertamente, es el shock lo que subyace en el corazón de la existencia moderna, donde la tecnología no sólo crea un ambiente radicalmente diferente del anterior, sino que también condiciona el comportamiento humano y engendra una actitud mental predominante. Para Benjamin, la psique humana es en esencia un mecanismo orgánico en constante adaptación a su entorno físico. Esta adaptación debe ser vista como un mecanismo de defensa para la supervivencia. En este sentido, el ser humano, es como un camaleón, dirigido por una urgencia instintiva para encontrar similitudes con el ambiente exterior exterior y cuando no existe nada, dispuesto a adaptarse a ese ambiente.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 73.

corpo (inteiro), “extravia-se” (NORBERG-SCULTZ, 1968, p.45)<sup>27</sup>; isto é, aliena-se, passa a ser *outro* – melhor: vê-se despojado daquilo que o constitui como *Eu*<sup>28</sup> em proveito de *um Outro*, que o subjuga, mas que, afinal, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é *Ele próprio*. De certo modo, dá-se uma espécie de habitar-em-mente.

Ora, posto isto, será que podemos continuar dizendo que é, de facto, Arquitectura aquilo que ensinamos em nossas escolas?

## Bibliografia

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*., Lisboa: Edições 70, 2003.

BOULLÉE, Etienne. *Architecture, Essai sur l'Art* (manuscrito de 1780), in *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid: 1972, n.º. 119.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2000.

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

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

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La Percepción del Habitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.

GORJÃO JORGE, José Duarte. *Ouvir o Silêncio*, in *AR – Cadernos da Faculdade de Arquitectura*, n.º. 6: *Arquitectura entre as Artes, Para-Arquitecturas*. Lisboa: CEFA, Julho de 2006.

---

<sup>27</sup> “El termino *lost* expresa que hemos dejado la estructura conocida del espacio existencial. La ‘*experiencia*’ (*percepción*) del espacio, consiste así en la tensión entre la inmediata situación de uno y el espacio existencial. Cuando nuestra localización inmediata coincide con el centro de nuestro espacio existencial experimentamos la sensación de ‘*estar en casa*’. Si no es así, podemos hallarnos ‘*en camino*’, ‘*en alguna parte*’ o ‘*extraviados*’ (*lost*).” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 45.

<sup>28</sup> Esse *despojamento*, diz Lipovetsky, é consequência do “reinado da igualdade”: “O reinado da igualdade transformou por inteiro a apreensão da alteridade, do mesmo modo que o reinado hedonista e psicológico transforma por inteiro a apreensão na nossa própria identidade. [...] Não será justamente quando a alteridade social dá maciçamente lugar à identidade, a diferença à igualdade, que o problema da identidade própria, *íntima* desta vez, pode surgir? Não será quando o processo democrático se encontra doravante generalizado, sem limite ou fronteira delimitável, que pode levantar-se a vaga de fundo psicológica? Quando a relação do indivíduo consigo próprio suplanta a relação com o outro, o fenómeno democrático deixa de ser problemático; [...] Mas, em simultâneo com este desaparecimento da cena social da figura do Outro, reaparece uma nova *divisão*, a do consciente e do inconsciente, a clivagem psíquica, como se a divisão devesse ser permanentemente reproduzida, ainda que nunca modalidade psicológica, a fim de uma obra de socialização poder continuar. ‘Eu é um outro’ esboça o processo narcísico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si para conSigo, quando quem está diante de mim deixa de ser um absolutamente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre indivíduos se afirma, quando todo e qualquer ser se torna um ‘semelhante’.” LIPOVETSKY, Gilles. *op. cit.*, pp. 56 e 57.

- HUSSERL, Edmund. *La terre ne se meut pás*. Paris: Minuit, 1989.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, s.d.
- LEACH, Neil. *La an-Estética de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial, 2001.
- LOOS, Adolf. *Architektur, 1910*, en *Ins Leere gesprochen, Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura*, en *La Arquitectura del Siglo XX*. Madrid: Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.
- MADEIRA RODRIGUES, Maria João. *Arquitectura*. Lisboa: Quimera Ed., 2002.
- MONACO, Antonello. *Contro la Creazione. L'Architetto como Interprete*. in *AR – Cadernos da Faculdade de Arquitectura*, n.º. 6: *Arquitectura entre as Artes, Para-Arquitecturas*. Lisboa: CEFA, Julho de 2006.
- NORBERG-SCHULZ, Christian,. *Existencia, Espacio e Arquitectura*,Barcelona: Ediciones Blume, 1975.
- RAPOPORT, Amos. *Hechos y Modelos* in SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignacio de. *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos*. Paris : Gallimard, 1923.

8.

## **Representar O Espaço, Arquetetar O Pensamento:**

(Im)permanências do Homem na Arquetetura e na Cidade

Conferência com o título **“Representar o Espaço, Arquetetar o Pensamento: (Im)permanências do Homem na Arquetetura e na Cidade”** (com os Professores Doutores: Myrna de Arruda Nascimento da Faculdade de Arquetetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Márcio Novaes Coelho Jr. da Faculdade de Arquetetura e Urbanismo da FIAM-FAAM e do SENAC) apresentada no **Seminário Internacional Ordem, Desordem e Ordenamento**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arquetetura da Faculdade de Arquetetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROARQ (2009), 15 de Dezembro de 2009.

Texto publicado no Livro: **“Ordem, Desordem, Ordenamento: Arquetetura”**, org. de Luiz Manoel Gazaneo e Ana Albano Amora – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2009 (Coleção PROARQ), ISBN: 978-85-88341-20-3, (com os Professores: Myrna de Arruda Nascimento da Faculdade de Arquetetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP; Márcio Novaes Coelho Jr. da Faculdade de Arquetetura e Urbanismo da FIAM-FAAM), Dezembro 2009, pp. 33-51.

\*

### **Ordem, limite e permanência: Arquetetura**

Não causará escândalo a ninguém se para abordar o conceito de |ordem|, dentro de uma circunferência alargada daquilo que se entende vulgarmente por arquetetura, o fizéssemos, justamente, partindo da origem etimológica do vocábulo. Ora, “ordem”, bem o sabemos, deriva do latim “ordo” que quer dizer “disposição regular”.

Nem sempre a etimologia, é certo, nos favorece com um significado útil e operativo no estudo dos conceitos; nem sempre a etimologia, que aponta para o rizoma conhecido da língua, nos dá uma versão atualizada do termo – que dinamicamente vai, pela fala ou por outros artifícios, ganhando, ao longo do tempo, outros significados bem diversos (ou por vezes não ganhando) do seu mais original: por exemplo, o significado de |ordem| não ficou incólume depois de “A Ordem do Tempo” de Hegel, depois deste ter associado “ordem” ao marxismo contemporâneo ponderando-o em sua posteridade; nem, tampouco, como é o caso aparentemente, a etimologia nos fornece uma imagem fiel da coisa que pretendemos ver estudada, sobretudo se, e isso intuímos-lo todos, associada a uma idéia de *arquitetura* existe simbioticamente, ou até mesmo coincidentemente, uma idéia de *ordem*, ou, de um certo ponto de vista, uma idéia de regulação de algo ou de qualquer coisa, portanto, num estado desordenado ou desregulado, por ordenar ou por regular.

O que é que a arquitetura ordena ou regula? Ou, de modo inverso, o que é que se encontra desordenado ou desregulado?

Não avancemos, por agora, por aqui. Continuemos ainda assim, com todas as reservas, na pegada da etimologia.

Se na Antiguidade – dita “clássica” – *cosmos* corresponde inequivocamente a *ordem*, que designava, nessa altura, o próprio mundo, então entendido como algo sistematizado, estável, ordenado, imutável e com uma hierarquia que lhe era própria; já segundo o pensamento cartesiano, o universo criado por Deus estava sujeito às leis naturais evidenciadas pela física, isto apesar de se reafirmar uma certa imutabilidade do mundo – na crença de que Deus tinha dotado os homens de uma razão apta para progredir conforme os encadeamentos lógicos, similares aos que comandam os fenômenos naturais, deixando antever, diríamos nós hoje, que o racionalismo cartesiano, se alicerçava sobre a idéia de que a *ordem* é uma de fato disposição regular, não só dos seres e das coisas, como também das faculdades do espírito humano.

Não avançamos nem um passo sequer.

Que “ordem” é esta? De que falamos quando falamos em “ordem em arquitetura”? Dar-lhe-á a arquitetura, enquanto Disciplina, um outro significado?



“Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de ‘hacer’ un espacio y otros señalan que lo hemos hecho en absoluto un espacio, sino que ya estaba allí. Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del continuum de todo el espacio, es identificarlo como un ‘dominio’ que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes.”<sup>29</sup> Moore e Allen continúan: “El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenomenicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre.”<sup>30</sup>

O espaço arquitetônico é uma categoria especial do espaço livre – nascido como conseqüência da instauração de um limite: “El límite es el principio de la existencia de la identidad y de la distinción; el principio que define el contorno de la forma, la barrera física, que vuelve sensible y visible, el espacio rescatado y conformado; es el primer principio de orden sobre lo amorfo, indeterminado y caótico.”<sup>31</sup> Esse limite é o objeto arquitetônico. É ele a barreira física – uma fronteira estabelecida entre o dentro e o fora, uma membrana.

A ereção do limite “delimita e conforma o espaço habitável”<sup>32</sup> enquanto antítese dessa liberdade desordenada, desse caos. A possibilidade de habitar na ordem – enquanto atitude sincrética perante a desordem –, é condição fundamental à arquitetura. É a partir do seu próprio corpo que o homem *mede*<sup>33</sup> e *ordena*<sup>34</sup> o espaço livre.

Partamos do princípio, então, que a arquitetura instaura a ordem no espaço livre. Mas, desde este ponto de vista em que nos colocamos, com legitimidade, podem

---

<sup>29</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p.17.

<sup>30</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 163.

<sup>32</sup> “El espacio es por su naturaleza ilimitado, invisible e intangible, abarcando el concepto arquitectónico en particular, la conformación que, depende de la manipulación intencional del límite dibujado, construido o percibido. La arquitectura se ve así, como el arte de delimitar y conformar el espacio habitable.

*En el acto proyectual, se dibujan linealmente los límites arquitectónicos con un significado material preciso, de signo reconocible, relacionado con la extensión o capacidad del vacío que encierran y conforman, en cuanto existencia abierta al valor de uso habitable.”* Jorge CRUZ PINTO, *op. cit.*, p. 162.

<sup>33</sup> “Sus dos primeras dimensiones – longitud y anchura – responden principalmente a imperativos funcionales en sentido estricto, pero la manipulación de su tercera dimensión, la altura, garantiza a la mente del habitante la oportunidad especial de desarrollar además las otras dimensiones.” Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> “Todo o projecto é uma contextura de imagens e pensamentos que pressupõe uma ascendência sobre a realidade.” Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 228.

perguntar-nos: afinal, que espaço é esse o da arquitetura? Afinal, que ordem é essa que a arquitetura instaura na liberdade de todo o espaço – no caos, no limite, no vazio?

Por antítese, poderíamos responder que o espaço de que trata a arquitetura é bem diverso, por exemplo, do da pintura, do da matemática ou do que a física tratam – seria até banal responder nestes termos; mas, ainda assim, continuemos nesta sempre vaga resposta: a matemática<sup>35</sup> e a física abstractizaram o espaço – constituindo-o enquanto *ideal*<sup>36</sup>; a pintura, por seu lado, instituiu-o pela representação, desprezando o observador no espaço exterior do espaço interior que simula; mas, e o da arquitetura? Que espaço é esse? De que se trata, afinal?

A arquitetura – ao organizar a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material – ao instaurar, portanto, uma ordem, concentra todas as dimensões humanas: “*El espacio arquitectónico puede definirse como una ‘concretización’ del espacio existencial*”<sup>37</sup> –, eis uma observação bastante esclarecedora. Em suma, poderíamos dizer, se quiséssemos arriscar uma resposta mais radical: a arquitetura concentra todas as dimensões humanas, quer dizer, a vida – mas, a vida não tem, curiosamente, um estatuto científico, nem em medicina. Usemos, por isso e por enquanto, uma linguagem menos abusiva, e, em vez de vida, digamos *manifestação da existência humana*.

A arquitetura, enquanto ordem<sup>38</sup> torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.

---

<sup>35</sup> “*El carácter frío e abstracto de la geometría combinatoria ha llevado a muchos escritores a mantener que el espacio arquitectónico es básicamente ‘diferente’ del espacio matemático.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 14.

<sup>36</sup> “*Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre. Cuantificando la experiencia primitiva total resultó un mundo ‘cognoscitivo’ de relaciones abstractas, que tiene escasa referencia directa a la vida ordinaria. Aunque se conservan fragmentos de las intuiciones originales, ciertos aspectos de su existencia, tales como la relación emocional con el medio ambiente, quedaron empobrecidos. Por consiguiente, tenemos que completar los conceptos de espacio antes mencionados con otros que incluyan los aspectos ‘afectivos’ de la relación ante el medio ambiente.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 10.

<sup>37</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

<sup>38</sup> “*Ordenação do pensamento arquitectónico não são as ordens arquitectónicas, não são sequer as geometrias com sublimes perspectivas ou outras evidências representadas, mas antes a audácia absoluta e discreta de gráficos de um sentimento/pensamento/devir que fala a língua da Arquitectura.*

Quer seja fio, quer o tomemos simbolicamente e lhe dêmos outros nomes, a forma gráfica que esse fio ou essa linha desenha é o destino de quem o percorre, o destino que estabelece uma ordem, na aflição desordenada da falta de referenciais. O designio de cada um é o seu desenho único, a sua matriz de vida que ilude da pequena ordem noutra supra-ordenação imperscrutável.” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, pp. 216 e 217.

Eis uma nova acepção de ordem: a ordem-arquitetônica (não confundível, claro está, com as “ordens arquitetônicas”: dórica, jônica ou coríntia, as gregas; toscana e compósita, as romanas) Há, desde logo, quando falamos em arquitetura, que considerar a noção de uso – de dispositivo que se disponha ao uso –, e, portanto, conseqüente desse uso, a imersão do corpo nesse dispositivo.

“[...] Praticamente tudo o que o homem faz e é está ligado à experiência do espaço”<sup>39</sup> – parece ser verdade.

O espaço entendido pela arquitetura não é um espaço como a matemática ou a física o entendem, um espaço abstrato, é, antes, uma estrutura<sup>40</sup> onde alguém pode ou não pode manifestar a sua existência<sup>41</sup> – de tal modo que, o espaço<sup>42</sup> passa a significar a própria existência.<sup>43</sup>

Sobrevoemos, então, a noção de existência naquilo que nos diga respeito.

---

<sup>39</sup> Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., p. 205.

<sup>40</sup> Merleau-Ponty, no Capítulo dedicado ao *Mundo Percebido*, refletindo acerca do espaço, diz: “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar o seu sentido imanente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 348.

<sup>41</sup> “Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.” Jakob von UESKULL cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>42</sup> “El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente se orienta a ‘objetos’, es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta las realidades abstractas o ‘significados’ transmitidos por los diversos lenguajes creados con el fin de comunicarse. Su orientación hacia los diferentes objetos puede ser cognoscitiva o afectiva, pero en cualquier caso desea establecer un equilibrio dinámico entre él y el ambiente que le rodea. Talcott Parsons dice: ‘La acción está constituida por estructuras y procesos mediante los cuales los seres humanos forman intenciones significativas y las llevan a cabo con mejor o peor éxito en situaciones concretas.’ La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto ‘espacial’, en el sentido que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como ‘interior’ y ‘exterior’; ‘lejos’ y ‘cerca’; ‘separado’ y ‘unido’, y ‘continuo’ y ‘descontinuo’. El espacio, por consiguiente, no es una categoría particular de orientación, sino un aspecto de una orientación cualquiera. Sin embargo, debería subrayarse que sólo es un aspecto de la orientación total. Para poder llevar a cabo sus intenciones, el hombre debe ‘comprender’ las relaciones espaciales y unificarlas en un ‘concepto espacial’.” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>43</sup> “Llego a un pueblo a pasar mis vacaciones y el lugar se convierte en el centro de mi vida... Nuestro cuerpo y nuestra percepción siempre nos requieren a aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida. Podría estar en alguna otra parte cuando estoy aquí’. Para Merleau-Ponty el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro ‘estar en el mundo’: ‘Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos hacer dicho que la existencia es espacial.’ Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 17. Também por aquilo que acabamos de ler, por exemplo, podemos dizer que existir e habitar se encontram estreitamente relacionados.

Por um lado, a *existência* repercute-se no *ser*<sup>44</sup> que se opõe ao *nada* (entendendo por *nada* a ausência de sentido, a ausência de ordem, a in-significância – o caos desconcertante);<sup>45</sup> por outro, *existir* nunca se reduz inteiramente ao *fato de ser*.

O *ser* é<sup>46</sup> quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui – instaurando a ordem no *nada* pela atribuição de sentido. Então, à luz deste raciocínio: *existir* é *constituir* – seja. Mas, não entramos, deste modo, numa aparente contradição? Pois se dissemos que *existir* e *habitar* eram tão estreitamente relacionados que os poderíamos considerar *coincidentes*? Só aparentemente entramos em contradição. Vejamos por que.

*Manifestando a sua existência*, o sujeito constitui o espaço atribuindo-lhe significado.<sup>47</sup> *Habitar* é, desde este ponto de vista, a *construção de uma representação subjetiva no espaço* – a “representação do eu” no espaço; mas essa representação não se dá isoladamente, quer dizer, essa representação surge como conseqüência de uma infinidade de relações que, no espaço, o sujeito pode estabelecer com os seus semelhantes, dentro de uma certa lógica, dentro de uma, se quisermos, *antropos-logia* no espaço, ou por outras palavras, dentro de uma determinada *Ordem-Arquitetônica*.

### **Arquitetar o espaço: representar o pensamento**

*“Amphinon, homme tout primitif et barbare, reçoit d’Apollon la lyre.*

*La musique naît sous ses doigts. Aux sons de la musique naissante, les pierres se meuvent, s’unissent : Architecture est créé”<sup>48</sup>*

Uma muralha que se ergue quando Anfião, filho de Antíope e Júpiter, auxiliado pelo irmão gêmeo Zeto, apodera-se de Tebas para vingar injúrias dirigidas à sua mãe. Uma forma que se manifesta quando o silêncio é violado pela música que emana

---

<sup>44</sup> *Ser*, aqui entendido na sua originalidade etimológica: do latim *esse*, “ser”, “existir”.

<sup>45</sup> A questão da existência emerge a partir da consciência, do *nada* e da morte – colocamos enquanto hipótese.

<sup>46</sup> Dizer, em qualquer contexto “*o ser é*” é entrar numa tautologia, ainda assim, por uma necessidade de construção sintáctica tivemos necessidade de utilizar esta expressão tautológica.

<sup>47</sup> É que, o espaço não existe pelos seus próprios meios, *em si próprio*, o espaço não existe *por si mesmo*, e, deste modo, o *sentido imanente* do espaço é a própria existência – porque é a existência que se projecta no espaço enquanto, digamos, “intervalo corporal”.

<sup>48</sup> Paul VALÉRY, *Histoire d’Amphion*. In : *Variété III*. 48ª ed, Paris, Gallimard, 1936, p.89.

dos movimentos mágicos do talentoso músico, e as pedras se assentam “de per si”, sem esforço e sem vacilo, constituindo uma ordem, um edifício, um templo.<sup>49</sup>

A metáfora escolhida por Paul Valery para discutir o que aqui adotamos sob o conceito de “espaço construído” traz em sua gênese o princípio da passagem da desordem à ordem, e do uso do arbitrário para atender à necessidade.<sup>50</sup>

Em diálogo com Valery podemos então considerar que o arquiteto é responsável pela definição do espaço estabelecendo a ordem (como já mencionamos no início deste texto), tendo em vista, além disso, a satisfação de uma necessidade através da arbitrariedade.

Ora, parece-nos oportuno inserir nesta reflexão as contingências que envolvem o procedimento do ato ordenador, da ação determinante das escolhas e prioridades que o arquiteto enfrenta no afã de encontrar o princípio organizador de seu ofício.

Nas amarras da arbitrariedade, o enigma das possibilidades. Não basta ao arquiteto a noção de um princípio regularizador, mas antes há que se ter a consciência das diversas situações em que o problema do estabelecimento da ordem no espaço se estabelece. E as variações de posturas e procedimentos que este universo heterogêneo exige, em função das distintas, e por vezes provisórias, necessidades.

O espaço, concebido como uma estrutura ordenada, assume um conceito geral e uniforme, passível de ser discutido e teorizado segundo modelos conhecidos. Entende-se por espaço, aqui, não só aquilo que o pensamento moderno definiu como *uma realidade substancial e autônoma*, mas também o conceito de espaço adotado nas correntes filosóficas, fenomenológica e existencialista, a partir das quais se sugere *a experiência visual do espaço* como primeiro passo para a produção de conhecimento.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> “*Tout ainsi disposé, nos cimes et nos rocs, nos grands arbres et notre Fontaine, et notre héros bien drapé et bien établi, le voici, maintenant. Qui se dresse, et s’anime, et agit. Entre ses mains brille une lyre. Il attaque le silence, et par les vertus de son chant et des cordes divines que ses doigts émeuvent, les pierres et les blocs épars s’ébranlent, ils roulent où ils sont attirés, trébuchant et rebondissant, vers un lieu où leur amas s’assemble. Qui, peu à peu, prend forme, et s’ordonne, et compose un ’sdfice, un temple. Voilà la germe d’Amphion*”. Paul VALERY, *op cit.* p85.

<sup>50</sup> “*J’y trouvais plus de goût ET d’enseignement qu’à mes études, et l’idée même de la construction, qui est le passage du désordre à l’ordre et l’usage de l’arbitraire pour atteindre la nécessité, se fixait en moi comme le type de l’action la plus belle et la plus complète que l’homme se pût proposer. Un édifice accompli nous remonte dans un seul regard une somme des intentions, des connaissances et des forces que son existence implique ; il manifeste à la lumière d’oeuvre combinée du valoir, du savoir et du pouvoir de l’homme. Seule entre tous les arts, et dans un instant indivisible de vision, l’architecture charge notre âme du sentiment total des facultés humaines*”. Paul VALERY, *op cit.* p 80-1.

<sup>51</sup> Enciclopédia GARZANTI di Filosofia. Redazione Garzanti, 1981, p. 887-8.

Esta consciência espacial constitui-se mediante uma relação cotidiana com a coisa e sua condição se estabelece justamente neste fazer-se próximo ou distante dela. Assim, a espacialização do homem dá-se através da identificação do mundo como “lugar do seu projetar-se, como existência”, como já citamos.

Segundo Argan<sup>52</sup>, o espaço deve ser definido não como uma realidade objetiva, como uma estrutura estável e determinada, mas como “criação histórica”, uma idéia que tem um desenvolvimento histórico próprio e cujas transformações são representadas totalmente ou em parte pelas formas arquitetônicas em particular e pelas formas artísticas em geral.

No exercício desta experiência visual do espaço, é comum ao arquiteto desenvolver mecanismos próprios de apreensão do espaço, que serão posteriormente flagrados em sua produção arquitetônica, ou melhor, nos movimentos intelectivos e cognitivos executados em busca da Arquitetura que se dispõe a conceber e construir.

Tal qual o poeta Baudelaire empunhando sua esgrima<sup>53</sup>, o arquiteto representa solitária e arduamente suas tentativas de materializar experiências espaciais, matrizes de projetos futuros, fazendo uso do desenho, ou de sistemas de representação visuais (por vezes tridimensionais) capazes de revelar a origem dos princípios organizadores do espaço que idealiza e rege segundo uma melodia particular, um pentagrama em que se dispõem as notas desta arquitetura nascente.

Esta manipulação mental de idéias pode exibir nos desenhos ligações estabelecidas entre a experiência visual do espaço e associações legitimadas por inúmeras percepções, neste caso resgatado inconscientemente através (e graças à) habilidade de uma grafite (ou qualquer outro instrumento).

Se tais registros gráficos e tridimensionais revelam o conhecimento que o arquiteto adquire ao longo de sua experiência de vida, ao mesmo tempo identificam uma noção de arquitetura oriunda destes desenhos, ou melhor,

---

<sup>52</sup> Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p.265-6.

<sup>53</sup> “*Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Buscando em cada contato os acasos da rima,  
Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas*”. Charles BAUDELAIRE, *Flores do Mal*, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 319.

revelam a compreensão de um princípio de ordenação subjacente a esta concepção de espaço.

Como sugere Damisch<sup>54</sup>, o espaço corresponde menos a uma forma *a priori* da sensibilidade do que à correlação da operação da sensibilidade consigo mesma. A apreensão do espaço pelo arquiteto, observando obras construídas, experimentando limites e membranas, transitando por planos sobrepostos e os interstícios de suas conexões, testemunhando fenômenos luminosos e cromáticos, percebendo composições de volumes e formas, texturas plásticas e humanas em ações de uso pelo edifício, traduz um diálogo interno da sensibilidade que se manifesta na medida em que estímulos sensoriais são reconhecidos e registrados.

O reconhecimento de um estímulo ocasiona reação, ou melhor, é através da reação que se constata a ocorrência de um estímulo. Assim, a manifestação deste ato perceptivo, somada ao pensamento projetado sobre o ocorrido, resulta em um desenho.

Neste desenho há uma nítida relação do arquiteto com seu pensamento. Receptor da idéia que ele mesmo produz, o arquiteto experimenta a possibilidade de traduzi-la em uma imagem. Enquanto ele desenha (torna visível), concretiza-se um pensamento em uma forma que corresponde à sua essência, substituindo seu desenvolvimento por elementos que sinalizam os fundamentos de sua gênese. Digamos, por este motivo, que o desenho é o primeiro sintoma da visualidade de um objeto até aí inexistente.

O primeiro estímulo, a conjectura despreziosa de que algo possa ser, ato arbitrário e necessário, encontra nos elementos gráficos ou tridimensionais (o que seja usado para visualizar a idéia) o instrumento que viabiliza sua experimentação.

Ao testar e provar as possibilidades de visualizar a idéia nova, de dar formas à compreensão cognitiva do espaço que se dispõem à urdidura determinada pela ordem, o desenho se torna um diagrama da imagem. Em outras palavras, o desenho terá desempenho semelhante ao de um signo-icônico-diagramático, terminologia adotada pela semiótica peirceana.

Os ícones são, dentre a classe de signos que determina Peirce<sup>55</sup>, os que têm propriedades comuns ao objeto que representam, e isto os torna iguais em valor,

---

<sup>54</sup>Hubert DAMISCH, *Skyline (La ville Narcisse)*, Paris, Seuil, 1996,p.9.

<sup>55</sup> Charles Sanders PEIRCE, *Escritos Coligidos*, São Paulo, Abril, 1974.

similares e parecidos. No entanto, embora suas qualidades sejam análogas às do objeto, esta semelhança não indica necessariamente uma aparência idêntica, mas uma correspondência relacional entre suas partes.

O conceito de diagrama, em Peirce, traduz a situação em que elementos constatados nos desenhos de arquitetos, organizados ou surpreendentemente flagrados, em determinada disposição regular, denunciam a presença das idéias responsáveis pela sua gênese.

Percebe-se vestígios de uma idéia em formação. Descolada dos planos mentais e das tramas invisíveis que a conceberam, a idéia do espaço corporifica-se na criação diagramática, meio em que ocorre a sua experimentação.

Concreção e síntese, o diagrama testa as formas que formam a imagem e propõe, neste processo, inúmeras tentativas para torná-la visível.

*“O raciocínio necessário é diagramático. Construimos um ícone do estado de coisas hipotético e observamos. A observação leva a suspeitar que algo é verdadeiro (...) e assim é preciso pesquisar. Torna-se necessário elaborar um plano (...)”*<sup>56</sup>

Em proposta diversa do que acontece com o desenho arquitetônico, signo do projeto arquitetônico, reconhecido através de uma representação gráfica conhecida, uma matriz codificada, em que os registros seguem uma regra de equivalência e significado, e agem como signos de uma linguagem arquitetônica preestabelecida, este desenho diagramático procura dar formas para uma idéia do espaço que é, antes de tudo, resultado de uma experiência corpórea, sensível, reflexiva.

Não se trata de discutir o problema do projeto e de sua representação padronizada, mas de discutir a Arquitetura como processo de conhecimento.

A Arquitetura, considerada como organização do espaço, não tem uma forma necessária e previsível, mas pode revelar-se através de tantas linguagens de arquitetura, tantos procedimentos determinantes de seus elementos constituintes e limites, quantos forem os indivíduos que se projetarem sobre ela. Assim, o arquiteto ao concebê-la não adota nem métodos nem códigos, mas, antes, encontra-se plenamente imerso na sua atividade criadora. Cria-se ao experimentar possibilidades.

---

<sup>56</sup> Charles Sanders PEIRCE, *op cit* .p.50.



*“Começando com exemplos apropriados e logo passando para outro, percebe-se que o diagrama em sua individualidade não é o que interessa ao pensamento (...) na passagem contínua dos diagramas, o intérprete da argumentação vê algo que é de natureza geral e que constitui uma dificuldade para a teoria da visão.”<sup>57</sup>*

*“Para nós, a história da visão é tão importante quanto a do abrigo. E com isso queremos dizer, além de ter uma visão do outro, ter uma visão do mundo exterior. Assim como influenciam as relações pessoais, as relações espaciais também determinam a maneira como nos relacionamos com o ambiente. Mas em vez de manter a oposição interior X exterior como contraste fundamental, sabemos, no século XX, que interior e exterior são conceitos relativos, que dependem de onde nós estamos e da direção para qual olhamos”.<sup>58</sup>*

A ordenação do pensamento através da trama contínua que se desenvolve entre a urdidura responsável por definir os limites do espaço.

Membrana sensível entre trânsitos e trocas dos espaços, espaços do habitar e do conviver, privados e públicos, distintos e ao mesmo tempo interdependentes e cúmplices, todos protagonistas da relação espaço-temporal marcada pela urgência, pela mutabilidade e pela circunstância da cidade, que se configura, se ordena e se espacializa, a partir, através e como causa-consequência da própria Arquitetura.

### **Pensar a cidade: a dinâmica das impermanências**

*"Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo"*

Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 1914.

A permanente transformação do meio em que vivemos, resultante de causas naturais, com sua terrível (e fascinante) imprevisibilidade, e da ação do homem sobre o mundo, conduzida por sua vontade própria, motivada por desejo, conveniência ou necessidade e, inevitavelmente, moldada pelas circunstâncias de

---

<sup>57</sup> Charles Sanders PEIRCE, *op.cit*, p. 48

<sup>58</sup> Herman HERTZBERGER, *Lições de Arquitetura*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p.216

sua realidade, afeta diretamente nosso modo de vida, a conformação dos espaços de toda relação e manifestação humana, bem como nossa percepção e interpretação do universo.

Como visto, *manifestando a sua existência*, o sujeito constitui o espaço atribuindo-lhe significado. O existir se dá pela compreensão do *ser no mundo* e da condição da possibilidade de interação, "*viver é tratar com o mundo, dirigir-se a ele, agir nele, ocupar-se dele.*"<sup>59</sup> O meio e a realidade revelam-se princípios ordenadores permanentes e gerais às transitórias e específicas circunstâncias, ações e interpretações individuais, elementos estes de transgressão e subversão da ordem estabelecida.

Toda mudança, entretanto, suscita insegurança e ansiedade sobre o porvir, bem como o questionamento sobre as escolhas que fazemos e os caminhos que seguimos, reflexo do espírito questionador da natureza humana. O modo como lidamos com este fenômeno reflete a base cultural na qual estamos inseridos, oscilando entre as mais variadas reações, de acordo com o contexto de cada momento, a intensidade e impacto das transformações e suas conseqüências. Assim, as variantes de consciência e entendimento sobre o mundo, as diferentes formas como apreendemos as coisas em variados instantes específicos e o grau com que a realidade se modifica desempenham papel preponderante para a determinação da ação do homem sobre o espaço.

O estudo do conjunto destas ações pode revelar as características essenciais da sociedade em cada época, seus valores, linhas de pensamento, formas de expressão, relações sociais, bem como, possibilitar novos caminhos para o enfrentamento de desafios contemporâneos. A *ordem temporal* (passado, presente, futuro) projetada sobre a história da cidade e sua *deformação* por meio da relação renovadora entre indivíduos, paisagem e temporalidade, vêm extrapolar as normas regentes, possibilitando novas relações entre os próprios homens para com a paisagem cultural em que se encontra inerentemente absorto. Característico de momentos de transição e inflexão histórica, a ordem estabelecida vem se deformando, novas perspectivas se esboçam sobre a realidade vigente, cujas leis e normas não satisfazem mais às demandas sociais, e conflitos anteriormente contidos tomam proporções imprevisíveis.

---

<sup>59</sup> Julián MARÍAS, *História da Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p.499

Resultante do princípio ordenador estabelecido pelo homem para superar a natureza, palco e substrato das relações sociais e formas de expressão que re-inventam e trans-formam a ordem primária, a cidade é obra maior do fazer humano, representação física do esforço de auto-superação, domínio da técnica e poder transformador, da multiplicidade de manifestações, da ação e interação dos fatos sociais, com todas as suas falhas, conflitos e contradições. Sendo assim, toda ação ordenadora realizada no tecido urbano deve considerar os efeitos, a amplitude, escala e velocidade de mudanças decorrentes. A prática da intervenção urbana desempenha papel essencial neste contexto, tendo tornado-se, ao longo do século XX, fenômeno determinante para a afirmação da cidade como ícone da cultura global, grande obra da coletividade humana e meio possível para a convivência social, a diversidade cultural e o desenvolvimento econômico, influenciando diretamente na conformação do quadro das relações internas e internacionais.

A análise das razões, motivações e finalidades das proposições ensejadas deve ser, portanto, sempre balizada pelo fundamental questionamento sobre a *natureza da intervenção*, através do reconhecimento das intenções que determinam o *que preservar e valorizar, o quanto, por que, como e para quem*, explicitando a permanente tensão do paradoxo entre manter e mudar ordem e valores por meio do intervir na natureza da cidade. O estudo de planos de intervenções urbanas baseado nestas questões básicas deve levar ao reconhecimento da linha de pensamento norteadora, *a ordem da ideologia*, e do contexto de elaboração dos mesmos, *a desordem das circunstâncias*, apontando diferentes vertentes de entendimento sobre o ordenamento da cidade e de suas funções.

Essa leitura se dá a partir dos inúmeros elementos formadores da cidade, que estabelecem sua ordem intrínseca, refletindo as características de cada área e a forma como a população se apropria das mesmas, reconhecendo seus espaços por seu caráter e seus ocupantes, alguns públicos por excelência, outros restritos a determinados extratos sociais, alguns desempenhando ativamente o papel de pólos de atração, outros marginalizados, deteriorados, em geral abandonados ou saturados, concentrando populações de baixa renda.

A organização da sociedade determina as regras, princípios e normas de configuração do espaço urbano e, assim, a forma de implementação dessas ações e sua natureza estão relacionadas direta e necessariamente à conjunção política de

cada momento específico, uma vez que implicam medidas que afetam grupos sociais, quando não populações inteiras, não apenas no âmbito socioeconômico, mas também, e de modo especial, no cultural, sendo determinante a visão de mundo dos responsáveis pela tomada de decisões e a formação e coesão dos grupos afetados, o que define decisivamente o estabelecimento de prioridades e o direcionamento de investimentos públicos e privados, conforme os juízos de valores dominantes.

A partir do momento em que o interesse de preservação passou a se estender também ao tecido urbano tradicional, a áreas inteiras de cidades históricas, estudos aprofundados sobre a formação das cidades passaram a desempenhar importante papel e, surgiu a necessidade de adoção de medidas de proteção de bens e conjuntos de obras, com a produção de listagens, troca de experiências e destinação de verbas para obras de conservação e restaurações. Inicialmente prevendo apenas restrições urbanísticas, limitações impostas a proprietários de imóveis listados, com base no princípio de interesse público em detrimento do direito e da propriedade privada, essa política foi classificada por APPLEBYARD (1979:22)<sup>60</sup> de *conservação passiva*, uma forma de tratamento da questão que sobrecarrega com a responsabilidade da preservação unicamente o possuidor do imóvel, prejudicando direitos individuais adquiridos em nome da coletividade. Dessa forma, torna-se um entrave especialmente ao aproveitamento econômico do solo urbano, uma forma de congelamento da cidade, resultando, em geral, no abandono de edificações e, conseqüentemente, no agravamento do fenômeno da degradação urbana. Em contrapartida, a *conservação ativa* é baseada na necessidade de incentivar a vida social e econômica de centros históricos, a fim de possibilitar sua sobrevivência e sustentabilidade, através da reordenação e compartilhamento das responsabilidades, uma vez que, ao invés de se tornar mera atitude burocrática, a preservação deve atender ao interesse público de forma eficiente, justa e flexível.

A aparência e o caráter externos de áreas homogêneas podem levar à manutenção de cascas velhas com a modernização dos interiores e mudança de usos, ou à busca pela recuperação interna e externa, com o incentivo de reuso ativo, determinando uma conservação mais superficial ou profunda, de acordo com as

---

<sup>60</sup> Donald APPLEBYARD, *The conservation of European cities*, Cambridge, The MIT Press, 1979.

possibilidades de cada caso. O grau de transformação proporcionado pode levar ao risco de deturpação de significado de elementos importantes, resultando na mera exploração econômica de imóveis, com a perda de autenticidade do conjunto. O interesse e a exploração de áreas históricas são marcados por este conflito, pois a descaracterização do entorno de monumentos pode levar à destruição de seu próprio significado. Além disso, tais áreas possuem estética própria e significado social de próprio direito, com a textura dos pisos públicos, vistas, perspectivas, seqüências, marcos, mobiliário urbano, sinalização, iluminação, etc., marcando a experiência do lugar e um valor pitoresco.

Contestada por puristas, a conservação de superfície, menos rigorosa por dar menos ênfase a edificações e maior importância à paisagem, baseia-se na percepção mais distanciada do morador e certamente do turista, permitindo maior flexibilidade de adaptação de usos. Entretanto, há o risco da criação de ambientes artificiais, meros cenários para a apreciação do visitante desatento à vida interior das edificações. Um edifício pode ser perfeitamente restaurado em sua forma física, porém desaparecem os sinais naturais do uso cotidiano e das atividades urbanas.

A preservação de objetos, edificações e conjuntos urbanos oriundos de épocas precedentes é uma prática inerente à nossa cultura, por esses elementos constituírem testemunhos do passar dos tempos, representarem o fazer humano e despertarem senso de identidade e pertencimento, convertendo-os em signos de estabilidade e orientação sacralizados pela sociedade. Tais estruturas tornam-se evidências do desenvolvimento da civilização e, por meio de sua natureza técnica e artística, representam a história, a própria evolução da humanidade. Entretanto, os povos de cada período e localidade desenvolveram maneiras próprias de se relacionar com o passado, ligando-se a ele ou renegando-o, dando continuidade ou fazendo escolhas seletivas.

O olhar voltado para o passado e a preservação de seu patrimônio podem ser entendidos como uma necessidade subconsciente, que encontra em áreas históricas signos de estabilidade e orientação em contrapartida às dúvidas geradas pela incerteza do futuro.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Peter J, LARKHAM, *Conservation and the city*, London, Routledge, 1996, p.6.

A rapidez com que mudanças físicas e sócio-culturais acontecem, a extensão da destruição causada e a natureza e escala dos vestígios que sobrevivem são determinantes para o fenômeno da valorização do passado. Quanto mais rápida e intensamente o mundo se transforma, maior a busca por referências solidificadas com o tempo e maior o valor reconhecido a acontecimentos, não apenas longínquos, mas cada vez mais recentes.<sup>62</sup> Mudanças profundas no contexto socioeconômico e cultural vigente geram processos que oscilam entre a valorização e a decadência de determinadas áreas ocupadas pelo homem, com a freqüente transformação de malhas urbanas, fenômeno que se acentua em grandes cidades, em especial de países em desenvolvimento, onde as cicatrizes sociais revelam-se com maior profundidade.

As cidades brasileiras representam este crescimento desordenado e cheio de contradições: cresceram ocupando o território de forma relativamente fácil, dada a abundância de riquezas naturais de que dispõe. E dessa forma, também, os graves contrastes sociais e problemas infra-estruturais acumulados, de origens históricas, políticas e culturais, são muitas vezes encobertos por um otimismo dissimulado e pela crença na espetacular diversidade cultural e criatividade popular. O enfrentamento desta realidade expõe os conflitos entre demandas sociais, a luta pela preservação cultural e diferentes noções de desenvolvimento urbano, fazendo-se premente a redefinição do papel ordenador do poder público e da iniciativa privada.

A ordem da cidade pode ser estabelecida a partir de três políticas básicas: cultura, habitação e urbanismo, sendo que a ação preservacionista deve, por seu caráter decisivo para a construção dos conceitos de *memória* e *paisagem cultural*, permear os três campos de atuação. Tanto a possibilidade de viabilização de políticas visando ao bem-estar comum e interesse público, com garantias de participação democrática, como a forma de abordagem e implementação de políticas de preservação cultural dependem do contexto que determina as escolhas a serem feitas.<sup>63</sup> Para a implantação de programas públicos de desenvolvimento urbano, é ainda fundamental a formatação de políticas financeiras adequadas, que definem a utilização de fundos públicos de investimento e a criação de sistemas de

---

<sup>62</sup> Andreas HUYSSSEN, *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000 e David LOWENTHAL, *The past is a foreign country*, Cambridge, University Press, 1985.

<sup>63</sup> Joana ROCA CLADERA, *Rehabilitación urbana: análisis comparado de algunos países*, Madrid, MOPTMA – Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995.

financiamento, regulando a atividade imobiliária, um dos principais motores da economia.

É preciso reavaliar o papel que a preservação desempenha na vida daqueles que vivem nas cidades, o significado funcional, social e cultural para suas diferentes populações e a forma como seus valores e necessidades são satisfeitos e valorizados. O meio físico é território político, espaço aberto ao jogo de poder entre as diversas partes envolvidas – população, especialistas, investidores, gestores –, fundamental para a definição da responsabilidade pela tomada de decisões.

A reinterpretação dos contextos culturais em que os bens preservados se inserem, recriando significados, e a preocupação com a autenticidade, cultura popular e patrimônio imaterial, reconhecendo a importância dos valores e referências locais, além das universais, devem possibilitar o restabelecimento de princípios ordenadores fundamentais para a cidade do século XXI.

## **Bibliografia**

- APPLEYARD, Donald. *The conservation of European cities*. Cambridge: The MIT Press, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CRUZ PINTO, Jorge. *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*. Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.
- DAMISCH, Hubert. *Skyline (La ville Narcisse)*. Paris: Seuil, 1996.
- HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.
- HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LARKHAM, Peter J. *Conservation and the city*. London: Routledge, 1996.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: University Press, 1985.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- MARÍAS, Julián. *História da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Abril, 1974.

PEIRCE, \_\_\_\_\_ . *Collected Papers*. Cambridge: Harvard Press, 1978.

ROCA CLADERA, Joana, *Rehabilitación urbana: análisis comparado de algunos países*. Madrid: MOPTMA - Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995.

VALERY, Paul. *Histoire d'Amphion*. In: *Variété III*. 48<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 1936.



9.

### **Pedro e Piotr:**

O Desenho (“Animado”) como Repositório da Memória

Conferência apresentada no Ciclo de Conferências **Desenho de Animação**, organizado pelo Prof. Doutor Carlos Figueiredo e pela Designer Mónica Loureiro da FA/UTL, na Faculdade de Arquitectura, da Universidade Técnica de Lisboa, 16 de Dezembro de 2009.

\*

Há anos que eu estou para contar esta história.

Uma história de quando eu “era pequenino”; devia ter aí uns cinco ou seis anos. Foi, portanto, em 1979 ou 1980.

Eu “era pequenino”. Mais do que eu acho que fui, sentia-me, na altura, “pequenino”.

Hoje, eu sei que aquilo que eu senti que “fui” condicionou o que eu digo, hoje, que “sou”. De tudo aquilo que eu acho que “sou”, hoje só me apetece falar de quando “era-pequenino”. Acho que o fui, de facto. De facto, eu fui “pequenino”.

Vou contar a verdade.

(...)

Quando eu “era-pequenino” a televisão começava às cinco da tarde.

Não é bem verdade, isso!

A RTP1 começava antes: por volta da uma ou das duas da tarde. Em Portugal, nessa altura em que eu “era-pequenino”, havia apenas dois canais de televisão: a RTP1 e a RTP2. As emissões televisivas não eram, como hoje, em contínuo – tinham uma hora marcada para começar, e outra para acabar.

Nessa altura, quando eu digo que “era-pequenino”, em Portugal, havia apenas duas marcas de *yogurte*: a UCAL e a Yoplait. Os sabores eram (em ambas): natural (sem açúcar), morango e chocolate... Só anos depois apareceu uma nova marca: a *Iophil*

- a *Iophil* já com mais sabores: natural (sem açúcar, é claro), morango, ananás e, espantem-se os incrédulos, avelã...

Um iogurte “de avelã”? Para quê?

Como!? Um iogurte “de avelã”?

Enfim... os anos 80!

A RTP1 começava por volta da uma da tarde, e a RTP2 às cinco. O nosso interesse ia, já na altura - diria eu se fosse um *snoob* -, todo para a RTP2.

A RTP1 começava com as notícias: nada mais desinteressante para miúdos de cinco ou seis anos como eu. Já a RTP2 começa, como se dizia na altura, com “os bonecos”...

E o que queria dizer, na altura, “os bonecos”?

“Os bonecos” eram os desenhos animados...

As cinco da tarde era altura plena do dia, o auge, a coisa esperada desde o dia de ontem: “os bonecos”...

“Os bonecos” começavam às cinco. E o mundo parava às cinco.

O meu mundo era condicionado pelas cinco: As “*cinco en punto de la tarde...*” vim eu a descobrir Lorca demorados anos depois, e infelizmente (*infelizmente*: porque este poema diz bem aquilo que eu sentia quando era pequenino - não às cinco em ponto da tarde, mas todo o tempo antes e meia-hora depois dessa hora; *infelizmente*: porque uma memória, no mínimo, ácida - digo-a eu hoje futuro desses dias).

“Os bonecos” começavam às cinco quando eu “era-pequenino”. Mas, quando “eu-era-pequenino” eu era pequenino, e o mundo tinha um outro contorno. O mundo, já na altura, não era meu.

Às cinco em ponto, depois do lanche - invariavelmente: um papo-sêco com manteiga e marmelada e um iogurte (*Iophil* de avelã) - o meu mundo de pequenino começava a começar.

“Vinham aí os bonecos...”

Invariavelmente, estava sozinho. Sozinho: de extremo a extremo.

E, às quatro e meia, “acendia” a televisão como hoje acendo a lareira em noites de frio.

Às quatro e meia da tarde, em ponto, acendia a televisão e esperava. Esperava pelos “bonecos”.

Às quatro e meia da tarde, quando em-esperança, carregava no botão *on/off* de uma *Salora* a cores: a única coisa que via, quer dizer, ouvia, era um som-contínuo

(hoje sei que esse som se chama *audio start* ou *mil-ciclos*, foi o Nicolau Tudela que mo disse). Um “apito” quase insurdecedor, mas que quebrava o silêncio do dia como uma ruptura ou um precipício; mas, na verdade, como um golpe na minha carne donde eu não esperava que saísse sangue mas entrasse mundo – um “mundo-outro” como o dizem os eruditos. Mas, para-mim, o mundo dos “bonecos”, um mundo-para-lá (do ecrã).

Para-lá-em-mesmo, de facto, outro.

Eu?

Meia-hora de espera depois do dia em *continuum*; a inventar, sozinho, mundos de felicidade, de encontros, de “paixões futuras” diria eu-hoje.

(...)

De súbito, o “apito” faz-se cor. Aliás, cores, muitas, diversas; como se fossem canetas de feltro numa caixa dura de plástico: *Molin* ou *Carioca*. Em *degradée*. Uma mira de barras RGB.

“Os bonecos estavam quase a dar.”

Eu sabia que depois do “apito” vinham as cores em listas verticais: cinza, amarelo, azul, verde, *fuscia*, encarnado, azul-azul, negro-negro... negro-negro, cinza-escuro, cinza-mais-claro, mais-claro, mais-ainda, branco.

Depois dessas cores, elas próprias também do meu mundo – porque essas eram as cores com que eu, na altura, desenhava –, finalmente, iam começar “os bonecos”.

Depois da bandeira nacional ao vento, ao som do hino.

Mas, “os bonecos” não começavam assim sem mais nem menos.

A emissão da RTP2 começa com um programa do Vasco Granja que se chamava “Cinema de Animação”.

Tenho muitas saudades do Vasco Granja. Mesmo muitas. Muitas saudades mesmo... O Vasco Granja: que, por causa dos “bonecos”, foi várias vezes preso pela PIDE, no Aljube e em Peniche: onde foi submetido a várias torturas físicas e psicológicas. A “tortura do sono”...

Nada disto eu sabia quando “era-pequenino”. Acho que, talvez, por motivos familiares e de, digamos, conjuntura, isso me foi sonogado.

Foi pena.

Foi pena eu não ter sabido, na altura, que o preço dos “meus bonecos” tinha sido a tortura. Mas não se fala de tortura aos pequeninos.

Quando começava o programa do Vasco Granja, a grande esperança era que ele passasse o Rato Mickey, o Pato Donald, o Tom & Jerry, o Speedy Gonzalez; mas ele passava outras coisas. Coisas da Checoslováquia, da Jugoslávia, da União Soviética e de países que hoje já nem existem, longínquos até para a História.

Ele passava “bonecos” que, animados – quero dizer: com alma –, contavam mundos, para mim, desconhecidos: de extremo a extremo estranhos, estrangeiros a mim.

Lembro-me de alguns.

Um: o Piotr, sobretudo.

Tenho *flashs* de certas imagens que já nem sei se sonhei ou se as vivi. Para mim, hoje, essas imagens aparecem-me difusas, inconcretas, mas carregadas de mim por mais paradoxal que isso me possa parecer. Elas aparecem-me contaminadas de qualquer coisa que não sendo eu acabam por ser eu-mesmo. É muito estranho para mim falar disto.

O que eu sei, porque me lembro, é que a partir das cinco da tarde eu ia habitar outro-mundo. Um mundo para lá do vidro daquele aparelho estúpido que é uma televisão. De súbito, o meu mundo fazia-se noutra; e eu entrava nele. De certa forma, como personagem, com uma outra alma (do latim, *anīma*: que se refere ao princípio que dá movimento ao que é vivo, o que é animado ou o que faz mover), num outro-eu: herói que subjuga dragões, menino perdido nas ruas de Moscovo, evadido de mim próprio. Abandonado.

Na altura não me dava conta disto, não percebia como entrava naquelas narrativas ou, menos ainda, entendia que saía, por momentos, de mim e da minha solidão naquela casa. Eu era, de facto, “pequenino”. Eu fui “pequenino” porque não percebia isso – o meu abandono, por exemplo. Porque para “os pequeninos” o mundo é-como-é, é como lhes é apresentado por alguém em quem confiam, que gostam deles sem reserva. Pressupostamente, “o mundo dos pequeninos” tem uma rede de acrobata por baixo.

Não tem!

(...)

Mas eu entrava por ali adentro... sem saber (sem saber que “entrava”).

Talvez também por isso eu desenhasse tanto; ou, talvez por isso, anos mais tarde, venho a tornar-me, por coincidência ou não, professor de desenho.

Eu gosto de ser professor de desenho.

Porque o desenho, para mim, é uma possibilidade de entrada num mundo de outras cores; de outras coisas; e porque, sobretudo, enquanto se desenha quem-desenha sai, foge: de certa forma há uma espécie de abandono ou de fuga sempre para-lá dum papel ou de uma outra superfície marcável, como num para-lá do vidro da televisão.

Talvez (não sei...) porque, do meu ponto de vista pelo menos, o desenho seja uma espécie de pôr-o-mundo-em-suspensão; uma espécie de ultrapassagem das matérias visivas; de criação de um mundo-novo em possibilidade, em que um simples ponto numa folha pode ser, ao mesmo tempo, micróbio ou planeta ou infinito; uma promessa de objecto-habitável no caso da Arquitectura, vivo, vivo-vivo-com-vida; ou, uma galáxia bem longe daqui. Uma, na verdade, fuga ao previamente dado, ao mundo concreto onde se pode medir o peso do átomo. Uma suspensão do predicado que dá lugar à fantasia.

Um por-entre-parêntesis o mundo para viajar num outro onde tudo, mas mesmo tudo, é possível como o lápis mágico de Piotr. Uma, viria eu a descobrir mais tarde, de facto, *epoché*: palavra difícil, grega por demais erudita, oriunda do cepticismo Antigo; um estado de repouso mental pelo qual nada afirmamos e nada negamos, explorando o quanto não sabemos para melhor atingirmos a imperturbabilidade.

Recuso e não-recuso Sófocles, Tirésias – o adivinho –, ou os olhos arrancados de Édipo.

(...)

Piotr “era-pequenino(-como-eu)”, inteligente, mas muito alegre.

O Piotr do cão amarelo, que sempre que enfrenta algum perigo lhe aparecia um duende que lhe emprestava “o lápis mágico”.

Este lápis...(!?)

(...)

O lápis com que Piotr desenhava no chão (como eu desenhava no chão do jardim da casa dos meus pais quando era pequenino) tinha a capacidade de materializar tudo o que Piotr desenhava ou desejava: se um par de asas brancas, Ícaro; se um barco à vela, navegador; se uma praia, naufrago.

Eu conheço o Piotr. Foi o Vasco Granja que mo apresentou às cinco em ponto da tarde – num dia de chuva ou de calor em pleno.

(Já não me lembro; não sei nada).

Só sei que o Piotr é polaco. Somos amigos há quase trinta anos. Enfrentámos, juntos, batalhas incríveis no meio dum mar de piratas e tubarões; vencemos monstros de três patas com escamas e cornos; viajámos pelas terras mais distantes; ouvimos gongos às portas de *Shangri-La*; vimos juntos o *flicts* da Lua: salvámos o mundo com um lápis.

10.

## O DESENHO-DE-MIM NA NOITE:

Representações (ou Seduções) de Mim-Comigo no Bairro-Alto  
(um exemplo)

Conferência apresentada no *Workshop Arquitectura-Fora-de-Horas*, no âmbito do Evento **Pare, Escute e Olhe** da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, organização científica dos Professores Doutores Maria Dulce Loução e José Duarte Gorjão Jorge, 01 de Março de 2010.

\*

### Resumo

A Arquitectura não é o objecto arquitectónico. Ele, é um objecto; ela é uma relação: a relação em *mim* e *ele*, a relação que me proporciona um relacionamento contigo, por exemplo. É dizer: entre-mim-e-ti(-ou-um-outro).

Essa é a diferença entre, por exemplo, o Bairro-Alto-de-dia e o Bairro-Alto-de-noite, em Lisboa.

É que de dia o Bairro são ruas; anonimamente *ruas*; mas à noite, sabe-se lá porquê (?), transforma-se em espaços de encontro, de sedução. Vários “lugares”. Porque será?

\*

À Dulce Loução, minha amiga.



Acerca da *sedução* gostava de começar por dizer, ou de confessar, que gostava que toda a gente gostasse de mim. Quem não gostava disso?

Quem não gostava de ser admirado por todos?

Quem não gostava que as suas qualidades, ou que as suas características, fossem para além de “gostáveis”, gostadas?

Quem, digam-me, é que naquilo que recobre os olhos-do-outro não gostava de ver, em reflexo, a sua melhor imagem?

Quem não gostava de ser para sempre assim?: Gostado.

Quem não gostava de se-ter em eco?

(...)

Eco foi uma bela jovem ninfa: daquelas que, pertencendo a uma grande categoria de deusa-espíritos naturais femininos, habitavam os lagos e os riachos, os bosques, as florestas, os prados e as montanhas do Tempo-Antigo.

Eco, ninfa (*nymphé*, "noiva", "velado", "botão de rosa", dentre muitos outros significados), amava os bosques e os montes; companheira de Artémis – deusa da caça e da serena luz, filha de Zeus, gémea de Apolo vestida de túnica, calçada de coturno, trazendo uma aljava de setas de prata sobre a espádua e um arco na mão –, falava demais.

Um dia, Hera – mulher de Zeus – desconfiou, e com razão, que este se divertia com as ninfas.

Era verdade.



Eco dis(-)traí Hera com uma conversa, enquanto as outras ninfas se escondem. Por isso, por encobrir a traição de Zeus, Eco é castigada por Hera: só sendo capaz de repetir o que os outros dissessem.

(...)

E se os outros dissessem: “Amo-te”?

Eco sofreu.

Enquanto Eco sofria, num outro dia, numa outra parte, vagava um rapaz: Narciso.

A beleza de Narciso era tão nunca antes vista que qualquer mulher ou homem, ao vê-lo, o amavam. Mas Narciso, que era certo da sua beleza e por isso desmerecia todos, não olhava sequer para ninguém. Era belo...

Eco vê Narciso.

Eco apaixona-se por Narciso.

Eco ama Narciso.

Eco não podia falar; por isso seguiu-o.

Entre as árvores do bosque, Narciso perde-se e pergunta: “Está alguém aqui?”

“AQUI, AQUI, AQUI...” – responde Eco.

Como não vê ninguém, Narciso intima que quem lhe fala lhe fale.

Eco está perdida em seu castigo porque não pode falar. Sai donde se esconde e tenta, através de gestos – como em num desenho no ar – explicar-lhe o grande amor que sente por ele. Ele rejeita-a, como sempre fez. Era belo...

Tomada pelo desgosto, Eco pede a Afrodite que lhe tire a vida; mas por tão bonita a voz nesse pedido, Afrodite poupa-a.

Conta-se, Ovídeo fá-lo, que tempos depois um rapaz apaixona-se por Narciso; e que por ter sido também ignorado, como Eco, pede ao deuses vingança. Atende-o Nemesis – a deusa que arruína os orgulhosos –, uma das filhas da noite (Nix), que decidiu fazer com que Narciso sofresse daquele mesmo desprezo com que tratava os outros: fê-lo cair de amores pelo seu próprio reflexo. Narciso, sem poder jamais ser correspondido pela sua-(?)-própria imagem, morre de desgosto, indo para o Hades, onde passa a eternidade atormentado pela visão do seu reflexo nas águas do Estige; onde, em reflexo, se vê se parado o rio, mas assim que lhe(-ou-a-si-se) toca a sua imagem desaparece. Era belo e morre por isso: por não se-ter, por nem poder viver na esperança de se vir a ter.

Narciso nunca teve ninguém. E tu?

Mas, o que pode ter esta história, que os Antigos contam, a ver com a Arquitectura?

Quase tudo.

Porquê?

Porque, entre outras coisas, a Arquitectura proporciona o *encontro*.

Entre o *quê* e *quem*?

Entre *quem* e *quem*?

Entre *quem* e o *quê*?

Entre *mim* e *ti*.

É que o objecto arquitectónico acaba sempre por servir de “cenário”<sup>1</sup> onde *eu* e *tu* podemos ser *eu-eu* e *tu-tu*. Num cenário idílico, claro está. Ou em sonhos, até: *eu-tu* e *tu-eu*; melhor, *eu-contigo* e *tu-comigo*. Porque neste mundo de cá, na vida daqueles que habitam entre a Terra e o Céu, as coisas passam-se de forma bem diversa daquela que nos contam os Antigos.

“Belo” é a pintura de Picasso, não a de Narciso. E a “vingança dos deuses” é eu nem te ver.

Ainda assim, nós – os “mortais”, como somos tão bem ditos por Heidegger – não somos senão no espaço. Nós, se *nos dizemos algo* (quer dizer: se somos alguma coisa para nós próprios) é porque o somos sempre num espaço.

Mas *onde* é que eu sou eu?

Onde é que tu te encontras? Onde é que tu és, de facto, tu?

Eu na minha casa? Tu na tua?: nem sempre.

Eu preciso de um cenário. A todo o tempo eu preciso de um cenário que corrobore comigo aquilo-que-eu-sou, ou aquilo-que-eu-acho-que-eu-sou, ou aquilo-que-eu-quero-que-tu-aches-que-eu-sou. Uma coisa é certa: eu-não-sou-sem-ti (ou: senão-em-ti; quero dizer: contigo, eu sei). Mas nem sempre encontro esse cenário. E, pior, nunca soube quem tu-és exactamente pelos mesmos motivos.

Vivo do rito:

Não janto sem uma mesa.

---

<sup>1</sup> “Por outro lado, se a Arquitectura é representada, ela também representa. A Arquitectura representa, em primeiro lugar, o espaço por ela própria criado, que não é apenas dimensão, forma ou figura pela qual as tais disposições topológicas se exprimem, mas uma espécie de cenário de acções vivenciais constituído através da articulação de sistemas de estruturas funcionais e de estruturas plásticas.” [Sublinhados nossos] José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2007, p. 36.

Não durmo sem uma cama.  
Não passeio sem ruas.  
Não sou professor sem alunos.  
Não sou sem ti..  
Se digo que sou, é porque me imagino no espaço. Só no espaço?  
Qual?  
Depende de quem quero ser no momento em que digo “eu-sou-...”  
Se eu for o que quer jantar: preciso de uma mesa.  
Se eu for o que quer dormir: preciso de uma cama.  
Se eu for o que quer passear: uma rua, pelo menos.  
Vivo uma vida ritualizada. Pronta. Inteiramente pronta. Predicada.  
Sem fuga?  
A fuga só é possível alterando a Ordem do rito.  
Onde te encontro, portanto?

*“Menina do anel de Lua e estrela,  
Raios de Sol no céu da cidade.  
Brilho da Lua, noite é bem tarde.  
Penso em você, fico com saudades.  
Manhã chegando, luzes morrendo  
Nesse espelho que é nossa cidade.  
Quem é você, qual o seu nome?  
Conta p’ra mim, diz como eu te encontro.  
Mas deixa ao destino, deixa ao acaso  
Quem sabe eu te encontro de noite no Baixo.  
Brilho da Lua, noite é bem tarde.  
Penso em você, fico com saudades.  
(...)  
Menina do anel de Lua e estrela,  
Raios de Sol no céu da cidade.  
Brilho da Lua, noite é bem tarde.  
Penso em você, fico com saudades.  
Manhã chegando, luzes morrendo  
Nesse espelho que é nossa cidade.  
Quem é você, qual o seu nome?”*

Conta p'ra mim, diz como eu te encontro.  
Mas deixa ao destino, deixa ao seu castro  
Quem sabe eu te encontro de noite no Baixo.  
Brilho da Lua, noite é bem tarde.  
Penso em você, fico com saudades.”

Caetano Veloso, *Lua e Estrela*.<sup>2</sup>

Onde te encontro, portanto?

“... de noite[?] no Baixo [?].”

Eu não sei: porque não sei quem tu és.

O que eu sei é que até para te encontrar eu preciso disso: de algo que me sirva de fundo. De Arquitectura, em linhas breves.

Porquê?

Porque para que me vejas eu preciso de ser uma *figura*, eu; e eu só posso ser isso, uma *figura*, quero dizer: eu posso ser aquilo-que-eu-quero-ser-para-ti-(ou-para-mim-atraves-de-ti) à frente de algo que me justifique; ou que me argumente à tua frente, diante de ti.

Ponhamos, sem rodeios, a nu isso de que falamos. A sedução, afinal.

Mas, antes, recuemos um pouco:

i.) eu não sou senão no espaço;

ii.) o objecto arquitectónico serve sempre como *cenário* onde as *minhas acções*, ou os *meus gestos*, podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o meu “espaço existencial”<sup>3</sup>, o espaço em que eu-posso-ser(-alguma-coisa-de-mim); em suma, concretizando-se ou não-se-concretizando essa “estrutura psíquica”<sup>4</sup>, em função da qual o *espaço* pode ser *arquitectónico*, ou servir-me como extensão corporal se me encaso com ele.

Fora disso não há Arquitectura. Todos os lugares são afectivos.

Falemos de *sedução*.

Mas eu não sou um sedutor. E, só por isso, deixo quem o é falar por mim:

---

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=TqxKX97TxsY>

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

<sup>4</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

“O que seduz é não este ou aquele gesto [...] mas o que é *para vós*. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido se reencontra. A pessoa seduzida encontra no outro, o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...”<sup>5</sup>

Nada de novo.

Sabia-mo-lo *d’après*.

É óbvio. Quem seduz seduz-se.

Mas o que tem isto a ver com a Arquitectura?

Quase tudo.

Porquê?

Porque, entre outras coisas, a Arquitectura proporciona o *encontro*.

Mas, ATENÇÃO, a Arquitectura não é o objecto arquitectónico. Ele, é um objecto; ela é uma relação: a relação entre *mim* e *ele*, a relação que me proporciona um relacionamento contigo, por exemplo. É dizer: entre-mim-e-ti(-ou-um-outro).

Essa é a diferença entre, por exemplo, o Bairro-Alto-de-dia e o Bairro-Alto-de-noite, em Lisboa.

É que de dia o Bairro são ruas; anonimamente *ruas*; mas à noite, sabe-se lá porque (?), transforma-se em espaços de encontro, de sedução. Vários “lugares”.  
Porque será?

*O que será que me dá?*

*Que me bole por dentro, será que me dá*

*Que brota à flor da pele, será que me dá*

*E que me sobe às faces e me faz corar*

*E que me salta aos olhos a me atraiçoar*

*E que me aperta o peito e me faz confessar*

*O que não tem mais jeito de dissimular*

*E que nem é direito ninguém recusar*

*E que me faz mendigo, me faz suplicar*

*O que não tem medida, nem nunca terá*

*O que não tem remédio, nem nunca terá*

---

<sup>5</sup> Vincent DESCOMBES in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992, p. 78.

O que não tem receita

O que será que será

Que dá dentro da gente e que não devia

Que desacata a gente, que é revelia

Que é feito uma aguardente que não sacia

Que é feito estar doente de uma folia

Que nem dez mandamentos vão conciliar

Nem todos os unguentos vão aliviar

Nem todos os quebrantos, toda alquimia

Que nem todos os santos, será que será

O que não tem descanso, nem nunca terá

O que não tem cansaço, nem nunca terá

O que não tem limite

O que será que me dá

Que me queima por dentro, será que me dá

Que me perturba o sono, será que me dá

Que todos os tremores me vêm agitar

Que todos os ardores me vêm atizar

Que todos os suores me vêm encharcar

Que todos os meus nervos estão a rogar

Que todos os meus órgãos estão a clamar

E uma aflição medonha me faz implorar

O que não tem vergonha, nem nunca terá

O que não tem governo, nem nunca terá

O que não tem juízo.

Chico Buarque, *O que será (à flor da pele)*.<sup>6</sup>

Mesmo depois disto, se eu fosse um teórico da arquitectura, diria:  
“O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, envolve o corpo daquele que o usa.<sup>7</sup> E é ao ser usado que ele, nessa envolvência, naquilo que oferece ao seu

---

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=q0RjFhymjho&NR=1&feature=fvwp>

usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve o *seu*. Digamos, por hipótese: o *objecto* arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que nos sentimos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* acaba por ser uma espécie de dilatação do corpo-daquele-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo *objecto* arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal”<sup>8</sup>. Há, portanto – a partir desse instante –, *Arquitectura*.

É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão, são articulados *um no outro* – num acasalamento<sup>9</sup> –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela”<sup>10</sup> – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento do *objecto* arquitectónico e de quem o habita no próprio acto de o habitar.

É, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o *objecto* arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma<sup>11</sup>, “existência singular” no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de

---

<sup>7</sup> “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de *Física*] *Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

<sup>8</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura, op. cit.*, p. 20.

<sup>9</sup> “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 429.

<sup>10</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 184.

<sup>11</sup> “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 184.

existência desse objecto e sobre as condições em que se dá esse modo de existência que nos podemos acercar dele.

Ele existe, portanto, como representação<sup>12</sup>, já que autonomamente [...] não existe.<sup>13</sup>

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele<sup>14</sup>, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Porquê?

Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte (“na unidade duma percepção”<sup>15</sup>), que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido. Porque por detrás dele há sempre uma “*fantasia*”<sup>16</sup>.

E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra”<sup>17</sup>, uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *homem-nele* (homem sem sentido sem ele) quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o modo em que o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) um determinado papel que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* ao próprio papel.

E, de facto, o que é, por exemplo, o rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água? O reino é o *espaço de*

---

<sup>12</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 7 e 8.

<sup>13</sup> “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 7.

<sup>14</sup> “Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos ‘estímulos’, no organismo tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e actual, uma superfície de contacto com o mundo ou perceptualmente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjectividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. Todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 279 e 280.

<sup>15</sup> Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 65.

<sup>16</sup> “Por isso daremos à imaginação criadora o nome de *fantasia*.” HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1953, p. 233.

<sup>17</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.



representação do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, no-palácio onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.<sup>18</sup><sup>19</sup>

Isto disse-o já nas minhas provas de doutoramento...

Mas eu não sou isso: nem um teórico da Arquitectura; menos ainda um sedutor.

No Bairro-Alto-à-noite, sou só-Eu.

## **Bibliografia**

DESCOMBES, Vincent, in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992.

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

HEGEL, Estética, *O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1953.

JANEIRO, Pedro António, *Origens e Destino da Imagem, Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Teoria da Arquitectura, FA.UTL, 2008.

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

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

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

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

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

---

<sup>18</sup> “O que seduz é não este ou aquele gesto [...] mas o que é *para vós*. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” Vincent DESCOMBES in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992, p. 78.

<sup>19</sup> Pedro António JANEIRO, *Origens e Destino da Imagem, Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Teoria da Arquitectura, FA.UTL, 2008, pp. 453,455.

## 11.

### Um Olhar-Possível sob a Chama que Tremeluz

#### Desenho de Visões do Claro e do Obscuro

Texto publicado no Livro: **“Linha do Horizonte n.º 1”**, org. de Ana Leonor M. Madeira Rodrigues e Pedro António Janeiro – Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura, Lisboa, Depósito Legal n.º: 300233/09, ISBN: 978-972-9346-13-2, Março de 2010, pp. 92-105.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, **“A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia”**, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 59-72.

\*

Talvez não consigamos encontrar entre todas as coisas do mundo coisa mais inquietante do que a chama de uma vela que rompe de extremo a extremo os negros da noite. Ela rasga de alto a baixo o véu que nos esconde a pressuposta verdade das coisas que connosco e ao nosso lado habitam aquilo a que estamos acostumados a chamar o *mundo*. O *nosso mundo*.

O *nosso mundo* é um acordo longínquo, é uma espécie de legado mítico e intangível; é uma espécie de memória que nos pertence mas que, em simultâneo, nos separa uns dos outros. Afinal, se os nossos pontos de vista sobre *esse mundo* aparentemente comum coincidissem, para se serviria então comunicarmos? Se o tentamos fazer, se tentamos comunicar uns com os outros, ou uns contra os outros, é, justamente porque nos apercebemos da nossa não coincidência *nesse mundo*, da *nosssa* não coincidência nessa comunidade mundana e ao mesmo tempo mundificante. A linguagem, por exemplo, é, admitamo-lo, só um indício dessa falência, dessa não equidistância ao mundo, ao *esse nosso mundo* que *nosso* é só em aparência. Ninguém nega que vivemos uns ao lado dos outros, que, de certa

forma, partilhamos o mesmo oxigénio; ninguém nega que o oxigénio que expiro pelas minhas narinas há-de, quem sabe, ser inspirado pelo Outro. Mas quem é o Outro?

O Outro nunca é um Um igual a mim, ele é o Outro. Essa é a minha primeira premissa da construção da minha identidade: se eu sou Eu é porque não sou o Outro. Semelhante? Hipoteticamente. Mas, em quê?

O nosso mundo é uma espécie de nuvem gigantesca que paira não se sabe bem por onde – oriunda, talvez, de um país distante onde num dia remoto um louco inventou a culpa –, mas que, aos menos atentos talvez, inviabiliza um certo modo de estar próprio, quer dizer, único, de se ser no mundo. Se digo que estou no mundo, não quero dizer que estou só sobre ele, quero dizer que eu estou com ele: ele é Eu e Eu sou ele. Porquê?

Porque sou Eu que o significo e faço-o mundo para mim. Eu sou, portanto, o *meu mundo*. Se digo que estou no mundo, quero dizer que estou só sobre ele: o Outro é longínquo mas ao meu lado, quer dizer: estou só. Ele, o Outro, co-habita comigo mas não obrigatoriamente o *mesmo mundo*. Mas como sei da minha infinita solidão, que é o mesmo que dizer que não quero estar só, tento, talvez por isso, encontrar-me com o Outro, partilhar, efectivamente, o mesmo ar. É o ar que nos separa – nessa tão enorme distância – que tento, sempre que posso, transubstanciar em perfume. E como o faço?

É preciso, para que *ele e eu* habitemos o *mesmo mundo*, que eu e ele obliteremos este infinito precipício que é o darmo-nos conta de que não partilhamos da mesma carne. Estaremos para sempre separados pelo ar.

Se o ar continuar a ser só ar, então, eu nem sei do Outro. O Outro só passa a ser-para-mim um de facto Outro (e não mais um objecto inerte) quando ambos, eu e ele, pudermos apontar, ele com o seu dedo e eu com o meu, a mesma coisa: os “certos detalhes da paisagem”<sup>1</sup> que o dedo de Paulo e que o dedo de Merleau-Ponty apontaram juntos junto daquela vila, apesar de “encerrados em perspectivas distintas” como Merleau-Ponty tão bem adverte; no fundo, se pudermos apontar e partilhar a *mesma coisa* que desperta ao alcance dos nossos olhos, por exemplo, à noite sob a luz perturbadora da *mesma* chama da *mesma* vela. Não foi, certamente, por um acaso que Braque chamou à Arte perturbação; nem foram as luzes esclarecidas de Rembrandt um equívoco da representação – a representação da

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 543 e 544.

luz que, dele em diante, viria, por ter rompido com um certo modo instituído, correcto e vigente na representação das coisas do mundo, a constranger toda a imagética até aos nossos dias, passando pelo Impressionismo e as suas saídas, pela fotografia, pelo cinema, pela publicidade e, mais do que óbvio, pelas artes da cena. O *nosso mundo* não é nosso. É *meu*. Mas se distingo o Outro de entre as coisas que me rodeiam é, certamente, porque o Outro não é só mais um objecto no *meu mundo*. Ele é um Outro-Eu: muito embora não um Eu-Outro. Ele, o Outro-Eu, não é, para mim, só um objecto, ele é um Eu-em-mim. Ele não é só um objecto que desperta sob o efeito da luz do Sol ou sob efeito da chama perturbada da vela. Ele é, de facto, um Eu-nele, único e irrepitível; mas/e, paradoxalmente, apartado de mim mas/e em-mim como um, de facto, *ego*: não Eu, mas como-Eu; quer dizer, apto para fazer essa distinção e, assim, poder reconhecer-me não somente como um Outro mas como um Eu-nele, como-Ele; ele, de facto, devolve-me; partilhámo-nos assim. Só por isso, ele, o Outro, nunca será-para-mim um objecto.

Mas, deixemos o Outro por agora. Fixemo-nos, antes, na relação que pode ser estabelecida entre *mim* e o *objecto*. Afinal, é dele que o desenho trata. Mas, não é também, por exemplo, um retrato um desenho? Não se desenhavam Outros? Outros como-“eus”?

Sim, sem dúvida: mas, o que se passa é que quando se retrata alguém, esse alguém é objectualizado no/pelo desenho. O desenho objectualiza esse hipotético alguém. Mas, como?

Quer queiramos ou não, ele, o desenho (tal e qual as resinas fluídicas que transmutadas em âmbar suspenderam insectos, aracnídeos ou gotas de água desde, acredita-se, o Terciário), despoja esse alguém de tudo quanto ele foi ou virá a ser enquanto Eu (também um CD duma ópera não é uma ópera: é só, da ópera, a música e o *canto*; também um DVD de uma ópera não é uma ópera: é só, da ópera, a música, o *canto* e cor/luz num ecrã; a ópera para ser, de facto, ópera, necessita de um outro suporte e de uma outra substância).

O desenho, no exemplo do retrato, remete-se ao *é* do Eu num *aqui* e num *instante*: o desenho, centripticamente, vive, sobretudo, da zona visível do seu modelo, que dele, do seu modelo, é só um fragmento passageiro que ultrapassa, é certo, o “depoimento para memória futura” como dizem os juristas; por esse motivo podemos encontrar o desenho nessa grande tipologia a que podemos chamar “representação”, no sentido de “tornar presente”. O desenho torna inerte o Outro no instante em que o representa: fixa-o; e se, porventura, esse desenho que um Eu

constrói de um Outro-Eu extravasa, centrifugamente portanto, os limites do visível e toca numa espécie de brilho ou de eternidade, então, esse desenho não é só um “tornar presente”, é Arte – mas, neste caso, o modelo, esse hipotético alguém, é o que menos interessa: porque neste caso, quando a coisa é Arte, ela, quer nós queiramos quer não, mobiliza-nos, quer dizer, arranca-me, a mim do meu Eu, e arranca-nos, a nós da nossa ilusória comunidade, para nos instalar num mundo-outro que apesar de novo e efectivamente partilhável, somos nós, quer dizer, equidistantes uns dos outros (uma equidistância entre nós e entre cada um de nós em relação a essa novidade): um mundo-outro onde a palavra /semelhança/ é impertinente ou nem existe, um mundo-lá onde o uso da linguagem não se revela necessário. E – merece perguntar –, porque é que isto acontece assim?

Porque a Arte desvela as coisas.

Centremo-nos, então, na relação *sujeito desenhador/objecto desenhável*.

Existe, de facto, uma distância física entre *mim* e *ele*, eu sou o visor e ele é o visto: uma distância, digamos, matemática e mensurável, *entre o sujeito e o objecto*; mas, existe uma outra distância que dificilmente seria quantificável (talvez a metáfora do “precipício”<sup>2</sup>, que Heidegger usa, seja aqui adequada) – é que, o objecto enquanto substância físico-química não *me* pertence, *ele* e *eu* não partilhamos da mesma *carne*. Todavia, existe algo que se partilha nesta relação: esse algo é a nossa mútua presença<sup>3</sup> – no *agora*<sup>4</sup> (que é *onde* o tempo *me* aparece como consequência

---

<sup>2</sup> “Sem dúvida, num primeiro momento, a caracterização da transcendência como estrutura fundamental da ‘subjectividade’ de pouco nos servirá para a exploração da constituição do estar-aí (*Dasein*). Pelo contrário, uma vez que agora nos está expressamente proibido introduzir um conceito de sujeito explícita ou implicitamente, a transcendência já não pode determinar-se como ‘relação sujeito-objecto’. Além disso, porém, o estar-aí transcendente (uma expressão já tautológica) não ultrapassa nem uma ‘barreira’ posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um ‘precipício’, que o separa do objecto. Os objectos – entes objectivados – não são, porém, aquilo *em direcção ao qual* tem lugar a ultrapassagem. O *que* é ultrapassado é justamente apenas o *próprio ente* e, decerto, todo o ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-aí, por conseguinte, *também e justamente* o ente que, enquanto estar-aí, ‘ele próprio’ existe.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

<sup>3</sup> E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a *todo* o ente *enquanto simplesmente presente*. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, ‘*está no mundo*’.” Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 39.

<sup>4</sup> “[...] é [...] a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo. Poderia dizer-se que a consciência intencionaliza agora o *isso* de que é consciência, segundo o modo do já não [do passado], ou segundo o modo do ainda não [do futuro], ou então, segundo o modo da presença.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 89.

Também Merleau-Ponty tem este ponto de vista acerca do *tempo*. Ver a este propósito Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 555 e ss.

dessa partilha;<sup>5</sup> que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objecto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade<sup>6</sup>). De certa forma, somos *contemporâneos* no momento da, pelo menos, detecção. Esse momento, essa consciência de que coincidimos *eu-aqui* e *ele-lá*, ou melhor, *ele-lá-no-eu-aqui*, a concreta certeza nisso, nesse “movimento”<sup>7</sup> (em que a percepção traz o objecto até mim e suprime o “precipício”) que se experimenta nesta experiência actual<sup>8</sup> (e que “pode definir-se como experiência vivida da verdade”<sup>9</sup>), esse momento é o instante que pode ser fixado sobre um suporte.

---

5 “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 551.

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

6 “Todo pensamento de algo é ao mesmo tempo consciência de si, na falta do que ele não poderia ter objeto. Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma idéia de si mesmo, mas por contato direto com essa idéia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício. É preciso que o ato pelo qual tenho consciência de algo seja ele mesmo apreendido no instante em que realiza, sem o que ele se romperia.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 496 e 497.

7 “Para responder correctamente à questão da verdade, ou seja, para descrever correctamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objecto, mas um movimento, e só existe se este movimento for *efectivamente feito por mim*.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 41.

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

9 “A verdade não pode, evidentemente, definir-se aqui pela adequação do pensamento e do seu objecto, pois semelhante definição implicaria que o filósofo que define contemple, por um lado, todo o pensamento e, por outro, todo o objecto na sua relação de exterioridade total. Ora, a fenomenologia ensinou-nos que tal exterioridade é impensável. Também não se pode definir a verdade apenas como um conjunto de condições *a priori*, pois este conjunto (o sujeito transcendental à maneira kantiana) não pode dizer Eu, não é radical, é apenas um momento objectivo da subjectividade. A verdade só pode definir-se como experiência vivida da verdade: a evidência. Este vivido não é, porém, um sentimento, pois é evidente que o sentimento não garante nada contra o erro.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 39 e 40.

A constatação de que o objecto se encontra a uma certa distância implica, eventualmente, que o sujeito desse objecto saiba que não o possui; que, de certa maneira, o objecto *está para* além dele. Este é um estado de coisas que não podemos negar. Afinal, eles, o sujeito e o objecto, não comungam da mesma *carne*, como dissemos. Há, por isso, que perspectivar esta relação de um outro ponto de vista.

É evidente que a relação que se estabelece entre o sujeito e o objecto não pode ser colocada do ponto de vista da substância que lhes serve de suporte: por um lado, de suporte à existência do sujeito enquanto Eu (num *corpo*), e por outro, de suporte à presença do objecto enquanto coisa (numa *forma*). Mas, se todos concordamos, que apesar de não serem suportados pela mesma substância, existe uma relação entre o sujeito e as coisas que o rodeiam será porque essas coisas lhe chegam por outro veículo que não o da *substância*, digamos, *biológica*.

Se o sujeito se apercebe do objecto é porque este se lhe manifesta. Mas, uma análise a essa manifestação, a que podemos chamar *evidência* (essa certeza de que o objecto está presente, portanto, *perante*) só pode acontecer se a fizermos *do* (e, *ao*) ponto de vista do sujeito, já que, o objecto, por si próprio, não se distingue do sujeito e é ignorante acerca de como se dá (n)esse aparecimento pelo qual podem ser desveladas as *suas* propriedades.

Voltemos um pouco atrás: o objecto está perante o sujeito e há uma distância física e/ou uma outra biológica que os separa. Porém, como veremos, essa *distância* é irrelevante na prospecção do *como se dá* a manifestação ou evidência. Nesta análise, a *distância* é, meramente, instrumental. Ainda assim, continuemos: a noção de que não somos suportados pela mesma substância, a noção de que eu “não sou” o objecto<sup>10</sup>, nem o objecto *eu*, quer dizer, em suma, a noção de que estamos *separados* no espaço, implica reconhecer que, de facto e apesar de tudo, existe uma distância que não pode ser ignorada. É a partir da consciência dessa distância, determinada pelas nossas posições no espaço, que o sujeito pode ajuizar aquilo-que-se-lhe-manifesta. Ou, melhor e por outras palavras, é, simultaneamente, ao reconhecer essa distância que pode distinguir os *lugares*, os pólos dessa relação: o lugar *de onde vê* e o lugar *da coisa vista*. Portanto, o sujeito reconhece: o *eu que está sempre aqui* e, é desde o *aqui*, o *objecto que lá pode estar* (o lugar onde a coisa

---

<sup>10</sup> E, portanto, deste ponto de vista não o possuo. Ver Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 494, quando diz: “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua.”

se pode manifestar).<sup>11</sup> O *eu que está sempre aqui* é o corpo, “é o campo onde se localizam os meus poderes perceptivos”<sup>12</sup>, é onde (ou, a partir do qual) as coisas se manifestam, é onde as coisas podem *haver*. No fundo, o corpo é o lugar absoluto onde “a aparência é realidade, [onde] o ser da consciência é manifestar-se”<sup>13</sup>. Abreviadamente: o corpo “é o *vinculum* entre o eu e as coisas”<sup>14</sup>.

Mas, se de facto for assim, se o corpo for esse *vinculum* – essa “superfície de contacto com o mundo”<sup>15</sup> – fará sentido, sequer, falarmos na *distância que aparta* o sujeito do, agora, *seu* objecto? Se, de facto, como, por exemplo Merleau-Ponty defende, a percepção for o “fundo sobre o qual todos os actos se destacam e ela é pressuposta por eles”<sup>16</sup>, e se, portanto, não temos notícia do mundo senão por ela, fará sentido, sequer, em falarmos na *distância que aparta* o sujeito do, agora, *seu* objecto?

Se, todos concordamos, o sujeito e o objecto não partilham da mesma *carne*, então é porque existe um outro tipo de partilha entre eles, é porque existe uma outra relação que não aquela que pode ser explicada pela Biologia ou pela Física.

De facto, também todos teremos de concordar, é o corpo que traz a si próprio a notícia do mundo. O sujeito reside no corpo e o mundo chega ao sujeito através dele.<sup>17</sup>

Mas, tentemos responder àquilo que tínhamos questionado.

Se, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”<sup>18</sup>, então, e como dissemos, a distância a que o sujeito está do objecto revela-se, neste caso, como só mais uma variável na relação entre eles, porque, “a relação entre ele [o corpo] e elas [as

---

<sup>11</sup> “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde resido. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 183.

<sup>12</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>13</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 504.

<sup>14</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>15</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>16</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>17</sup> Portanto, deste ponto de vista, podemos afirmá-lo com segurança, sem corpo o sujeito não-é, quer dizer, no limite, sem a notícia do mundo o sujeito não-é.

<sup>18</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.



coisas, o *objecto* (genericamente)] é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância”.<sup>19</sup>

Portanto, é o *corpo* e *nele* que, não só a distância aparece, como é o *corpo* e *nele* que aparece o *objecto*. E se é ao *corpo* que devemos este aparecimento, então, teremos de, pelo menos, admitir a hipótese de que, na relação sujeito/*objecto*, o que *há* é uma assemblagem do *corpo* ao *seu objecto*, ou por outras palavras, uma compaginação da “coisa que sente” ao “seu *objecto*” (uma compaginação da “coisa que sente” ao “pólo das operações de meu *corpo*, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele” e que “conduz a uma reabilitação ontológica do sensível”).<sup>20</sup>

Portanto, como acabámos de verificar, e, aliás, já suspeitávamos, a relação sujeito/*objecto* existe nessa contextura de intencionalidade<sup>21</sup>: que ao mesmo tempo que localiza os pólos desta relação (um no *sempre aqui* e outro na *possibilidade do lá*), que ao mesmo tempo que reconhece a distância física que aparentemente os separa, os *une* sem os dividir, os articula<sup>22</sup> *um* no *outro* – num acasalamento<sup>23</sup>, numa “mesmidade” –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a

---

<sup>19</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 183.

<sup>20</sup> “Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma ‘coisa física’, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que minha mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...]. A coisa física anima-se – ou mais exactamente permanece o que era, o acontecimento não a enriquece, mas uma potência exploradora vem assentar-se nela ou habitá-la. Logo, toco-me tocante, meu *corpo* efectua ‘espécie de reflexão’. Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu *corpo*, que meu *corpo* é ‘coisa que sente’, ‘sujeito-*objecto*’.

Cumprir ver que esta descrição subverte também a nossa idéia da coisa e do mundo, e conduz a uma reabilitação ontológica do sensível. Pois a partir daí pode-se dizer ao pé da letra que o próprio espaço se conhece através de meu *corpo*. Se a distinção do sujeito e do *objecto* está confusa em meu *corpo* (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu *corpo*, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 183 e 184.

<sup>21</sup> “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a actividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do *objeto*, é a transição que como sujeito carnal efectua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama *corpo*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 184 e 185.

<sup>22</sup> “Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...]. Há aí um género do ser, um universo com seu ‘sujeito’ e com seu ‘*objeto*’ sem iguais, a articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um ‘irrelativo’ de todas as ‘relatividades’ da experiência sensível, que é ‘fundamento de direito’ para todas as construções do conhecimento.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 184.

<sup>23</sup> “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso *corpo* com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 429.

minha própria encarnação e são a contrapartida dela”<sup>24</sup> – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento<sup>25</sup> do objecto.

De facto, “[...] *dans la perception, les choses nous sont présent, il n’y a point d’écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous*”<sup>26</sup>.

E é assim, ao considerarmos essa contextura – essa *mesma raça*, essa “mesmidade” –, através da qual as coisas se evidenciam ao corpo e onde têm uma, como vimos<sup>27</sup>, “existência singular” no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência das coisas* e sobre as *condições* em que se dá esse *modo de existência* que nos podemos acercar dessas mesmas coisas. Elas existem, portanto, como representações<sup>28</sup>, já que nelas próprias, como vimos, não existem.<sup>29</sup> Continuando na nossa linha de raciocínio: as coisas só existem no sujeito e só existem enquanto *representações*. Eventualmente, o sujeito representa-as porque quer dominá-las: “*Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a pouvoir sur les choses, parce qu’il règne sur elles et en même temps s’ouvre à elles, parce qu’il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d’enregistrer leur présence ou leur absence.*”<sup>30</sup> Especulando: o sujeito, por hipótese, pretendendo o domínio sobre as coisas<sup>31</sup>, pretende o poder que deseja para si.<sup>32</sup>

---

<sup>24</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 184.

<sup>25</sup> “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, p. 184.

“Se não se percebeu isso [de que a percepção é uma comunhão, um acasalamento do nosso corpo com as coisas] mais cedo, foi porque os prejuízos do pensamento objetivo é reduzir todos os fenómenos que atestam a união do sujeito e do mundo, e substituí-los pela idéia clara do objeto como em si e do sujeito como pura consciência. Ele rompe portanto os elos que unem a coisa e o sujeito encarnado e, para compor nosso mundo, só deixa subsistir as qualidades sensíveis, por exclusão dos modos de aparição que descrevemos, e de preferência as qualidades visuais, porque elas têm uma aparência de autonomia, porque elas se ligam menos diretamente ao corpo e antes nos apresentam um objeto do que nos introduzem em uma atmosfera.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, pp. 429 e 430.

<sup>26</sup> Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.

<sup>27</sup> Ver Nota 25.

<sup>28</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>29</sup> “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> Mikel DUFRENNE, *op. cit.*, p. 423.

<sup>31</sup> “O homem é quem denomina e, por essa razão, reconhecemos que dele emana a linguagem pura. Toda a natureza, na medida em que se comunica, fá-lo na linguagem e portanto, finalmente, no homem. Por isso ele é o senhor da natureza e pode denominar as coisas.” Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 182.

Porém, quando se dá conta dessa contingência<sup>33</sup> que lhe é imposta pela sua própria condição de humano, de *ser-no-mundo* – de só poder dominar mediante representações –, constitui as coisas. E se, de facto, as coisas aparecem ao sujeito enquanto textura, profundamente enraizadas nele<sup>34</sup>, então, é nesse sentido que elas são constituídas – são, digamos, *investidas de uma humanidade*, de uma *essência* que ele desconhece nessas mesmas coisas, mas que ele experimenta em si próprio enquanto *princípio superior* inscrito na sua própria natureza e que lhe permite passar um simples dado – uma constatação de uma ocorrência –, para um princípio superior e incondicional.<sup>35</sup> É neste sentido que podemos, aqui, falar em representação. Digamos que, se quisermos uma definição, *as coisas são*, pelo menos, *representações investidas de humanidade*. Porquê?

Porque por detrás das coisas há sempre uma natureza subjectiva constituinte (“na unidade duma percepção”<sup>36</sup>), e há sempre, como consequência, um sentido<sup>37</sup>. “Ora, de onde vem esta unidade, isto é, o sentido que esta coisa é para mim? Duma consciência constituinte?”<sup>38</sup>

Merleau-Ponty pode responder: “quando eu compreendo uma coisa, por exemplo um quadro, não opero actualmente uma síntese, eu vou ao encontro dela com

---

<sup>32</sup> “O que é bom? – Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder.” Frederico NIETZSCHE, *O Anticristo*, 9ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 16.

<sup>33</sup> “Só percebemos um mundo se, antes de serem fatos constatados, esse mundo e essa percepção forem pensamentos nossos.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 500.

<sup>34</sup> “A percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não se poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou, antes, que ela é, de atingir a coisa mesma. Não se pode tratar de manter a certeza da percepção recusando a certeza da coisa percebida. Se vejo um cinzeiro no sentido pleno da palavra ver, é preciso que ali exista um cinzeiro, e não posso reprimir essa afirmação, ver é ver algo. Ver o vermelho é ver o vermelho existindo em ato.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 500.

<sup>35</sup> Kant, por exemplo, defenderia que esse *princípio superior* inscrito na própria natureza do seu sentir do homem só seria possível pela experiência de Deus nele.

O sujeito tenta definir-se pela definição da realidade que constitui, ou seja, se o sujeito o que procura é a si próprio, e se nesta tentativa de definição constitui a realidade, então o que ele procura ao constituir a realidade é a si próprio. Procurará, portanto, a Verdade que quer encontrar em si, nas coisas. Consequentemente, a realidade que constitui, não passa, de um *álibi* artificialmente engendrado pelo sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. As coisas não contêm verdade. É o sujeito que – quando as representa –, incorpora nelas essa procura. Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir; a questão coloca-se num outro sentido.

<sup>36</sup> Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 65.

<sup>37</sup> “[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contacto mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se debruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: “Por conseguinte, a significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 65.

<sup>38</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 65.

meus campos sensoriais, meu campo perceptivo, e finalmente com uma típica de todo ser possível, uma montagem universal a respeito do mundo. No fundo do próprio sujeito, descobríamos portanto a presença do mundo, de forma que o sujeito não devia ser mais compreendido como actividade sintética, mas como *ekstase*<sup>39</sup>, e que toda operação activa de significação ou de *Sinn-gebung* aparecia como derivada e secundária em relação àquela pregnância da significação nos signos que poderia definir o mundo.”<sup>40</sup>

Portanto, as coisas são, pelo menos, representações investidas de humanidade, ou, digamos, evitando a tautologia: as coisas são representações.

E se, de facto, assim for: não só as coisas só existem através do sujeito; como também – ou como decorrência disso –, quaisquer que sejam as prospecções no sentido de conhecer as coisas devem ser dirigidas ao sujeito porque é ele quem proporciona essa existência.

Ora, é isto, é justamente isto que se dá entre o *visor* e o *visto*, entre *aquele-que-vê-e-desenha* e *aquilo-que-é-visto-e-desenhável*.

Ora, o desenho tantas vezes apresentado como uma *ferramenta*, como um *instrumento* ou como um *modo de pensar*, é, afinal, muito mais do que isso.

Ele é, sobretudo e enquanto produto, a testemunha dessa relação compaginada entre o *visor* e o *visto*. Ele, como processo ou como produto, é uma espécie de enrolar do novelo, é uma espécie de gesto que a mão descreve sobre si própria quando dá sentido à meada densa, caótica e complexa: uma meada desorganizada, cheia de nós, de várias cores e com várias pontas ou sem pontas algumas; meada que, para nós, *aqui*, pode servir como metáfora daquilo a que chamamos habitualmente de *Real*. Ele, o desenho, está em germen na meada e, em simultâneo, no enrolar do novelo e, também, no próprio novelo; mas, para os que desenharam, para esses desasombrados, ele está nos gestos da mão que oscila entre *uma coisa* e *outra coisa*, seja sob a luz do Sol, seja sob a luz inquieta e tremeluzente da chama da vela.

---

<sup>39</sup> Ver a este propósito: TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946, p. 139 e ss. Ver também a excelente introdução de J. Derrida in Edmund HUSSERL, *L'origine de la géométrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.

<sup>40</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 574 e 575.



### **Bibliografia:**

- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund, *L'origine de la géométrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- NIETZSCHE, Frederico, *O Anticristo*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946.

12.

## O Desenho como a Forma Mais pura de “Intencionalidade” Fenomenológica

Conferência apresentada no **I Seminário Internacional de Genealogia e Fenomenologia em Lisboa**, na Faculdade de Arquitectura, da Universidade Técnica de Lisboa, 15 de Abril de 2009.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 73-86.

\*

### Resumo

[Lisboa-Eu]

Possui-me aí como nosso:  
Entre os rigores da Física  
E as fúrias do vento  
Numa cidade inventada  
Sem desenho ou ruas,  
Onde trepadeiras sem folhas  
Lancem perfume  
Do outro lado do mundo  
Como anestésias,  
E árvores todas elas de vidro colorido  
Com raízes de prata que puxam  
Sangue em vez de água.

Pedro António JANEIRO

## Palavras-chave

“Intencionalidade”, Representação, Desenho, Arquitectura, Cidade, Ego.

\*

Quando eu desenho, o produto do meu “desenhar” é uma imagem que fica em vez (ou: no lugar) da coisa-desenhada.

É mentira.

Porquê?

Porque a *imagem-desenhada* não fica em vez do *objecto-desenhado*: fica em vez da imagem que o sujeito constitui em sua presença.<sup>1</sup>

Porque eu desenho o fenómeno, não a coisa.

Digamos: o desenho é a forma mais pura de “intencionalidade fenomenológica”. Porquê? Vejamos.

Aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem, é de ordem fenomenal.<sup>2</sup> É sempre sobre o fenómeno que construímos o conhecimento<sup>3</sup>, é sempre sobre aquilo-que-aparece-à-consciência<sup>4</sup> que construímos o conhecimento. É isso que eu desenho quando desenho: desenho o fenómeno. O que é o “fenómeno”?

---

<sup>1</sup> Consideremos duas situações diversas: primeira, um sujeito encontra-se na presença de determinado objecto; segunda, um sujeito não se encontra na presença de um objecto e é estimulado no sentido de dele se recordar. Na primeira situação, o sujeito sente o objecto e a imagem que constrói através do sentir fá-la coincidir com aquilo que sente, de tal forma que consegue *vê-lo* (“Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 23). Na segunda situação, o sujeito – não estando em presença do objecto –, fá-lo reaparecer por intermédio de uma imagem, e essa imagem reaparecida fica em vez de uma outra construída em presença do objecto (digamos que a imagem reaparecida é um signo da primeira).

<sup>2</sup> “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos *dados* objectos e só ela nos fornece *intuições*; mas é o entendimento que pensa esses objectos e é dele que provêm os conceitos. Contudo, o pensamento tem sempre que referir-se, finalmente, a intuições, quer directamente (*directe*), quer por rodeios (*indirecte*) [mediante certos caracteres] e, por conseguinte, no que respeita a nós, por via da sensibilidade, porque de outro modo nenhum objecto nos pode ser dado.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 61.

<sup>3</sup> “*Ce que nous appelons expérience ou connaissance n’est qu’une ‘signification’ de la réalité, don’t les techniques, les sciences, les arts, les langages sont des modes particuliers; nous vivons parmi des signes et une science générale de la signification embrasse l’ensemble des activités et les connaissances humaines. [...] Un signe est un stimulus associé à un autre stimulus don’t évoque l’image mentale. La signification est donc un procès psychique; tout se passe dans l’esprit.*” Pierre GUIRAUD, *La Sémantique*, 7.<sup>a</sup> ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 11 e 12.

<sup>4</sup> “Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que qualquer qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda a consciência é consciência de algo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 26.

Fenómeno<sup>5</sup> aparece, por exemplo, na obra de Kant, como *tudo* o que é objecto da experiência possível, e que se caracteriza por uma forma e uma matéria; entende, portanto, Kant, a representação como um acto da liberdade por parte do sujeito<sup>6</sup> – o problema coloca-se-lhe segundo um ponto de vista moral.<sup>7</sup>

Por outro lado, Husserl e Merleau-Ponty, esclarecem-nos que o fenómeno é *objecto de intuição* ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da *essência*.

Contrariamente a Kant, que considerava o fenómeno como uma manifestação sensível, “o objecto indeterminado de uma intuição empírica”<sup>8</sup> – “submetido às condições formais do espaço e do tempo”<sup>9</sup> –, de uma *coisa em si* definitivamente inacessível, para a Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam, e o sujeito, “fonte de sentido e de intencionalidade”<sup>10</sup>, entendido como aquele *para* (ou, *em*) quem essas coisas se revelam.

---

<sup>5</sup> “O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com o objecto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objecto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenómeno*.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 61.

Porém, Merleau-Ponty esclarece acerca da /sensação/ quando diz: “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afectado e a experiência de um estado de mim mesmo. [...] Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada. O que é admitir que deveríamos procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado, já que o vermelho e o verde, para se distinguirem um do outro como duas cores, precisam estar distante de mim, mesmo sem localização precisa, e deixam portanto de ser eu mesmo. A sensação pura será a experiência de um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual. [...] Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa ‘função’ que faz deles uma ‘figura’. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe ‘pertencem’ e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 23 e 24.

<sup>6</sup> “Dou o nome de matéria ao que no fenómeno corresponde à sensação; ao que, porém, possibilita que o diverso do fenómeno possa ser ordenado segundo determinadas relações, dou o nome de forma do fenómeno.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>7</sup> Kant coloca a questão na *acção* e não no *objecto*: “Se o objecto (*Objekt*) é aceite como princípio determinante da nossa faculdade de desejar, deve anteceder-se a possibilidade física do mesmo pelo livre uso das nossas forças antes de julgar se é ou não um objecto (*Gegenstand*) da razão prática. Pelo contrário, se a lei pode considerar-se *a priori* como o princípio determinante da acção e esta, por conseguinte, como determinada pela razão pura prática, o juízo sobre alguma coisa é ou não um objecto (*Gegenstand*) da razão pura prática é totalmente independente da comparação com o nosso poder (*Vermögen*) físico, e a questão é somente de se nos é permitido *querer* uma acção que se dirige à existência de um objecto (*Objekt*), se este estivesse em nosso poder, por conseguinte, o que deve preceder é a *possibilidade moral* da acção; pois, aqui, não é o *objecto* (*Gegenstand*), mas a lei da vontade o seu princípio determinante.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999, pp. 71 e 72.

<sup>8</sup> Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 61.

“O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com o objecto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objecto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenómeno*.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 61

<sup>9</sup> Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 135.

Segue ainda Kant dizendo: “Por intermédio do sentido externo (de uma propriedade do nosso espírito) temos a representação de objectos como exteriores a nós e situados todos no espaço. É neste que a sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determináveis. O sentido interno, mediante o qual o espírito se intui a si mesmo ou intui também o seu estado interno, não nos dá, em verdade, nenhuma intuição da própria alma como objecto; é todavia uma forma determinada, a única mediante a qual é possível a intuição do seu estado interno, de tal modo que tudo o que pertence às determinações internas é representado segundo relações do tempo. O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, pp. 63 e 64.

<sup>10</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 36.



O projecto fenomenológico “possibilita a reconciliação do objectivismo e do subjectivismo, do saber abstracto e da vida concreta”<sup>11</sup>, e consiste, assim, nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência<sup>12</sup>, ou, por outras palavras, um mundo situado aquém do objectivismo<sup>13</sup> que lançou o mundo ocidental na “formalização lógico-matemática” e na “matematização do conhecimento”<sup>14</sup>, defendendo que a visão da *essencialidade* das coisas, no fenómeno, é possível graças a um retorno à *originalidade* dessas mesmas coisas.<sup>15</sup> E, por aqui – quando chegamos à questão da *originalidade* (enquanto *genesis*) –, se entende

---

<sup>11</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 39.

<sup>12</sup> “Antes de qualquer ciência, a matéria que estamos a tratar é-nos previamente dada numa crença passiva, e o *previamente dado universal passivo de qualquer actividade judicativa chama-se mundo, substrato absoluto, independente, no sentido forte de independência absoluta.*” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 41. Sobre este tema ver Edmund HUSSERL, *Expérience et Jugement*, P.U.F., 1962, pp. 26 e 157. Lyotard esclarece mais à frente: “Apoiando-se nos dados das pesquisas da Gestaltpsychologie, a fenomenologia denuncia esta *inversão de sentido*: pode-se compreender o mundo inteligível de Platão como o conjunto das construções a partir das quais a ciência explica o mundo sensível. Não se trata precisamente, para nós, de partir do construído: importa, ao contrário, compreender o imediato a partir do qual a ciência elabora o seu sistema. De qualquer modo, este sistema não deve ser realizado, não passa, como dizia Husserl, de um *vestido* do mundo perceptivo. Por consequência, aquilo que Kofka chama de meio do comportamento (Umwelt) constitui o universo efectivamente real, porque efectivamente vivido como real; prolongando o seu pensamento, Lewin mostra que é necessário liquidar toda a interpretação substancialista do meio geográfico, como do meio do comportamento. Só na medida em que estes dois *universos* são *realizados* se põe o problema da sua relação e particularmente da sua antecedência ou mesmo da sua causalidade. Se se admite, em compensação, que aqui só se trata de conceitos operatórios, o problema deixa de existir. O termo *realidade* não implica, então, de modo algum um envio para uma substância material. Seria preferível defini-lo por *preexistência.*” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 58 e 59.

<sup>13</sup> “[...] a preocupação objectivista nas ciências humanas esconde inevitavelmente ao sábio a natureza daquilo que estuda. [...] O objectivismo esconde uma captação puramente *exterior* do comportamento individual ou colectivo é não só possível, mas desejável. Convém, acentua, desconfiar das interpretações espontâneas com que cercamos o comportamento observado.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 74-76.

<sup>14</sup> “Ora, qual é a crise com que nos debatemos? É a crise derivada do objectivismo. Para falar com propriedade, não se trata da crise da teoria física, mas da crise que atinge o significado das ciências para a própria vida. O que caracteriza o espírito moderno é a formalização lógico-matemática (precisamente aquela que constituía a esperança das *Investigações Lógicas*) e a matematização do conhecimento natural: a *mathesis universalis* de Leibniz e a nova metodologia de Galileu. É nesta base que objectivismo se desenvolve: descobrindo o mundo como matemática aplicada, Galileu ocultou-o como obra da consciência (*Krisis II*, 9). Por isso, o formalismo objectivista é alienatório. Tal alienação iria transformar-se em mal-estar, a partir do momento em que a ciência objectiva se apoderou do subjectivo. Oferecia então construir o psíquico sobre o modelo do físico, ou a renúncia a estudar o psíquico com rigor. Descartes pronuncia a solução, ao introduzir o *motivo transcendental*: pelo *cogito* é-lhe facultada a verdade do mundo como fenómeno, como *cogitatum*, cessando então a alienação objectivista que conduz às aporias metafísicas da alma e de Deus – ou pelo menos teria cessado, se Descartes não se tivesse iludido a si próprio com o objectivismo de Galileu e não houvesse confundido o *cogito* transcendental e o Eu psicológico: a tese do *ego res cogitans* corta com todo o esforço transcendental. Daí a dupla herança cartesiana: o racionalismo metafísico, que elimina o *ego*; o empirismo céptico, que arruína o saber. Somente o transcendentalismo, articulando todo o saber num *ego* transcendental, doador de sentido, vivendo duma vida pré-objectiva, pré-científica, num *mundo da vida* imediato para o qual a ciência exacta não passa de revestimento, concederá ao objectivismo o verdadeiro fundamento e lhe retirará o poder alienatório. A filosofia transcendental possibilita a reconciliação do objectivismo e do subjectivismo, do saber abstracto e da vida concreta. O destino da humanidade europeia, que é também o de toda a humanidade, encontra-se, por isso, ligado às probabilidades de conversão da filosofia à fenomenologia. *Pela nossa actividade filosófica, somos os funcionários da humanidade.*” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 38 e 39.

<sup>15</sup> “Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contacto efectivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coextensivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 494.

porque se torna evidente que o desenho quer como *acto* e como quer como *produto* é uma atitude fenomenológica.

Mas qual originalidade? De que *origem* falamos? Suspendamos por algum tempo estas questões.

Somente sobre o fenómeno poderemos construir o conhecimento, e nunca sobre a *impressão vaga* de que as coisas são mais saturadas do que aquilo que nós somos capazes de ler delas. Elas são, aquilo que são para *mim*, *em-relação comigo*, enquanto entidades que se manifestam em mim num determinado momento e não, “contra a transcendência do em-si kantiano como produto duma filosofia do entendimento<sup>16</sup>, para a qual a presença do objecto não é mais do que simples aparência duma realidade *escondida*”<sup>17</sup> (aliás, vêmo-lo, com Nietzsche)<sup>18</sup>. É isso em puro o desenho.

As coisas, deste ponto de vista, são só isso – existem para o sujeito enquanto *evidência*.<sup>19</sup> E é enquanto evidência<sup>20</sup> – ou modo originário – que as coisas podem ser experimentadas. Não existe, portanto, outra realidade de coisas. Considerar, por conseguinte, uma *transcendência das coisas* implica considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito, que – em certa medida –, *ultrapassam* o sujeito: um para sempre inacessível. Seria admitir uma natureza própria das coisas, uma, digamos, imanência do objecto à consciência.<sup>21</sup> Efectivamente, essa *transcendência*, *impressão vaga*, ou “solicitação vaga”, antes de caracterizar *um para além do mundo*, está inscrita no coração desse mundo através da *intencionalidade* própria do sujeito, ou seja, esta capacidade que a consciência possui de se relacionar com aquilo que *não é*, de tender para *um* algures, *um para além* dela própria, uma espécie de ainda *não-lugar*. É essa intencionalidade própria que o desenho põe a nu: ao desenhador e àquilo-que-se-desenha.

---

<sup>16</sup> “O entendimento, falando em geral, é a faculdade dos conhecimentos. Estes consistem na relação determinada de representações dadas a um objecto. O objecto, porém, é aquilo em cujo conceito está reunido o diverso de uma intuição dada. Mas toda a reunião das representações exige a unidade da consciência na respectiva síntese. Por consequência, a unidade de consciência é o que por si só constitui a relação das representações a um objecto, a sua validade objectiva portanto, aquilo que as converte em conhecimentos, e sobre ela assenta, consequentemente, a própria possibilidade do entendimento.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>17</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 45.

<sup>18</sup> “Sentimos prazer na compreensão imediata da forma; todas as formas nos falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil. No entanto, até a vida mais intensa da realidade que é o sonho nos deixa a impressão confusa de não ser mais do que uma *aparência*. [...] Todo o homem que for dotado de espírito filosófico há-de ter o pressentimento de que, 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; [...]” Frederico NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia* [Sublinhados nossos], 11.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002, pp.40-41.

<sup>19</sup> “A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *própria* coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 40.

<sup>20</sup> “Nós estamos na verdade, e a evidência é ‘a experiência da verdade’.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> “Não há imanência do objecto à consciência se, correlativamente, se atribuir ao objecto um sentido racional, caso contrário, o objecto não seria um objecto para. O conceito ou sentido não é exterior ao ser; o ser é imediatamente conceito em si e o conceito é ser para si.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 43.

O sujeito-desenhador representa a realidade em que se inscreve, ou melhor, o sujeito-desenhador inscreve, por meio de artifícios, essa realidade em si (nele), e quando o faz constitui-a, eventualmente, enquanto transcendente.

Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas<sup>22</sup> como se *elas*, por si próprias, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir, afinal, “a própria noção de fenomenologia arruma com a questão: a consciência é sempre *consciência de*<sup>23</sup>, e não há objecto que não seja *objecto para*”<sup>24</sup>; por outras palavras, e reafirmando a nossa convicção, o objecto só existe *em relação*, e a consciência é aquilo *para quem existe essas relações* e que, como consequência, sem essa possibilidade de relação *não-é*.<sup>25</sup> O desenho é sempre *desenho de*, e não há objecto que não seja *objecto para*.

A *intencionalidade*, onde pode radicar a abordagem fenomenológica (mais: que “se encontra no centro do pensamento fenomenológico”<sup>26</sup>) – digamos, “uma inclusão do mundo *na* consciência”<sup>27</sup> –, é coisa própria do sujeito<sup>28</sup>, é a actividade pela qual a consciência se relaciona com aquilo que visa. A consciência visa aquilo que sente, e se se

---

<sup>22</sup> Também “Por isso[por Hegel escrever no Prefácio à Fenomenologia (cit. na trad. Franc. De J. Hyppolite, pp. 31 e 32 por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 42 e 43): ‘O estar aí imediato do espírito, “a consciência”, possui os dois momentos: o do saber e o da objectividade, que é o negativo relativamente ao saber. Quando o espírito se desdobra neste elemento da consciência e aí expõe os seus momentos, esta oposição acontece em cada momento particular e todos surgem, então, como figuras da consciência. A ciência deste caminho da “experiência” que faz a consciência’], não há resposta para a questão de saber se, em filosofia, se deve partir do objecto (realismo), ou se se deve partir do Eu (idealismo).” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 43.

<sup>23</sup> “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo. Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenómenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência [ou, por exemplo, quando afirma: “A unidade sintética da consciência é, pois, uma condição objectiva de todo o conhecimento, que me é necessária simplesmente para conhecer o objecto, mas também porque a ela tem de estar submetida toda a intuição, para se tornar *objecto para mim*, porque de outra maneira e sem esta síntese o diverso *não* se uniria numa consciência.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 135]. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objecto possível é a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada. O próprio Kant mostra, na *Crítica do Juízo*, que há uma unidade entre a imaginação e o entendimento, uma unidade entre os sujeitos *antes do objeto*, e que na experiência do belo, por exemplo, eu experimento um acordo entre o sensível e o conceito. Aqui o sujeito não é mais o pensador universal de um sistema de objectos rigorosamente ligados, a potência que põe e submete o múltiplo à lei do entendimento, se é que ele deve poder formar um mundo – ele se descobre e se experimenta como uma natureza espontaneamente conforma a lei do entendimento.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>24</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 43 [Itálicos nossos].

<sup>25</sup> “Com rigor, o Eu puro não é nada, isolado dos seus correlatos. Por isso, o Eu psicológico (que é o mesmo que o Eu puro) se encontra e constantemente e por essência mergulhado no mundo, empenhado em situações. Atinge-se, então, uma nova localização do *psiquismo*, já que não é interioridade, mas intencionalidade, ou seja, relação do sujeito e da situação. Entende-se evidentemente que esta relação não une dois pólos rigorosamente isoláveis, mas, ao contrário, que tanto o Eu como a situação só são definíveis nesta e por esta relação.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 55.

<sup>26</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 55.

<sup>27</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 34.

Liotard esclarece: “[...] é possível falar de uma inclusão do mundo *na* consciência, dado que a consciência não é só o pólo Eu (noese), mas também o pólo isso (noema); mas convirá sempre precisar que tal inclusão não é *real* (o cachimbo está no quarto), mas intencional (o fenómeno cachimbo está na minha consciência).” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 34.

<sup>28</sup> “A intencionalidade, enquanto propriedade fundamental da minha vida psíquica, designa uma peculiaridade que me pertence realmente a mim enquanto homem e também a cada homem quanto à sua interioridade puramente psíquica [...]” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 41.

sente a sentir visa-se a si própria, portanto a intencionalidade é um objectivo<sup>29</sup>, uma *doação de sentido*<sup>30</sup> (no entrelaçamento com o mundo<sup>31</sup> através da *percepção*<sup>32</sup>), e não uma *coisa pensante* como Descartes a definiu<sup>33</sup>.

Sendo transcendência pura, a consciência(-desenhadora), nunca coincide com ela mesma e é fundamentalmente temporalidade, abertura ao passado e ao futuro. A intencionalidade implica ao mesmo tempo a significação – pela qual é possível representar –, que é a superação de um dado simples, da superação da constatação da ocorrência de uma forma.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> “Esta descrição [da relação *sujeito-objecto*] consiste em pôr em acção a *filosofia* imanente à consciência natural, e não em desposar passivamente o dado. Ora, é a própria intencionalidade que define esta *filosofia*. A análise intencional (daí deriva o seu nome) deve, então, esclarecer como é *constituído* o sentido de ser (Seinssin) do objecto; porque a intencionalidade é um objectivo, mas é igualmente uma doação de sentido. A análise intencional apodera-se do objecto constituído como sentido e revela essa *constituição*.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 34.

<sup>30</sup> “A dupla proposição hegeliana: o ser é já sentido ou conceito, não há um originário que funde o conhecimento, permite delimitar com bastante clareza Husserl e Hegel, a partir da comum crítica do kantismo. Com respeito à primeira parte desta proposição, a fenomenologia husserliana está de acordo: o objecto é *constituído* pela sedimentação de significações, que não são as condições a priori de toda a experiência no sentido kantiano, dado que o entendimento, que estabelece estas condições como fundadoras da experiência em geral, se funda já ele próprio na experiência.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 44.

<sup>31</sup> “A intencionalidade, tomada em sentido psicológico, exprime precisamente a insuficiência intrínseca do corte entre a interioridade [o Eu] e a exterioridade [o mundo]. Dizer que a consciência é consciência de alguma coisa, é dizer que não há noese sem noema, *cogito* sem *cogitatum*, mas também não há *amo* sem *amatum*, etc.; em resumo, encontro-me entrelaçado com o mundo.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 55.

“Não foi, porém, por acaso que repetidamente me escapou a expressão *essência* ou *essencial*, o que se equipara a um conceito determinado do *a priori*, só elucidado pela fenomenologia. Claro é, sim, o seguinte: se expusermos e descrevermos como tipo um tipo cogitativo como percepção-percepção, retenção e retido, enunciação e enunciado, desejo e desejado, chega-se assim a resultados que persistem, ainda que abstraíamos do facto. Para o tipo, a individualidade do facto exemplar, a saber, da percepção da mesa que agora momentaneamente conflui, é inteiramente irrelevante; e até o (aspecto) universal de que eu, este eu fáctico, tenha em geral entre minhas vivências efectivas semelhante tipo, é irrelevante, e a descrição não depende de uma comprovação dos factos individuais e da sua existência.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>32</sup> “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>33</sup> “[...] mas em breve dei conta que, embora desejasse pensar que tudo era falso, eu, que assim pensava, devia representar alguma coisa e, notando que esta verdade ‘Eu penso, logo sou’ – era tão firme e tão segura que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não seriam capazes de abalar, admiti que podia tomá-la sem sombra de escrúpulo, como primeiro princípio da filosofia que procurava.

Então examinando com cuidado aquilo que eu constituía, e vendo que podia supor que não tinha corpo e que não existia qualquer mundo ou qualquer lugar onde habitasse, mas que não podia, apesar disso, admitir que não existia, e que, pelo contrário, ao duvidar da existência das outras coisas resultava de maneira evidente e segura que eu existia; enquanto que, se tivesse cessado de pensar, ainda que o resto do mundo que tinha imaginado fosse verdadeiro, não havia razões suficientes para acreditar que existia realmente, conclui que eu era uma substância cuja essência total ou natureza é apenas o pensamento e que, para existir, não se lhe torna necessário qualquer lugar nem depende de qualquer elemento material; de maneira que este Eu, quer dizer, a alma, pela qual o que sou, é inteiramente distinta do corpo o qual, embora não tivesse existência, a alma não deixaria de ser o que na verdade é.” René DESCARTES, *Discurso do Método*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.

“O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro ‘em mim’ enquanto horizonte permanente de todas as minhas cogitationes e como uma dimensão em relação à qual eu não deixo de me situar. O verdadeiro Cogito não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como ‘ser no mundo’.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>34</sup> Portanto, a intencionalidade é a maneira como a consciência se relaciona com os seus *objectos* – é consigo própria e com o mundo, que ela lhes atribui sentido.

Mas, voltemos ao nosso raciocínio. Por um lado, porque as coisas não sentem, e, porque estão lá diante do sujeito enquanto *evidências*, não são, portanto, *para si próprias*, e não estando, assim, *para si próprias*, elas na verdade não existem *para si*, existem somente para o sujeito – que é quem as pode *pensar*<sup>35</sup> – e assim, conseqüentemente, não passam de *representações provisórias*, de *imagens construídas*, de *entidades que possuem significado*, ou seja, só existem por que o sujeito as chamou à existência quando as constatou enquanto ocorrência formal cujo modelo é a interpretação de um facto desde um determinado ponto de vista. Por outro lado, foi, talvez, a consciência de que as coisas estão lá, uma certa consciência da *distância* (distância que é puramente extensão) que *separa* o sujeito das coisas, que pôde, aparentemente, argumentar um certo posicionamento objectivista na relação sujeito/objecto – posicionamento que defende a existência duma interioridade (Eu) e duma exterioridade (o mundo). Este posicionamento deve ser eliminado (do nosso ponto de vista, pelo menos) porque a intencionalidade (como o modo como a *consciência se relaciona com aquilo que visa*) é um *objectivo*, que sendo *uma doação de sentido*, relativiza (*no entrelaçamento com o mundo através da percepção*) essa *distância*, digamos assim, *física*, que pode ser traduzida pela medida; e, ao fazê-lo, traz ao *Eu o Mundo*, compaginando-os numa mesma imagem.<sup>36</sup>

As coisas manifestam-se ao sujeito-que-desenha enquanto *evidências*; é o sujeito-que-desenha que as constitui enquanto coisas que, eventualmente, o transcendem.

Porém, a *evidência* é, desde logo e pelo menos, uma *certeza* – a de que o objecto está lá. De certa forma, ele manifesta-se-me enquanto *presença perante mim*. E se ele está *perante mim* é porque *eu*, desde o *meu* ponto de vista, o detecto.

Existe, de facto, uma distância física entre *mim* e *ele*: uma distância, digamos (aliás, como dissemos) “matemática e mensurável”, *entre o sujeito e o objecto*; mas, existe uma outra distância que dificilmente seria quantificável (talvez a metáfora do “precipício”<sup>37</sup>, de

---

<sup>35</sup> “O pensamento do ser é o ser que se pensa a si mesmo e, por consequência, o método que este pensamento emprega, a própria filosofia; não é constituído por um conjunto de categorias independentes do que pensa, do seu conteúdo.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 43.

<sup>36</sup> Contra Santo Agostinho, evocando o regresso à verdade interior, Merleau-Ponty escreve: “o mundo não é um objecto cuja lei de constituição tenho em meu poder, mas o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’; ou antes, não há homem interior: o homem está no mundo, é no mundo que se conhece (*Phénoménologie de la perception*, p. V [na edição que usamos da *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 6]). O mundo é, deste modo, negado como exterioridade e afirmado como ambiente, o Eu é negado como interioridade e afirmado com *existente*.”

<sup>37</sup> “Sem dúvida, num primeiro momento, a caracterização da transcendência como estrutura fundamental da ‘subjectividade’ de pouco nos servirá para a exploração da constituição do estar-aí (*Dasein*). Pelo contrário, uma vez que agora nos está expressamente proibido introduzir um conceito de sujeito explícita ou implicitamente, a transcendência já não pode determinar-se como ‘relação sujeito-objecto’. Além disso, porém, o estar-aí transcendente (uma expressão já tautológica) não ultrapassa nem uma ‘barreira’ posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um ‘precipício’, que o separa do objecto. Os objectos – entes objectivados – não são, porém, aquilo *em direcção ao qual* tem lugar a ultrapassagem. O *que* é ultrapassado é justamente apenas o *próprio ente* e, decerto, todo o ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-aí, por conseguinte, *também e justamente* o

Heidegger, seja aqui adequada) – é que, o objecto enquanto substância físico-química não *me* pertence, *ele* e *eu* não partilhamos da mesma *carne*. Todavia, existe algo que se partilha nesta relação: esse algo é a *nossa* mútua presença<sup>38</sup> – no *agora*<sup>39</sup> (que é *onde* o tempo *me* aparece como consequência dessa partilha, como vimos; que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objecto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade;<sup>40</sup> e, é *onde* o objecto é um *fio condutor*). De certa forma, *somos contemporâneos* no momento da, pelo menos, detecção. Esse momento, essa consciência de que coincidimos *eu-aqui* e *ele-lá*, ou melhor, *ele-lá-no-eu-aqui*, a concreta certeza nisso, nesse “movimento”<sup>41</sup> (em que a percepção *traz* o objecto até mim e suprime o “precipício”) que se experimenta nesta experiência actual<sup>42</sup> (e que “pode definir-se como experiência vivida da verdade”<sup>43</sup>).

A constatação de que o objecto se encontra a uma certa distância implica, eventualmente, que o sujeito desse objecto saiba que não o possui; que, de certa maneira, o objecto *está para* além dele. Este é um estado de coisas que não podemos negar. Afinal, eles, o sujeito e o objecto, não comungam da mesma *carne*, como dissemos. Há, por isso, que perspectivar esta relação de um outro ponto de vista.

---

ente que, enquanto estar-aí, ‘ele próprio’ existe.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

<sup>38</sup> E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a *todo* o ente *enquanto simplesmente presente*. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, ‘*está no mundo*’.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>39</sup> “[...] é [...] a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo. Poderia dizer-se que a consciência intencionaliza agora o *isso* de que é consciência, segundo o modo do já não [do passado], ou segundo o modo do ainda não [do futuro], ou então, segundo o modo da presença.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 89.

Também Merleau-Ponty tem este ponto de vista acerca do *tempo*. Ver a este propósito Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 555 e ss..

<sup>40</sup> “Todo pensamento de algo é ao mesmo tempo consciência de si, na falta do que ele não poderia ter objeto. Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma idéia de si mesmo, mas por contato direto com essa idéia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício. É preciso que o ato pelo qual tenho consciência de algo seja ele mesmo apreendido no instante em que realiza, sem o que ele se romperia.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 496 e 497.

<sup>41</sup> “Para responder correctamente à questão da verdade, ou seja, para descrever correctamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objecto, mas um movimento, e só existe se este movimento for *efectivamente feito por mim*.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> “A verdade experimenta-se sempre e exclusivamente numa experiência actual.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 41.

<sup>43</sup> “A verdade não pode, evidentemente, definir-se aqui pela adequação do pensamento e do seu objecto, pois semelhante definição implicaria que o filósofo que define contemple, por um lado, todo o pensamento e, por outro, todo o objecto na sua relação de exterioridade total. Ora, a fenomenologia ensinou-nos que tal exterioridade é impensável. Também não se pode definir a verdade apenas como um conjunto de condições *a priori*, pois este conjunto (o sujeito transcendental à maneira kantiana) não pode dizer Eu, não é radical, é apenas um momento objectivo da subjectividade. A verdade só pode definir-se como experiência vivida da verdade: a evidência. Este vivido não é, porém, um sentimento, pois é evidente que o sentimento não garante nada contra o erro.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 39 e 40.

É evidente que a relação que se estabelece entre o sujeito e o objecto não pode ser colocada do ponto de vista da substância que lhes serve de suporte: por um lado, de suporte à existência do sujeito enquanto Eu (num *corpo*), e por outro, de suporte à presença do objecto enquanto coisa (numa *forma*). Mas, se todos concordamos, que apesar de não serem suportados pela mesma substância, existe uma relação entre o sujeito e as coisas que o rodeiam será porque essas coisas lhe chegam por outro veículo que não o da *substância*, digamos, *biológica*.

Seguindo com o nosso raciocínio: se o sujeito se apercebe do objecto é porque este se lhe manifesta. Mas, uma análise a essa manifestação, que atrás chamámos *evidência* (essa certeza de que o objecto está presente, portanto, *perante*) só pode acontecer se a fizermos *do* (e, *ao*) ponto de vista do sujeito, já que, o objecto, por si próprio, não se distingue do sujeito e é ignorante acerca de como se dá (n)esse aparecimento pelo qual podem ser desveladas as *suas* propriedades.

Voltemos um pouco atrás: o objecto está perante o sujeito e há uma distância física e/ou uma outra biológica que os separa. Porém, como veremos, essa *distância* é irrelevante na prospecção do *como se dá* a manifestação ou evidência. Nesta análise, a *distância* é, meramente, instrumental. Ainda assim, continuemos: a noção de que não somos suportados pela mesma substância, a noção de que *eu* “não sou” o objecto<sup>44</sup>, nem o objecto *eu*, quer dizer, em suma, a noção de que estamos *separados* no espaço, implica reconhecer que, de facto e apesar de tudo, existe uma distância que não pode ser ignorada. É a partir da consciência dessa distância, determinada pelas nossas posições no espaço, que o sujeito pode ajuizar aquilo-que-se-manifesta. Ou, melhor e por outras palavras, é, simultaneamente, ao reconhecer essa distância que pode distinguir os *lugares*, os pólos dessa relação: o lugar *de onde* vê e o lugar *da coisa vista*. Portanto, o sujeito reconhece: o *eu que está sempre aqui* e, é desde o *aqui*, o *objecto que lá pode estar* (o lugar onde a coisa se pode manifestar).<sup>45</sup> O *eu que está sempre aqui* é o corpo, “é o campo onde se localizam os meus poderes perceptivos”<sup>46</sup>, é onde (ou, a partir do qual) as coisas se manifestam, é onde as coisas podem *haver*. No fundo, o corpo é o lugar absoluto onde “a

---

<sup>44</sup> E, portanto, deste ponto de vista não o possuo. “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua.”

<sup>45</sup> “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde resido. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 183.

<sup>46</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 183.

aparência é realidade, [onde] o ser da consciência é manifestar-se”<sup>47</sup>. Abreviadamente: o corpo “é o *vinculum* entre o eu e as coisas”<sup>48</sup>.

À “intencionalidade” chama, só por isto, quem-desenha “desenho”.

Poruê?

Porque o desenho não é só algo desenhado, não é só um produto, uma imagem que substitui alguma coisa visível ou invisível, um cidade a perder de vista ou encantada.

O desenho, que começa sempre antes do instante em que aquilo-que-produz-marcas marca uma superfície, (e quando digo que começa “antes”, esse “antes” pode ser o segundo anterior ou a vida inteira) é sempre, em simultâneo, uma *abertura* e uma *entrega* ao mundo: ele é uma *abertura* porque ele aponta e diz “isto é aqui comigo enquanto eu digo está” e, em simultâneo, nesse “dizer” estou-eu(-entregue-ao-visto) na produção de uma imagem que me pode, pelo menos para mim, substituir para sempre (pelo menos enquanto eu viver). Ele também é uma *abertura* em sentido estrito, já que ele abre uma profundidade na superfície opaca. Ele é também uma verdadeira *entrega* porque quem-desenha oferece-o (o desenho que desenha) ao mundo como mais uma sua coisa, deixando-se nele através dela: testemunho da Vida.

## **Bibliografia**

DESCARTES, René, *Discurso do Método*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

GUIRAUD, Pierre, *La Sémantique*, 7.<sup>a</sup> ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

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

HUSSERL, Edmund, *Expérience et Jugement*, P.U.F., 1962.

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

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

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

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

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

NIETZSCHE, Frederico, *A Origem da Tragédia* [Sublinhados nossos], 11.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

---

<sup>47</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 504.

<sup>48</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 183.



13.

### **Utopos:**

Do Desenho (do Lugar) à Arquitectura

Conferência apresentada no **I Seminário Internacional Uma Utopia Sustentável: Arquitectura e Urbanismo no espaço Lusófono: Que Futuro?**, **Academia de Escolas de Arquitectura e Urbanismo de Língua Portuguesa**, na Faculdade de Arquitectura, da Universidade Técnica de Lisboa, (em conjunto com os Senhores Professores Doutores Rui Barreiros Duarte, Maria Dulce Loução e António Pedro Lima, FA/UTL), 19-23 de Abril de 2010;

Texto publicado no Livro: **“Uma Utopia Sustentável: Arquitectura e Urbanismo no espaço Lusófono: Que Futuro?”**, Edição da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Depósito Legal n.º: 309554/10, ISBN: 978-972-9346-19-4, Abril de 2010, pp. 450-460.

\*

### **Resumo**

A utopia, sendo uma categoria do espírito, projecta o pensamento, o imaginário, a experiência da vida num mundo que começou por ser ideal. Perspectivado por visões divergentes, desdobraram-se em duas vias: uma, de afirmação ideológica revolucionária, teve no Marxismo a sua componente operativa na conquista de uma sociedade ideal que devia “acabar com a exploração do homem pelo homem”.

Dos lugares da experiência quotidiana aos lugares da memória, o virtual e o sensível, são variáveis dum sistema que em si articula a alma, o coração, a razão e as essências. Torna-se essencial perseguir o sonho - o tal que “comanda a vida” no dizer de Gedeão -, numa sociedade global onde o pensamento deve permanecer “livre como o vento”, deixando que a experiência e a elevação do espírito seja o património de cada um. Agindo em consonância com a comunidade, o “resgate estético da existência” que refere Vattimo, deve envolver também o resgate ético, técnico e poético, repondo na modernidade o superior sentido unificador da *paidéia* grega.

## Palavras-chave

Utopia, Topos, Arquitectura, Lugar, Desenho.

\*

### 1. Utopia: Corpo, Lugar e Arquitectura

τόπος: lugar, portanto.

δεν-τόπος: não-lugar, assim, *Utopia*: o lugar-que-não-existe(?).

Mas, com que legitimidade podemos falar das coisas que não-existem?

Se elas não existissem efectivamente, nem as poderíamos nomear. Portanto, só falar delas, dar um nome às coisas que não existem é definir-lhes um certo estado-de-existência, é integrá-las num certo “estado de coisas”<sup>1</sup>, como tão bem Wittgenstein o diz.

Nem tudo o que existe se pode ver: há outros “estados” onde as coisas, mais do que existem, são.

Se são é porque essas coisas, pelo menos, existem *em mim* (sujeito hipotético) mesmo, até aquelas que não encontram na substância físico-química *corpo* ou *figura*. Por isso, recusar um estatuto de existência às coisas invisíveis, seria, mais do que recusar a *fantasia*, ignorar o afecto, a imaginação ou o modo como nos relacionamos connosco próprios e/ou *uns* com os *outros*.

Falar de Arquitectura é sempre falar de *lugar* porque a Arquitectura não é só o objecto arquitectónico. Ela é muito mais do que isso, é o lugar *onde* e *como* a vida se expressa.

Do nosso ponto de vista, as nossas experiências, através do corpo, constituem uma fonte de conhecimento, sendo este adquirido no *próprio mundo* que existe em nosso redor, que só passa a existir efectivamente, para nós, quando lhe atribuímos um sentido, pela conceptualização do fenómeno.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Os objectos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objecto. O objecto é simples.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup> Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 32.

<sup>2</sup> Na perspectiva fenomenológica (e também na psicanalítica), *consciência* adquire um novo significado, totalmente diferente daquele existente até então. Ela é definida como *percepção*, de modo que não há separação e oposição entre os dados sensível e racional no acto de apreensão das coisas. Acontecem em tempo e espaço, simultâneo e efectivo – coincidentes.

O mundo *está aí*, é inesgotável, partindo do princípio que o conhecimento que podemos ter dele é *em perspectiva*<sup>3</sup>, ou seja, que há várias possibilidades ou ângulos de apreendê-lo, dependendo das nossas vivências, do modo de *sentir o mundo*.

É para esse mundo que a consciência se volta ininterruptamente, buscando um contacto mais directo e profundo com a existência, ou seja, com o próprio mundo. O mundo é o *desvio* por onde a consciência se dirige já que o conhecimento da consciência *de si própria a si própria* é indirecto.<sup>4</sup> Esse *desvio* é intencional, é uma qualidade da consciência, de dirigir-se ao mundo a fim de apreendê-lo, de construí-lo, e que é bem manifestada na motricidade que permite lançarmo-nos ao mundo e captar o seu sentido. Não parece, por isto, haver *precipício que separa*, ou *separação* entre o dado sensível e o entendimento na apreensão que o sujeito tem do mundo.<sup>5</sup>

É sempre o corpo que nos traz a notícia do mundo, que nos faz sentir o vento como nosso e o *aqui* a minha casa ou todos os objectos que tento habitar por analogia com esse *aqui*. É com o corpo que apreendemos as coisas em redor, de acordo com as situações que experimentamos. A nossa presença no mundo é uma presença *corporal*. É com o corpo que conceptualizamos o mundo das coisas, e que quando conceptualizado passa a ser o *nosso mundo*. Referimo-nos não à noção cartesiana de corpo – o *corpo-máquina* –, referimo-nos não ao organismo fisiológico, mas ao *corpo-vivo* ou *corpo-próprio* que “é ultrapassado como organismo fisiológico e apreendido como facticidade vivida”<sup>6</sup>, dotado de intenção e onde residem as nossas acções mais originais, que inauguram o *nosso modo de ser-no-mundo* ou que inscrevem o *ser* como *para si próprio com o mundo*.

---

<sup>3</sup> “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. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela será vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa ela mesma □ O que Merleau-Ponty parece querer dizer é, o conceito de casa, já que os outros conceitos são as suas representações, e aqui, importa distinguir /conceitos/ de /intuições/, já que os primeiros são transmissíveis, intermutáveis entre sujeitos. Deste ponto de vista, /intuição/ deverá ser interpretada como aquilo que se dá à consciência sem ter sido ainda submetido à lógica da formalização □ não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 103.

<sup>4</sup> “É verdade que, estando assustado, eu sou medo; mas não sei por isso o que seja o medo, sei somente que tenho medo: avaliar-se-á a distância entre estes dois saberes. Na realidade, o conhecimento de si por si é indirecto, é uma construção [...]” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, pp. 53-54.

<sup>5</sup> “Quando faço sinal para um amigo se aproximar, minha intenção não é um pensamento que eu prepararia em mim mesmo, e não percebo o sinal em meu corpo. Faço sinal através do mundo, faço sinal ali onde se encontra meu amigo, a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto. Não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>6</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 64.

Essa possibilidade do ser - ser *para si próprio com o mundo* -, dá-lhe a experiência do corpo-próprio que lhe revela um modo ambíguo de existência.<sup>7</sup> Não o podemos decompor e recompor para formar dele uma ideia. Por isso, *ele*, para *mim*, não é um objecto, e a consciência que *tenho* dele não é um pensamento. Ainda assim, podendo ser o corpo apreendido como *facticidade vivida*, ele pode ser entendido “como objecto para outrem, mas também como o meio pelo qual o *meu interior mais recôndito* se exterioriza sob o olhar do outro”<sup>8</sup>. Posso, por isso, em pensamento, deslocar o *meu* corpo para essa situação de objecto, pensando-o, representando-o, ficcionando-me no outro e/ou lá.

δεν-τόπος? Não-lugar? Utopia: o lugar-que-não-existe?

O modo como o nosso corpo é no mundo define o lugar de onde partimos para experimentar o mundo.

Esse lugar é corporal: é habitando o corpo, habitando-o no espaço e no tempo, que as nossas acções adquirem um sentido. Esse sentido, essa coincidência do corpo *aqui e agora*, é atribuído desde esse lugar onde eles se representam indirectamente. A *corporalidade* funda-se no corpo-próprio ou corpo-vivo dotado de uma intencionalidade que nos permite voltar ao mundo para apreender o seu sentido.

Esse lugar é corporal.<sup>9</sup>

De entre os gestos que o corpo exprime, encontra-se a imagem como estando totalmente entrelaçada no pensamento. A imagem é, pois, dotada de um sentido afectivo que permeia a relação do sujeito com o outro, numa *reciprocidade de intenções*. O Desenho que antecipa, que sonha, que (me) pensa, que vai buscar ao amanhã a forma na esperança de um mundo melhor: não é isso o Projecto em Arquitectura? Uma projecção no *agora do amanhã*?

---

<sup>7</sup> Do ponto de vista da Fenomenologia, eis como Mikel Dufrenne apresenta a questão: “*A fenomenologia é uma filosofia que tem dois aspectos, que considera a arte com um olhar bifacetado. É antes de tudo, para o seu fundador Husserl, pelo menos, uma eidética: Opondo-se ao empirismo, reivindica para o pensamento o acesso às essências, e a possibilidade de definir as regiões que articulam o ser enquanto coisa conhecida.*” Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 106.

Mais precisamente acerca da eidética: “*Um mal-entendido do mesmo género confunde a noção das ‘essências’ em Husserl. Toda a redução, diz Husserl, ao mesmo tempo em que é transcendental, é necessariamente eidética. Isso significa que não podemos submeter nossa percepção do mundo ao olhar filosófico sem deixarmos de nos unir a essa tese do mundo que nos define, sem recuarmos para alguém de nosso engajamento para fazer com que ele mesmo apareça como espectáculo, sem passarmos do facto de nossa existência à natureza de nossa existência, do Dasein ao Wesen.*” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 11.

<sup>8</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 64.

<sup>9</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo.*” Joseph NUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

É pela linguagem sensível que o corpo-próprio expressa a unidade do Homem. O sensível refere-se ao domínio pré-objectivo, o do sentir, ao mundo sobre o qual repousa todo o conhecimento objectivo, sendo também aquilo que nos confere uma existência singular.

As coisas *em si* são incognoscíveis.<sup>10</sup> Só as podemos conhecer enquanto fenómenos, ou seja, o modo como as coisas se nos manifestam em função das condições da experiência em que esse modo se dá – portanto, como *modo de pensar* a realidade a partir do estudo do sujeito e do objecto dentro de um certo “estado de coisas”<sup>11</sup>.

Esse *clima* que o sujeito estabelece, ou consente a si próprio, parte do postulado de que existe uma unidade indissociável entre *sujeito* e *objecto*, uma *contextura que une* sujeito/objecto. O que o sujeito percebe não são as ocorrências *em si*, mas os fenómenos, isto é, as impressões que o mundo marcou na sua consciência e, eventualmente, noutras instâncias psíquicas.

Não são esses (novos) *estados de coisas* que o arquitecto busca?

Utopia: o lugar-que-não-existe?

*Xanadu*, como Coleridge a disse; *Sforzinda* de Filarete; a de James Hilton, *Shangri-La*; *Shambhala*: onde, "por exemplo, certa ribeira, pura e simplesmente a mesma, pode ser vista pelos deuses como um rio de néctar, como um rio de água pelos homens, como uma mistura de pus e sangue pelos fantasmas esfomeados, e por outras criaturas como um elemento no qual se vive."<sup>12</sup>; a *Hypnerotomachia* de Francesco de Colona; a imaginária Nárnia de Lewis; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, no conto de J. L. Borges. São Utopias?

Não. São lugares, *arquitecturas vivas*.

## 2. Arquitectura e Metodologias de Projecto

O Objecto enquanto encarnação do Desenho, manifesta-se através da corporização do espaço, promovida pelo *eu* que habita-em-relação e constrói lugares segundo uma

---

<sup>10</sup> “Das minhas investigações, porém, resultou que os objectos com que nos havemos na experiência não são de modo algum coisas *em si*, não se prevê, e é mesmo impossível compreender como, pondo-se *A*, teria de ser contraditório não pôr *B*, que é inteiramente distinto de *A* (a necessidade de conexão entre *A* como causa e *B* como efeito), é permitido, no entanto, pensar que, enquanto fenómenos, devem estar necessariamente ligados de algum modo numa experiência (por exemplo, em relação às condições do tempo) e não podem separar-se sem contradizer aquela conexão, graças à qual é possível esta experiência, na qual eles são objectos e unicamente para nós cognoscíveis.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 66.

<sup>11</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 31.

<sup>12</sup> Tomas ANDREW, *Shambhala. A Misteriosa Civilização Tibetana*, Lisboa, Bertrand, 1979, p. 52-213.

Ordem que compreende o que já existe. Com o-que-já-é relaciona o-que-deseja-ser: por operações de linguagem, de oposição, contraste ou integração, onde o contexto cultural perpassa.

Assim, é da relação entre o objecto arquitectónico e o *eu* que habita, que se constitui o lugar onde a arquitectura acontece.

O processo de concepção do objecto arquitectónico, através do recurso ao desenho, determinou a criação da Imagem, nalguns casos antecipação, mas sempre substituição de uma realidade, construindo-se uma neo-realidade, hiper-real por vezes, que alguns confundem com Arquitectura.

Dito isto:

“Toda a fé e a boa fé ocidental se empenharam nesta aposta da representação: Que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, que um signo possa *trocar-se* por sentido e que alguma coisa sirva de caução a essa troca – Deus, certamente.”<sup>13</sup>

A Arquitectura que anseia por um retorno à essência, ao desfrute do espaço operado com o corpo-todo, sem o primado da visão, recordando a necessidade de evocação de memórias de experiências feitas, elabora ela própria a sua decifração.

Só reconheço o mundo, isto é, só com ele opero a partir da minha experiência das coisas, a partir do conceito da “coisa” para a coisa-objecto; e dado que “[o] Objecto é apenas uma ocorrência formal à qual o sujeito atribui o valor que quer depositar nesse objecto”<sup>14</sup>, então é, afinal, o pensamento sobre o objecto que determina o processo de concepção, que mais não é do que, em certa medida, a própria apropriação da Vida.

---

<sup>13</sup> Baudrillard continua: “Assim é a simulação, naquilo que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real. A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio da equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.

*Seriam estas as fases sucessivas da imagem:*

- ela é o reflexo de uma realidade profunda.

- ela mascara e deforma uma realidade profunda

- ela mascara a ausência de uma realidade profunda

- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.

No primeiro caso, a imagem é uma boa aparência – a representação é do domínio do sacramento. No segundo, é uma má aparência – do domínio do malefício. No terceiro, finge ser uma aparência – é do domínio do sortilégio. No quarto, já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação.” Jean BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*. Ed. Relógio d’Água, 1991, p. 13.

<sup>14</sup> Pedro António JANEIRO, “Ressalvando as aparências sobre a memória, a imaginação e o valor” in Medeiros, António; Ramos, Manuel João (coord.), *Memória e Artificio – Matéria do Património II*. Ed. Sociedade de Geografia de Lisboa, 2009, p. 269.

### 3. Projecto Fractal: uma metodologia sustentável

Fruto de uma certa maneira de ver o mundo herdada de Euclides, confinada à percepção e ao estudo dos sistemas e fenómenos que seguem padrões e combinações previsíveis, isto é, lineares, ignorámos, talvez durante demasiado tempo, que vivemos num mundo não linear onde a proporcionalidade e a linearidade são fenómenos raros. Da descrição de linhas, círculos, elipses, parábolas e hipérbolas, foi necessário passar-se à descrição de algoritmos onde o caos e o acaso deixam de fazer parte de um mundo meramente hipotético passando, antes, a fazer parte integrante do estado actual do conhecimento científico<sup>15</sup>.

Estes sistemas, simulados em modelos computacionais mais ou menos simplificados, apresentam comportamentos aperiódicos e são sensíveis aos efeitos de qualquer perturbação externa por mais ínfima que seja. Como nunca se repetem a si próprios, tornam impossível o conhecimento preciso e antecipado do seu estado em qualquer momento pertencente a um tempo futuro onde os modelos mais simplificados exibem comportamentos surpreendentemente imprevisíveis e onde tanto os modelos mais simples como os mais complexos apresentam uma *dependência sensível das condições iniciais*. Ou seja, onde qualquer variação nas condições iniciais impostas ao modelo, mesmo que subtil, resulta sempre numa desproporcionada transformação dinâmica dos estados finais.

Assim, estes sistemas apresentam como características principais o serem descritos por uma equação determinante que regula o seu comportamento, pelo que são determinísticos. São sensíveis às condições iniciais, pelo que qualquer alteração nessas suas condições pode levar a alterações significativas no resultado final, não sendo aleatórios nem desordenados, porque os verdadeiros sistemas aleatórios não são caóticos já que o caos tem um sentido intrínseco de ordem.

Sendo o estudo da *teoria do caos* baseado nos sistemas e comportamentos dinâmicos, por natureza complicados e irregulares, que não podem ser explicados pelas ciências ligadas ao estudo dos fenómenos lineares, existe uma estreita ligação entre este e um outro baseado na geometria e na teoria da dimensão cujos objectos não podem ser representados à luz da geometria clássica. Referimo-nos ao estudo da *teoria fractal*.

---

<sup>15</sup> “Se é verdade que as funções com derivada são as mais simples, as mais fáceis de tratar, também é verdade que elas são a excepção, e não a regra. Ou, se se preferir uma linguagem geométrica, as curvas que não possuem tangente são a regra, enquanto as curvas regulares, como a circunferência, são casos, apesar de interessantes, muito particulares”. Mandelbrot, Benoît – *Objectos fractais*, Gradiva - Publicações, Lda., Lisboa, 1991, pag. 16.

Do ponto de vista matemático este estudo refere-se a objectos ou quantidades que, num certo sentido, manifestem auto-semelhança a qualquer escala. O objecto fractal não necessita de exhibir exactamente a mesma estrutura a todas as escalas mas o mesmo tipo de estrutura deve aparecer em várias escalas referindo-se igualmente a um conjunto de objectos cuja dimensão, a dimensão fractal excede, na quase totalidade dos casos, a sua própria dimensão topológica.

A Arquitectura para além de ordem, é também unidade e dimensão. A complexidade formal utilizada em Arquitectura sugere o estabelecimento de uma interligação entre os vários elementos constituintes, cuja natureza e grau de relacionamento pode, ou não, ser definido, ou, pelo menos, ser perceptível, e onde a ordem, não sendo inerente a essa complexidade, acaba por ser utilizada como um dos seus componentes.

Se a complexidade<sup>16</sup> pode ser considerada uma força a ter em conta em Arquitectura, podendo ser identificada nos intrincados enredos criados à volta dos lugares, dos contextos, dos programas, das estruturas, por exemplo, então, a geometria fractal pode constituir-se como uma ferramenta emergente, efectiva e unificadora dos múltiplos e discretos elementos que lhes estão associados. Esta geometria, bem como a sua ligação à teoria do caos, pode, através da aplicação de alguns dos seus conceitos, constituir um veículo de introdução do novo paradigma da complexidade na arquitectura como instrumento operativo dinâmico com capacidade para definir e gerar novos modelos e novas maneiras de entender a forma e o espaço arquitectónico. Não só através da exploração do conceito de *auto-semelhança* como pela sua ligação aos mecanismos associados à geração de modelos segundo o princípio dos Sistemas de Função Iterada<sup>17</sup>, possibilita-se uma nova abordagem sobre as questões da linguagem da arquitectura e

---

<sup>16</sup> “A complexidade é a teoria de como organizações emergentes podem ser conseguidas interagindo componentes levados para longe de um estado de equilíbrio... Esta fronteira ou limiar importante é onde o sistema frequentemente salta, bifurca ou criativamente interage numa nova não linear, forma imprevisível e onde a nova organização pode ser sustentada através de realimentação e a continua entrada de energia. Neste processo a qualidade emerge continuamente como auto organização, padrões fractais, formações atractoras e crescente complexidade (um maior grau de liberdade)”. Charles JENCKS, - *Complexity Definition and Nature's Complexity*, in: *Architectural Design.*, vol. 67, n.º9/10, Setembro/Outubro 1997, p. 8.

<sup>17</sup> O principal parâmetro utilizado na obtenção das formas fractais aqui referidas relaciona-se com a repetição sucessiva de uma mesma função que é aplicada ao conjunto escolhido como ponto de partida existindo, para isso, três componentes que participam no processo de geração de um objecto fractal: o *iniciador* que é constituído pela forma de partida, em geral um segmento de recta; o *gerador* que é formado por um conjunto de cópias reduzidas do iniciador com uma disposição, ou arranjo, pré-definidos; a *regra* que define como, no gerador, a forma do iniciador é substituída pelo gerador e como, em cada iteração, os segmentos resultantes da iteração anterior são substituídas por cópias reduzidas do próprio gerador especificando, sempre que aplicável, as respectivas orientações.

Assim, cada resultado obtido pela aplicação da mesma regra é sujeito a uma nova operação, ou iteração, originando, por sua vez, um novo resultado numa sucessão infinita de novos resultados e de novas operações ficando, por um lado, garantida a aplicação do princípio de auto-semelhança e, por outro, que cada função, ou regra, apenas gera um tipo específico de objecto fractal.



sobre a integração dos seus vários elementos, principalmente do ponto de vista da composição.

#### **4. Pensamento, Verdade e Arquitectura**

*“Que nenhuma coisa existe onde a palavra falta”, mas “um ‘existe’ dá-se onde a palavra não basta”*.<sup>18</sup>

A utopia, sendo uma categoria do espírito, projecta o pensamento, o imaginário, a experiência da vida num mundo que começou por ser ideal. Perspectivado por visões divergentes, desdobraram-se em duas vias: uma, de afirmação ideológica revolucionária, teve no Marxismo a sua componente operativa na conquista de uma sociedade ideal que devia “acabar com a exploração do homem pelo homem”. A outra, assente no pragmatismo, viabilizava os sonhos individuais que constituíram o “american dream” como refere Baudrillard.

Há sempre um espírito de transcendência que preside à superação, que se traduz em imaginários formais que percorreram a História até às Vanguardas artísticas do início do século XX. A vertente utópica das Vanguardas, teve na sua componente estética um papel determinante. Apesar de representarem o sonho revolucionário de uma sociedade melhor, a ideia de que a arquitectura e o urbanismo podiam mudar o mundo foi-se desvanecendo, sendo os seus resíduos recuperados pela estética burguesa do *design* como referia Vattimo.<sup>19</sup>

Assim, os objectos e a moda estetizam o quotidiano ao qual se aglutina o culto erotizado do corpo que repõe o mito da eterna juventude, da saúde e beleza, criando uma auto-construção plástica do sujeito individual que se personaliza na multidão. A utopia representa a suprema narrativa idealizada, cuja mensagem tentou ser recuperada através da “utopia da unificação estética da experiência” de Vattimo.<sup>20</sup>

O corpo fenomenológico que se expande para além de si, toma conhecimento do mundo dos fenómenos; o desenho, através das suas ficções propõe novas realidades, “torna visível”; os programas computacionais e as investigações objectivadas em temas específicos, constroem desdobramentos fractais, aglutinam o aleatório, criam condições para que se possa entrar noutros mundos. Contudo, o impulso utópico desapareceu

---

<sup>18</sup> Martin Heidegger cit. por Gianni VATTIMO – “O Fim da Modernidade Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna”, Editorial Presença, Lda., Lisboa, Portugal, 1987, p. 55.

<sup>19</sup> Gianni VATTIMO – *A Sociedade Transparente*, Relógio D’Água, Editores, Lisboa, Portugal, 1992, p. 67.

<sup>20</sup> Gianni VATTIMO – *A Sociedade Transparente*, Relógio D’Água, Editores, Lisboa, Portugal, 1992, p. 69.

quando se deu a separação entre a vida e o estético, apesar do consumo constituir hoje um dos seus sucedâneos.

Os utopistas sociais tinham criado uma alternativa à sociedade através de pequenas comunidades que serviriam de exemplo como Fourier com o Falanstério, ou como fizeram os Jesuítas na América Latina. Cidades idealizadas como Palmanova, repunham uma geometria totalizadora, mas foi Platão que, nas suas cidades de Atlantis e Magnésia, estabeleceu as regras e a dimensão para a cidade (7!=5.040 habitantes) que constituiu o núcleo da “unidade de vizinhança” das cidades do C.I.A.M. (5.000) habitantes.

Hoje, os espaços colectivos como os Centros Comerciais, repõem quotidianamente um espírito equivalente ao simulacro duma sociedade idealizada: sem violência, com possibilidade de satisfazer os seus desejos, que dá crédito aos sonhos de cada um, com espaços agradáveis, limpos e brilhantes, tematizados e ambientalmente controlados pela estética da “marca”, mas de qualidade quase sempre duvidosa.

Outros lugares, eleitos como paraísos na Terra, foram descritos na “Ilha dos Amores” no canto IX dos Lusíadas por Luís Vaz de Camões. Apresentados hoje como maravilhas nos cartazes publicitários, nas revistas e na *internet*, interagem com os nossos sonhos nem que seja por 15 dias: paisagens idealizadas, fragmentos-simulacro de outras culturas, trazem doses de fantasias e ilusão acompanhadas por um “*dry Martini*” e sois resplandescentes inebriados de azul, na companhia de deusas e promessas de liberdade. Cumulativamente com os mitos da eterna juventude, da saúde, da paz, fantasia-se um estetizado universo de afirmação pessoal onde se promove um “look” erotizado e se eterniza o sorriso de felicidade nos breves mas intensos momentos de glória que se guardam profundamente na memória, também digital.

Outros mundos impõem a sua imagem sem existirem fisicamente. São universos virtuais que proporcionam experiências simuladas de uma vivência individual. São sucedâneos de utopias: visões e sonhos fragmentados, projectam comunidades virtuais que procuram noutra dimensão uma alternativa ao mundo real. A solidão urbana do passado descrita por Jane Jacobs na “Multidão Solitária”, deixou de ser um problema depois de todos poderem interagir *online*, ter amigos virtuais instantâneos, navegar por todo o mundo libertos das limitações do lugar, do tempo e do espaço.

O imaginário de outros mundos possíveis, leva a que se projectem lugares de excepção com a grandeza dum projecto para a humanidade. Olhando para o futuro, os factores que nos envolvem necessitam da dimensão utópica que transforme a cultura da sociedade através de acções sustentáveis.

As visões do mundo desdobram-se em “potências de 10”, criam novas possibilidades de experimentarmos o corpo e a mente em diferentes escalas. Através da visualidade, o que era inalcançável coexiste com os desejos mais profundos de cada um, penetrando nos meandros da complexidade. Procuramos um lugar e um sistema de representação onde nos possamos projectar, onde a liberdade seja conquistada mesmo que seja no espaço do infinitésimo, num universo que foi cada vez mais relativizado pelo penetrante olho do *Hubble* e que nos permite ser contemporâneos com o princípio dos tempos. Afinal, tudo se relativiza: no mundo dos fenómenos, das coisas, da experiência pelos sentidos, pela comunicação, pela conquista da ubiquidade.

Há uma dissociação da presença física e da imagem, interagimos visualmente com todo o mundo. Criamos modelos da sagacidade para projectar futuros, mas hoje as ficções tematizadas já foram ultrapassadas por mundos de imagens e dos *bits* cada vez mais interactivos. Os sonhos da razão não podem deixar de captar as razões que estão subjacentes ao imaginário, às analogias. O *Logos*, sendo lógico e analógico, também se confronta com o *Mythos* num processo de conhecimento dual, interactivo. Assim, o que preside à dimensão utópica é o ideal e a narrativa.

As questões de legitimidade de existência e expressão colocam-se numa vertente necessariamente ideológica que define o valor-verdade que se pretende instituir.

O perigo das utopias é o escape dum mundo degenerescente que continua a existir, que se debateu com o fim da Utopia de Marcuse ou com as contra-utopias do século XX, mesmo depois de terem ruído os sonhos totalitários que arregimentaram o imaginário colectivo através de uma forte carga simbólica do poder. Muitos lugares foram contaminados por subúrbios sem narrativa, sem qualidade de vida, onde germinam marginalidades, sub-mundos que põem em causa a cidade estabelecida, onde o desemprego e a violência adquirem expressão significativa. São o “lumpen” das sociedades actuais, sintoma expressivo do hipercapitalismo e das suas “crises”. É esta a tragédia humana: cair no niilismo, no não-sentido, quando se perde o referente superior que é a utopia, ou a catarse que na civilização Ocidental foi polarizada pela fé em Deus.

Dos lugares da experiência quotidiana aos lugares da memória, o virtual e o sensível, são variáveis dum sistema que em si articula a alma, o coração, a razão e as essências. Torna-se essencial perseguir o sonho - o tal que “comanda a vida” no dizer de Gedeão -, numa sociedade global onde o pensamento deve permanecer “livre como o vento”, deixando que a experiência e a elevação do espírito seja o património de cada um. Agindo em consonância com a comunidade, o “resgate estético da existência” que refere

Vattimo, deve envolver também o resgate ético, técnico e poético, repondo na modernidade o superior sentido unificador da *paidéia* grega.

## **Bibliografia**

- ANDREW, Tomas. *Shambhala. A Misteriosa Civilização Tibetana*. Lisboa: Bertrand, 1979.
- BARNESLEY, Michael F. *Fractals everywhere*. San Diego : Academic Press, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa : Relógio d'Água, 1991.
- BOVILL, Carl. *Fractal Geometry in Architecture and Design*. Boston : Birkhäuser, 1996.
- DUARTE, Rui Barreiros. *Fragmentos de Utopias*. In: GEHA Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo, ANO 2, N.ºs 2/3, Março/Outubro de 1999 – F.A./U.T.L., Grupo de Estudos de História da Arquitectura, pp.213/226. Depósito Legal N.º 143285/99.
- DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1. Amadora : Bertrand, 1982.
- HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa : Edições 70, 1992.
- GLEICK, James. *Chaos, Making a New Science*. New York : Viking Press, 1987.
- JANEIRO, Pedro António. *Ressalvando as Aparências Sobre a Memória, a Imaginação e o Valor* In Medeiros, António; Ramos, Manuel João (coord.). *Memória e Artificio – Matéria do Património II* . Lisboa: Ed. Sociedade de Geografia de Lisboa, 2009.
- JENCKS, Charles. *The Architecture of the Jumping Universe. A polemic: How complexity science is changing architecture and culture*. Chichester Academy: Editions, 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- LIMA, António P. A. N. *Referenciais Geométricos na Arquitectura e no Design. Para além da geometria euclidiana*. Lisboa: F.A.-U.T.L., 2007 (tese de doutoramento).
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MANDELBROT, Benoît. *Les Objects Fractals: Forme hazard et dimension*. Paris : Flammarion, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- PEITGEN, Heinz-Otto, Hartmut Jürgens, Dietmar Saupe. *Chaos and Fractals: New frontiers of science*. New York: Springer-Verlag New York Inc., 1992.
- VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa : Relógio D'Água, 1992.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa : Editorial Presença, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

## 14.

### A Cor das “Coisas”:

#### Representação, Arte e Arquitectura

Texto publicado no Livro: **ArtiTextos**, n.º 9, Lisboa, CEFA – Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura, U.T.L., Lisboa, Depósito Legal n.º: 237474/06, ISBN: 978-972-9346-20-0, (com a Prof. Doutora Maria Dulce Loução, FA/UTL), Maio de 2010, pp. 185-190.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “A IMAGEM POR-ESCRITA, **Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* – Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 87-95.

\*

### Resumo

Em Arte e em Arquitectura, não se pode falar de cor somente nos termos em que a Física a coloca.

### Palavras-chave

Cor, Representação, Arte, Arquitectura.

\*

Mais do que uma espécie de *coincidência*, a cor é sobretudo uma *membrana*: se por um lado, podemos dizer que ela é uma espécie de “coincidência” porque, de facto, nós – os humanos – só a vemos porque temos olhos adaptados para essa, digamos, leitura, e porque sobrepostamente a isto (como adaptação fisiológica, talvez) ela, enquanto fenómeno físico, existe somente sob a presença da luz; por outro lado, ela é, efectivamente, uma “membrana” porque é aquilo que “reveste” as coisas que vemos (aliás, ela é, daquilo-que-dizemos-que-vemos, uma característica da sua aparência, a sua pele, a sua película, algo que envolve uma ocorrência formal).

Os objectos visíveis, portanto, se são alguma coisa para nós – que somos dotados de uma visão-a-cores – é porque o são, para nós, naquilo que a sua pele nos oferece enquanto manifestações ou, noutros termos, “fenómenos”. Quer dizer: a pressuposta essência desses objectos, a “sua inteireza” como a dizia os gregos, a existir, encontra-se dessa membrana-de-cor *para dentro de si-próprios*. Por este motivo, por por-dentro todos os objectos visíveis serem negros, ausentes de luz portanto, e por fora manifestarem-se-nos modelados por ela, se pode defender a ideia de que aquilo-que-o-objecto-é-para-nós é só mesmo aquilo-que-nós-sintimos-dele.

Uma melancia só é encarnada quando a lâmina a fende e a revela ao mundo da luz.

A cor só se reconhece porque já é previamente re-conhecida, isto é, o processo de reconhecimento transcende a visão do fenómeno porque decorre do conhecimento, que é coisa mental.

A cor pode ser “circunstância”, mas, porque envolve experiência de coisas vividas e/ou imaginadas, tem sempre associada a Imagem<sup>1</sup>. E é a partir da Imagem que a cor adquire reconhecimento. É da memória da impressão causada pela cor que o mecanismo do reconhecimento se processa. Associa-se uma cor a algo que a referência e diferencia de todas as outras. Este mecanismo só é preceptivo porque envolve a visão; que, não é, senão o início do processo.

Só vejo na medida do que sei.<sup>2</sup>

Abandonemos o tema da *essência*, que desde os gregos vem contaminando o pensamento ocidental com uma espécie de tentativa de alcançar uma verdade que objectos não contêm – nem, na verdade, algum dia contiveram.

Se dizemos que estamos a ver um objecto é porque os nossos olhos estão aptos para essa acrobacia sob determinados aspectos de luminosidade. Isto sim sabêmo-lo. Afinal, a realidade é densa e complexa, e nós – humanos – não temos um acesso directo a ela. Tudo o do mundo aparece-nos em imagem. Tudo é representação.

Mas, isto que acabamos de dizer, é evidente e temo-lo por certo. Todos concordamos?

Como certo é: que o objecto tem uma existência não *em-si*, mas *em-mim*, já que ele vigora para *mim* em função de como a minha consciência se relaciona com ele, e que, então, perceber o objecto será constituí-lo ou, por outras palavras, visá-lo enquanto existente real fazendo-o entrar no mundo do sentido), teremos que denominar o acto como a consciência, *através*<sup>3</sup> da percepção, se relaciona com o (seu) objecto, por

---

<sup>1</sup> “Numa palavra, [o objecto] não existe *de facto*, existe *em imagem*.” Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., pp. 8 e 9.

<sup>2</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 279 e 280, p.3.

<sup>3</sup> Isabel de SANTA-RITA, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990, p. 66.

representação.<sup>4</sup> Porque a representação é a única relação possível entre o sujeito e o objecto. Assim se passa com a cor e com a sua percepção. É que a experiência da cor não se esgota nas explicações que as teorias da percepção nos fornecem, não é só explicável pela Medicina, nem, tampouco, pela Fisiologia. Porquê?

Porque a cor-em-mim é outra.

Continuemos, não querendo ser abusivos:

Então: o *real* chega ao sujeito e/ou ao conjunto de sujeitos que compõem uma determinada sociedade humana por representações. E, com relação à questão de se é ou não é, em termos axiológicos, a realidade (colorida) uma entidade codificada: se podemos unicamente falar de uma *realidade representacional*, não esquecendo que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural e se, sabemo-lo, é a cultura quem lhe designa um conjunto de normas, ou regras, colectivas, convencionais e atribui valor às coisas, então, provisoriamente, responderemos que sim. A realidade é uma entidade codificada. A cor também.

Porém, há que tentar explicar *porquê* e *como*.

Pois se o acesso que temos à realidade é realizado por intermédio de representações – e, neste sentido, a realidade é *representacional*, e admitimos que sim; se a natureza gregária do sujeito lhe impõe a necessidade de comunicar, até por uma questão de organização social; então, para que possa existir comunicação é fundamental que os *discursos* proferidos, entre sujeitos, possam entrar num processo de atribuição de sentido (de significação) unicamente possível quando fundados em parâmetros, ou regras, em suma, em códigos comuns.

O código, digamos assim, institui a forma correcta na atribuição de sentido. A cor não é alheia a este processo.

A realidade é o conjunto das coisas (aparentemente) *exteriores* ao sujeito, é o conjunto dos objectos desprovidos de si, e que a cultura, ao longo do tempo, se encarregou de lhes atribuir *significado*, para que os dominássemos. Fê-lo por intermédio de representações que, também ao longo do tempo, sofreram sucessivas actualizações.

A cultura, a *tudo* atribui significado, e essa atribuição de significado manifesta-lhe o modo de domínio sobre a realidade. A realidade é esse *tudo* conhecido pela cultura, conhecido porque fruto da atribuição de significado – condição de *existência* do objecto. Tudo o que não for provido de significado não existe. Neste sentido, o objecto não existe enquanto *realidade empírica*.<sup>5</sup> A cor também não.

---

<sup>4</sup> Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 32.

<sup>5</sup> Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 115 e 116.

Falar de atribuição de significado, é falar de código que possa instituir essa atribuição de significado, e a sua conseqüente descodificação. Portanto, a *tudo* a que a cultura atribuiu significado chamamos *realidade* – uma entidade cultural; ou, redundantemente, uma entidade *culturalmente codificada*, uma vez que, a ausência de código implica a incapacidade de significar.<sup>6</sup>

É desta codificação que a cor vive. A cor é representativa, por outras palavras, *simbólica*. E porque vivemos ao lado uns dos outros (quer dizer: em sociedade) precisamos defini-la, nomeá-la para que a partilhemos, para que ele faça parte do nosso léxico.

É também neste aspecto que a cor pode ser entendida no mais vasto território da representação; mais até dentro de uma representação figurativa.

Que queremos dizer com isto?

É que para definir a cor e/ou as várias cores, recorremos a todo o momento às coisas do mundo, aos objectos que povoam ao nosso lado o mundo, às figuras que a possuem, que a têm por membrana, ou que conhecemos comumente como a tendo. Ela, a cor, começa por ser representativa por isso. Porque ela, enquanto fenómeno evoca outros objectos conhecidos: amarelo-limão, azul-céu, azul-marinho, verde-esmeralda, turqueza, cinza, laranja, rosa, salmão, cerise, verde-água, branco-pérola, branco-chá, cobalto, celeste, alfazema, lazúli, azeviche, âmbar, rubi, ágata, malaquite, encarnado-sangue-de-boi.

Distantes do matiz, do valor, da saturação... Distante da íris, da retina, da pupila, da córnea, da esclera, do nervo óptico... É assim que vivemos as cores. Como representativas. Apropriadamente nossas: do nosso mundo. O mundo das formas conhecidas.

Assim sendo: quem é Picabia? Miró? Velasquez? Picasso? Ou, Goya para-nós?

E no que diz respeito ao espaço? Para nós, que somos arquitectos, como se nos revela essa representatividade da cor? Como vivemos, ou imaginamos, isso da cor? Como a projectamos?

Parece inevitável que, quando se fala de cor, se sinta a necessidade de defini-la – vimo-lo. E aí reside o primeiro problema, que é decidir sob que aspecto se deverá definir cor; para só depois decidir se a cor, sob qualquer dos aspectos possíveis é, ou não, elemento essencial na estruturação do espaço. É-o!

E sob que qualidade? E como?

Será na qualidade de atributo da forma? (encarando-se “forma” como elemento primordial na configuração do espaço-habitável?) Ou será enquanto consequência

---

<sup>6</sup> Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 40 e 41.



inevitável da matéria de que é explicitado o ideário que origina a obra? Ou será enquanto irreabilidade só viabilizada pela mente?

Sob estes três pontos de vista, a cor tem pesos diversos.

Assim, veja-se:

Se a cor for um atributo da forma (em função da eleição do seu grau de importância), assim o estudo dos mecanismos perceptivos fornecerão pistas quanto à capacidade construtiva da cor em relação a, pelo menos, algumas características da forma; está-se a falar, então, da *cor subtractiva*.

Porém, se a cor for assumida como consequência da matéria, é, por inerência desta, que a cor se torna componente da espacialidade.

Mas, e se a cor for mais que o *material* e mais que o *revestimento* ou a *membrana da forma*?

E se a cor, que só existe porque a vemos, não ocupar um lugar inalterável no processo perceptivo do espaço?

Para entender a razão destas questões vale a pena decidir onde termina o processo criativo, ou melhor, até onde tem sentido o papel da idealização. A criação da ideia é uma simples representação?

Provirão as ideias do resultado da experiência, como em Descartes, que as denomina de adventícias, ou como as refere Kant, têm origem no espírito humano e são inatas (“apriorísticas”), sendo, portanto, universais?

A ideia é qualquer representação do espírito, qualquer sensação que nele se origina e que se diz percepção quando se refere ao que é presente, e é sempre conhecimento, seja corporizada em imagem, concepção, lembrança ou “sentir”.

Como tudo o que é corpóreo é colorido, a cor é inevitável enquanto componente do acto de comunicação, e é-o também no acto da criação pois a memória, que é sensitiva e modelada, é inevitavelmente colorida.

Sendo a cultura a maior influência não genética da percepção, a percepção é menos determinada por estímulos sensoriais que por factores cognitivos; não existindo constância perceptiva, portanto, porque é com o corpo-inteiro, e no momento e aqui (*Dasein*, como o diz Heidegger), que o homem se relaciona com o espaço.

O espaço é um julgamento. Entendido no contexto de transação, os estímulos externos são transformados em instruções, são avaliados, interpretados pela experiência passada, as intenções imediatas e a antecipação do futuro. Na verdade, o *por-vir* de Husserl, Merleau-Ponty ou Sartre.

A percepção cromática completa-se, não no olho, mas na mente. Quase arriscariamos a dizer que a percepção da cor, porque é sempre fruto de um contexto, é um evento da mente. É subjectiva, é individual, é metafórica, mas não é especulativa.

Se uma cor não tem nome é porque não se criou a necessidade de a nomear, de diferenciar de todos os outros milhares de cores que o olho normal é capaz de ver. É porque não se lhe conferiu uma identidade (*id=mesmo*), um carácter, uma personalidade, não se lhe criou um significado, não se espera dela um efeito.

Nunca a cor foi, é, ou será inócua.

Não há cores erradas. Há, por vezes, combinações incompreensíveis porque destituídas de sentido (comum?).

Projectar com cor significa a criação de uma Imagem que representa um desejo de ser, uma certa ordem das coisas, a partir da evocação do valor cultural da cor. É este valor que permite distinguir qual a “boa cor”.

A Imagem submete-se à composição, isto é, à cultura, que a torna verosímil. Há cores “interditas” a determinadas imagens porque são incompreensíveis do ponto de vista do contexto (quer dizer: daquilo que é esperado ou suposto) . Neste sentido, a cor é Política, porque é sempre manifesto, ruptura. Portanto, a experiência da cor está muito para além da realidade física da impressão cromática, do suporte e da visão; ela revela sempre a consagração de uma ordem das coisas, um certo “estado de coisas”<sup>7</sup>, uma certa visão do mundo, uma afirmação, uma *lógica*<sup>8</sup>, um com-sentimento, uma afirmação, um SIM.

Nunca se pode falar de como uma cor *realmente-é*, porque é sempre determinada pelo seu contexto. Um fundo branco não é, de modo algum, um fundo neutro. É branco!

A cor não intervém somente por si mesma, mas também, e antes de mais, pelo modo como é empregue e onde, isto é, em função da sua localização, do seu *topos*. A *forma das cores* é, assim, determinante, pois as formas por si só, possuem uma significação própria. Dar sentido a uma cor, significar uma cor, destinar-lhe um papel numa narrativa, torná-la significativa portanto, envolve uma metodologia de reconhecimento do que está implícito às diversas combinações cromáticas com vista ao reconhecimento da sua *essência* (agora sim... “essência!”), do seu valor simbólico, de nós-entre-ela-connosco.

Assim, a cor de um contexto é mais do que um mero fenómeno físico afectado na sua variedade pela luz, poluição, humidade, superfície. É, para além de tudo, um estado de espírito, uma experiência colectiva. Mas “ESPÍRITO”, infelizmente, não tem um estatuto

---

<sup>7</sup> “Os objectos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objecto. O objecto é simples.” Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>8</sup> “A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade.” Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 35.

científico, a não ser em Teologia que, entre outras coisas, é a Ciência que estuda Deus (?); por isso, em arte e em arquitectura, no que diga respeito à cor, ou a outras coisas, “[...] tem[os] que se ficar em silêncio”, porque o “espírito” não existe.

## **Bibliografia**

EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe  $\mu$ , *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona, (Madrid, Ediciones Cátedra, 1993).

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, (Lisboa, Edições 70, 1999, p. 32.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999).

SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), (FA, UTL, 1990).

SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação*, (Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d.).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup>. Ed., (Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995).

15.

## **Semi-Ópticas da Imagem:**

O Desenho do *Ab Jectum*

Conferência apresentada no **IV Congresso Internacional da ABES, Associação Brasileira de Estudos Semióticos, “Hábitos e Estilos de Vida”**, na Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, (com a Prof. Doutora Myrna de Arruda Nascimento, FAU/USP), 03-05 de Maio de 2010.

\*

O olhar que a Semiótica lança às palavras (SAUSSURE 1978: 121-124) pode, oportunamente, orientar-nos numa reflexão acerca do *sentido* da imagem e, por extensão, e, talvez em virtude da nossa compreensão do conceito de “imagem” a partir dos vestígios deixados pela experiência espacio-corporal, à arquitectura e ao design: ninguém nega que, pelo menos desde o *Quattrocento*, a arquitectura e o design têm sido provocados e antecipados por imagens que precedem e acompanham o processo de conceptualização do objecto.

De facto, também a imagem, talqual a palavra, torna presente no seu discurso o objecto a que faz menção. Porém, uma imagem não é uma palavra, muito embora ambas beneficiem desse “processo” chamado *representação*. Mas, a imagem não pode ser explicada por via das analogias com as línguas naturais, porque toda a questão que está na base deste paradoxo – da irredutibilidade do modelo de construção de quaisquer expressões ao modelo linguístico – não faria sentido. Porquê?

No que diga respeito à arquitectura e ao design, por três motivos, pelo menos:

i.) a *imagem projectada* – que é ainda somente uma *promessa* ou um *juramento* de um hipotético objecto que só se cumpre quando alguém se sente envolvido por ele ou o usa – substitui-se à *coisa-arquitectónica* ou à *coisa-usada* ainda inexistentes;

ii.) porque, se é verdade que essa *imagem-da-coisa-arquitectónica* ou essa *imagem-da-coisa-a-usar* – que de arquitectura ou de design são só uma promessa – está em vez da *coisa-arquitectónica* ou da *coisa-designada*: então, poderemos inquirir que conteúdos são esses os da arquitectura ou os do design já que, supostamente, a imagem deles se socorre pela sugestão de uma experiência análoga ou homóloga àquela que se terá quando o objecto se cumprir através do uso; como, também,

iii.) investigar se, de facto, esses conteúdos próprios à arquitectura ou ao design, quaisquer que estes sejam, admitem uma tal substituição através de uma imagem que os pretende evocar e/ou sugerir. É que *a imagem dirige-se apenas à zona visível, à zona tangível* da arquitectura e do design: na tentativa de os sugerir, a imagem, dirige-se somente à arquitectura ou ao design enquanto *objecto*, ou seja, considera-os a partir da condição de construído (implantado, habitável) ou de usado (passível de uso ou de interação com o ser humano ou com o ambiente), e, restringindo-se ao fenómeno de seu conhecimento/re-conhecimento, reduz os seus significados.

Discutimos neste *paper* o significado da produção representacional do objeto e da arquitectura entendendo que os *objectos* são aquilo-que-nós-somos-capazes-de-ler-deles; ou como os diz Merleau-Ponty, “focos, irradiações de ser”; ou, como os diz Sartre, “fosforescências”; em suma, as coisas são *em-mim* e não *para-si-próprias* ou *em-si-próprias* – elas só são *na-relação-comigo*; elas, se são alguma coisa, é porque o são num *face-a-face-comigo*, é porque o são enquanto fenómeno ou, se quisermos ser agressivos: “Eu”.

16.

**Imagens Inéditas:**

Proximidades e/ou Afastamentos da Representação Gráfica  
a um Habitar Real

Conferência apresentada no **XIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica**, na Universidad Politécnica de Valencia, 27-29 de Maio de 2010. Texto publicado no **Livro do XIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Actas Volumen II**, Depósito Legal n.º: V-1966-2010, ISBN Obra Completa: 978-84-8363-549-0, ISBN Vol. II: 978-84-8363-551-3, com o título **“Imagens Inéditas: Proximidades e/ou Afastamentos da Representação Gráfica a um Habitar Real”**, Maio de 2010, pp. 101-105.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, **“A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia”**, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 97-104.

\*

**Abstract**

*The arts, which inherently find the drawing and image, are, so to speak, only connotation. They produce forms that are devoid of use, which are devoid of functional denotations, therefore as works of art. However, the architecture - although an artistic expression - is different these arts in this sense: it is not only a symbolic function, the architecture is both, a denotative - understood as the strict use of functional possibilities.*

*The architect, to define and represent through images (these images/drawings, result of a manual skill or the result of the latest digital technologies such as parametric design, molding by nubrs, for radiosity rendering, modeling, algorithmic, etc.), autonomous*

technical objects, branched, grafted or attached to a system of infrastructure, free from the contextual relationship, to make use of the image (broad sense "graphical representation" or "imaging"), you risk that these objects after you built the building not enter into a process of meaning in which subjects them to project its possible concept of living. When the sensible qualities of the shapes are selected and articulated in relations between them absolutely "unprecedented" in the selection, coordination and respect, rarely achieved, as users, to project the concept of living. Why?

i.) Because the one hand, with respect to the image (the "graphical representation"), the problem can not be placed not only on new forms of image production, not only the new features, not only in two or only in the coding of the image;  
ii.) Because, on the other hand, in particular: where, in three dimensions, the architect show you where objects were moved to the meanings of the image (which the thought and anticipated) and therefore these objects, found themselves eventually overturned the meanings of architecture by the meanings of the image (the anticipated), then in that case, the user, when trying to develop a relationship with encase object "architecture", it could be, perhaps, only through an effort of imagination.

You see, the architecture is a relationship between man and the architectural object, what happens then (when the object, this relationship is conceived and built exclusively by and in-image function, "image" of "architectural" features only its visible area), is that this man/architectural object is not fully realized, approaching more than an aesthetic experience than itself, an architectural experience. In this case, in which case the architectural object is exclusively and thought through and built-in function of the image: a possible relationship between man/architectural object is approaching dangerously close to the man/image (as show) inhabit?, Yes! but to dwell in the image of architecture as a backdrop, the way the theatre - to live thus in a kind of subjective projection fictional: an existence in an abstract space, which was, perhaps unwittingly by the virtualized image that requires a-body-only-visual picture is there - "there", ie: away from you but this virtuality, far from a complete-self, a only-visual-self, non-total, far, in short and lack of better term, "the body from within", breaking, from this point of view, the purpose of practical and utilitarian architecture.

\*

A imagem (mais especificamente: a que simula o objecto arquitectónico), faz com que nos ficcionemos a *habitar*, de um certo modo, o espaço que ela simula *para-lá* da superfície *realmente* opaca – ela, a imagem, faz com que nós, de súbito, nos sintamos *lá*: *lá* com Cecília Gallerani, *lá* com Gertrude Stein, *lá* com Rafael na *Escola de Atenas*, *lá* no Alcázar de Madrid com Maria Margarida de Áustria e Velasquez, *lá* com Marat já morto, mas, também, *lá* com F. L. Wright no desenho da casa do Sr. Coonley, *lá* com Dido esperando às portas de Cartago Enéias no telão de G. Galli-Bibiena, *lá* com Serlio num desenho de Fontainebleu.

Este *habitar (lá) em imagem*, é óbvio, é diverso do *habitar (aqui) no signo arquitectónico* que essa imagem simula.

Este *habitar em imagem* é uma projecção subjectiva ficcionada, é uma existência abstracta num *espaço*, que, por ser deliberadamente virtual, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lá*”, quer dizer: distante de si mas nessa virtualidade, distante de um si-completo, um si-só-visual, *não-total*. É, no entanto, essa *imaginação no lá*, é essa entrada consentida do espectador da imagem *na ficção*, que – como que fazendo parte dela –, curiosamente, lhe permite entender a narrativa, descobrindo nela um determinado sentido. Assim se passa, também, na pintura ou na fotografia.

A imagem é impressiva, e é-o tão mais quanto mais se aproximar da lógica instituída que impõe um certo modo *correcto* ou *certo* de se verem as coisas.

A conceptualização do objecto arquitectónico está dependente deste carácter impressivo da imagem, e de quão hábil é o arquitecto que, para prevê-lo, a usa – a imagem facilita-lhe o manuseamento duma realidade mais complexa do que aquela que ela própria, enquanto esquema ou modelo, lhe mostra; facilita-lhe a imaginação quando torna presente aquilo que se idealiza como projecção num tempo para além da momentaneidade do presente em que a construção da imagem acontece.<sup>1</sup>

Contudo, é este mesmo carácter impressivo da imagem que, quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico, pode, eventualmente, *abolir* ou fazer *volatizar* o objecto que, concretamente, se quer ver construído, e que, depois, há-de vir a ser habitado – “em proveito da neo-realidade do modelo”<sup>2</sup>. Do modelo, *da*

---

<sup>1</sup> “Arquitectura é o todo previamente imaginado no espaço, planeado e depois construído em conformidade com essa concepção, por meio da qual se previram e definiram a solução prática e a expressão da harmonia a materializar.” Pardal MONTEIRO, Maio 1950, *Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura* (artigo), in *Arquitectura*, Lisboa, p. 33-34..

<sup>2</sup> Jean BAUDRILLARD, 2003, *A Sociedade de Consumo*, Edições 70, Lisboa, p. 133.



representação simplificada da realidade física, do “neo-real”, para a construção, para a realidade física, para o “real”, transladam-se significados.

Esclareçamo-nos.

O carácter impressivo da imagem, quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico, pode, eventualmente, fazer com que, ao edificar-se o objecto concreto “em conformidade” com o *neo-real* (ou, por outras palavras, ao edificar-se o objecto *arquitectónico* “em conformidade” com uma sua *simulação*), se estejam a edificar e a oferecer ao uso, afinal, *formas ambíguas* que de arquitectura, tal como eram em imagem, têm só a sua zona visível, a sua zona tangível. Mas, porquê *formas ambíguas*?

*Ambíguas*, quer dizer: por um lado, não completamente descodificáveis pela experiência-total que o corpo delas pode fazer ao habitá-las (já que elas, de arquitectura, conservam somente a *visibilidade*); e, por outro lado, *ambíguas*, porque, não sendo completamente descodificáveis pelo corpo, aquilo que era somente sedução para o olhar transfere-se para o objecto arquitectónico<sup>3</sup> que se oferece ao corpo-total, ao corpo-inteiro, potenciando o carácter *encenador* da sua imagem. Em suma, *ambiguamente*, os *significados da imagem* passam a ser lidos como os *significados do objecto arquitectónico* no objecto arquitectónico.

As artes plásticas, onde por inerência encontramos a imagem, são, por assim dizer, só *conotação*.<sup>4</sup> Elas produzem formas que são desprovidas de uso, que são desprovidas de *denotações funcionais*, enquanto obras de arte.<sup>5</sup> Porém, a arquitectura – muito embora uma manifestação artística, estamos certos –, é diversa destas artes: ela não é só *função simbólica*, a arquitectura é, em simultâneo, *função denotativa*<sup>6</sup> – entendida como *uso estrito de possibilidades funcionais*. E, merece ser dito, não é a estética o principal motivo pelo qual podemos encontrar a arquitectura entre as artes.

---

<sup>3</sup>Digamos que estamos perante uma situação em que a dois significantes (imagem e objecto arquitectónico) corresponde um só significado. Ou, por outras palavras, que a duas expressões corresponde o mesmo conteúdo.

<sup>4</sup>Nem, na nossa perspectiva, terão que fazê-lo.

Esta consideração remete-nos, de imediato, para as questões relacionadas com a “função” da arte de um modo geral, e das artes-plásticas de um modo particular. Dizer que a arte é desprovida de “denotações funcionais” e que explora exclusivamente as “denotações simbólicas”, não significa que defendamos que a arte é obsoleta ou desnecessária. O raciocínio foi estabelecido em relação ao “uso estrito”, e não à “função”. A arte, uma vez que tem um destino comunicacional, embora explorando o “símbolo”, encontra, justamente aí, a sua “função”.

<sup>5</sup> Adolf Loos distingue deste modo a arquitectura da arte: “*La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. [...] Por tanto, no será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes? Así es. Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. [...] Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.*” Adolf LOOS, *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen*, Trotzdem. Versão castelhana: *Arquitectura, en La Arquitectura del Siglo XX*, , Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974, Madrid, pp. 53 e 54.

<sup>6</sup> Como perpassa na *Estrutura Ausente* de Umberto Eco, 1997, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., Editorial Perspectiva, São Paulo.

A leitura<sup>7</sup> do signo arquitectónico, se é que podemos por as coisas nestes termos, comporta, por um lado, conotações simbólicas e funcionais. A arquitectura, não sendo exclusivamente uso, denotação<sup>8</sup> funcional – o que, aliás, seria impossível considerar (uma vez que sempre que há forma há conotação) –, não deverá, pelo contrário, assumir-se tão somente enquanto conotação simbólica (para onde, quase sempre, as imagens que a simulam, antecipam, ou pré-figuram, acabam por resvalar).<sup>9</sup>

O arquitecto, ao definir “objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual”<sup>10</sup>, ao servir-se da imagem, arrisca-se a que esses objectos não entrem num processo de significação onde o sujeito possa neles projectar o seu conceito possível de *habitar*<sup>11</sup> – ou, porque esses objectos pretendem promover novas funções; ou, porque esses objectos promovem novas formas de cumprir funções pressupondo outras ritualidades diferentes daquelas que a cultura do sujeito-usuário prevê.<sup>12</sup> Quando as qualidades sensíveis das formas são seleccionadas e articuladas entre elas em relações absolutamente “*inéditas*”, nesta selecção, articulação e relação, raramente conseguimos, como seus usuários, projectar o *conceito de habitar*. De um modo sintético: sempre que a arquitectura não se “apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente

---

<sup>7</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 202 e 203.

<sup>8</sup> “El aspecto denotativo será para nosotros reductible a la función del hábitat: alojar seres, protegerlos contra las molestias naturales, materiales o humanas, hacer ciertos gestos cotidianos de la vida con los utensilios apropiados.” Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, 1974, *La Percepción del Habitat*, Editorial Gustavo Gilli, S. A., Barcelona, p. 15.

<sup>9</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 202.

<sup>10</sup> “Contaminada pela lógica das redes, a arquitectura muda de estatuto e de vocação: as construções individuais tendem cada vez mais a ser concebidas enquanto objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual que caracterizava as obras de arquitectura tradicional. o arquitecto perde o seu papel de intercessor e a maravilhosa invocação que lhe endereçava Eupalino [‘Oh, meu corpo...tomai conta da minha obra...’] (Paul VALÉRY, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1923, citado a partir da colecção *Poésie*, 1945, pp. 37-39. Estas duas páginas de Valéry estão entre as mais belas e profundas que foram escritas sobre a arquitectura. Elas retomam no género poético as análises de Husserl sobre a ‘espacialidade da natureza’, cf. Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Paris, Minuit, 1989.) ressoa antes de mais no vazio. O engenheiro tende a substituir-se ao arquitecto para conceber e construir objectos na tridimensionalidade, colocando em acção todos os recursos da assistência electrónica e da virtualização.” Françoise CHOAY, 2000, *A Alegoria do Património*, Edições 70, Lisboa, p. 215.

<sup>11</sup> Uma vez que a imagem com facilidade resvala para um plano de conotação simbólica, e estabelecendo o objecto arquitectónico uma relação de iconicidade com a imagem que o antecipou, pode ele também resvalar para esse plano.

<sup>12</sup> “Assim como toda a obra de arte se afigura nova e informativa porque apresenta articulações de elementos que correspondem a um idoleto seu e não a códigos precedentes, mas comunica esse novo código [ p.e. “Constable havia, portanto, inventado um novo modo de por em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la na tela. (Eco, 1968, pág. 117)” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 180], implícito nela mesma, configurando-o com base nos códigos precedentes, evocados e negados, assim também um objecto que pretenda promover uma nova função poderá conter em si mesmo, na sua forma, as indicações para descodificar a função inédita, apenas com a condição de que se apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 201.

funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas”<sup>13</sup>, a sua descodificação, como é óbvio, não permitirá a atribuição de sentido conforme o programa assumido pelo arquitecto. Continuemos, completando o nosso ponto de vista. Mas, não só por isso; no que diz respeito à imagem, o problema não pode ser colocado nem só nas *novas formas*, nem só nas *novas funções*, nem só em *ambas*, nem só na *codificação*, ou nem só por tudo o que acabámos de expor no parágrafo anterior; mas, sobretudo, por isto: sempre que, na tridimensionalidade, o arquitecto fizer aparecer objectos para onde foram trasladados os significados da imagem (que os pensaram e anteciparam) e, portanto, nesses objectos, se viram, eventualmente, subvertidos os *significados da arquitectura* pelos *significados da imagem* (que a antecipou), então, nesse caso, o usuário, ao tentar desenvolver uma relação de encasamento com o *objecto “arquitectónico”*, conseguiu-lo-á, talvez, somente através de um esforço de imaginação. Provavelmente, não fomos nem claros, nem assertivos: o que queremos dizer, efectivamente, é que, sendo a arquitectura, como temos vindo a defender, uma *relação entre o homem e o objecto arquitectónico*, o que sucede, então (quando o objecto, nessa *relação*, é exclusivamente pensado e edificado *através e em-função* da imagem, “*imagem*” que de “*arquitectónico*” apresenta apenas a sua zona visível), é que essa *relação homem/objecto arquitectónico* não se realiza completamente, aproximando-se mais de uma *experiência estética* do que propriamente, de uma *experiência arquitectónica*.<sup>14</sup> Neste caso, no caso em que o objecto arquitectónico é exclusivamente pensado e edificado *através e em-função* da imagem, quase que nos atrevíamos a dizer, que: a *relação* possível entre *homem/objecto arquitectónico* se aproxima perigosamente da *relação* homem/imagem (como espectáculo); *Habitar?*, *sim!*, mas *habitar em imagem o objecto arquitectónico* como um cenário, à maneira do teatro – *habitar*, portanto, numa espécie de projecção subjectiva ficcionada: uma existência abstracta num *espaço*, que por ter sido, talvez, involuntariamente virtualizado pela imagem, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lá*”, quer dizer: distante de si mas nessa virtualidade, distante de um si-completo, um si-só-visual, *não-total*; distante, em suma e à falta de melhor termo, do “*corpo de dentro*”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 201.

<sup>14</sup> Mas, a pergunta põe-se: a *experiência arquitectónica* não é uma *experiência estética*? É claro que é, é até bem mais do que isso.

<sup>15</sup> “Se o corpo e a consciência se trocam um pelo outro, se o corpo, na esteira do inconsciente, fala, é preciso amá-lo e escutá-lo, é preciso que ele se expresse, que comunique, e daí emana a vontade de redescobrir o corpo de dentro, a busca forçada da idiossincrasia, ou seja o próprio narcisismo, esse agente da psicologização do corpo, esse instrumento de conquista da subjectividade do corpo através de todas as técnicas contemporâneas de

Sempre que isto acontece, sempre que a arquitectura propõe objectos onde o sujeito não se consegue projectar – onde lhe é vedada a possibilidade de *participar*<sup>16</sup> –, por não conseguir nele *encasar-se*, isto é, cumprir o acto total de habitação, o seu arquitecto “rompe[u] com a finalidade prática e utilitária da arquitectura”<sup>17</sup>. O tipo de experiência que é dada realizar ao utente nestas condições, desenvolve-se fatalmente no território onde as artes plásticas (contemporâneas) operam, caracterizadas como vimos pelas palavras de Choay.<sup>18</sup> O que sucede na maioria dos casos é que o sujeito, espantosamente – projectando-se nesse espaço (antecipado por imagens – construídas segundo um *jogo gráfico ou mesmo plástico*) na tentativa de personalizá-lo, territorializá-lo<sup>19</sup>, apropriá-lo<sup>20</sup> –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de “espaço existencial”<sup>21</sup> para que consiga adaptar-se a essa proposta arquitectónica.<sup>22</sup>

Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar, “num misto flutuante de sentido e de sensível”<sup>23</sup>. O sujeito, demitindo-se, de certa forma, do corpo, “extraviam-se”<sup>24</sup>; isto é,

---

expressão, concentração e relaxação.” Gilles LIPOVETSKY, 1988, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* Relógio d’Água, Lisboa, p. 59 [Sublinhos nossos].

<sup>16</sup> “Puede existir la necesidad de un ajuste menos estrecho que posibilite la adaptación y que permita la ambigüedad al dar muchos significados y que consiga, por lo tanto, la complejidad. Puede existir la necesidad de relajar el alto grado de control del entorno que tiene el diseñador y de permitir al consumidor que sea un participante en el proceso del diseño. [...] Un ajuste poco estrecho y la primacia de los factores socioculturales son posibles por la baja capacidad crítica física de la mayoría de la arquitectura.” Amos RAPOPORT, *Hechos y Modelos* in Ignácio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, 1971, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp. 310 e 311.

<sup>17</sup> Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 215.

<sup>18</sup> E também de Eco, quando diz: “Caso contrário [caso o objecto não se apoie em elementos de códigos precedentes (“libertos da relação contextual”, diria Choay, como vimos)], o objecto arquitectónico passa de objecto funcional a obra de arte: forma ambígua que pode ser interpretada à luz de códigos diferentes. Tal é a condição dos objectos ‘cinéticos’ que simulam o aspecto exterior dos objectos de uso, mas que de facto não o são, pela ambigüidade básica que os dispõe a todos os usos e a nenhum.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>19</sup> “Es muy sugestivo el hecho de que el hombre se adapta al entorno y lo adapta a sí mismo personalizándolo y territorializándolo.” Amos RAPOPORT, *Hechos y Modelos*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>20</sup> “Apropriação do espaço é já pressentir a arquitectura, uma vez que esta se desenvolve a partir da simulação do habitável.” Maria João MADEIRA RODRIGUES, 2002, *Arquitectura*, Quimera Ed., Lisboa, p. 29.

<sup>21</sup> Christian NORBERG-SCULTZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Ediciones Blume, Barcelona, p. 45.

<sup>22</sup> Este caso está bem patente em “A Casa com Olhos” de Jacques Tatti. “Para Benjamin, ciertamente, es el shock lo que subyace en el corazón de la existencia moderna, donde la tecnología no sólo crea un ambiente radicalmente diferente del anterior, sino que también condiciona el comportamiento humano y engendra una actitud mental predominante. Para Benjamin, la psique humana es en esencia un mecanismo orgánico en constante adaptación a su entorno físico. Esta adaptación debe ser vista como un mecanismo de defensa para la supervivencia. En este sentido, el ser humano, es como un camaleón, dirigido por una urgencia instintiva para encontrar similitudes con el ambiente exterior exterior y cuando no existe nada, dispuesto a adaptarse a ese ambiente.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> “Como todas as grandes dicotomias, a do corpo e a do espírito esbateu-se; o processo de personalização, e especialmente aqui, a expansão do psicologismo, apaga as oposições e hierarquias rígidas, confunde os pontos de referência e as identidades vincadas. O processo de psicologização é um agente de desestabilização, sob o seu registo todos os critérios vacilam e flutuam numa incerteza generalizada; assim, o corpo deixa de ser relegado para um estatuto de positividade material opondo-se a uma consciência acósmica e torna-se um espaço indecível, um ‘objecto-sujeito’, um misto flutuante de sentido e de sensível, como dizia Merleau-Ponty.” Gilles LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 59 [Sublinhados nossos].

aliena-se, passa a ser outro – melhor: vê-se despojado do que o constitui como Eu<sup>25</sup> em proveito de *um* Outro, que o subjuga, mas que, afinal, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é *Ele próprio*. De certo modo, dá-se uma espécie de habitar-em-mente.

## Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean, 2003, *A Sociedade de Consumo*, Edições 70, Lisboa.

CHOAY, Françoise, 2000, *A Alegoria do Património*, Edições 70, Lisboa.

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

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, 1974, *La Percepción del Habitat*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona.

LIPOVETSKY, Gilles, 1988, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* Relógio d'Água, Lisboa.

LOOS, Adolf, *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen, Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura*, em *La Arquitectura del Siglo XX*, , Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974, Madrid.

MADEIRA RODRIGUES, Maria João, 2002, *Arquitectura*, Quimera Ed., Lisboa.

MONTEIRO, Pardal, Maio 1950, *Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura* (artigo), in *Arquitectura*, Lisboa.

NORBERG-SCULTZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Ediciones Blume, Barcelona

RAPOPORT, Amos, *Hechos y Modelos* in Ignacio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, 1971, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

---

<sup>24</sup> “*El termino lost expresa que hemos dejado la estructura conocida del espacio existencial. La ‘experiencia’ (percepción) del espacio, consiste así en la tensión entre la inmediata situación de uno y el espacio existencial. Cuando nuestra localización inmediata coincide con el centro de nuestro espacio existencial experimentamos la sensación de ‘estar en casa’. Si no es así, podemos hallarnos ‘en camino’, ‘en alguna parte’ o ‘extraviados’ (lost).*” Christian NORBERG-SCULTZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>25</sup> Esse *despojamento*, diz Lipovetsky, é consequência do “reinado da igualdade”: “O reinado da igualdade transformou por inteiro a apreensão da alteridade, do mesmo modo que o reinado hedonista e psicológico transforma por inteiro a apreensão na nossa própria identidade. [...] Não será justamente quando a alteridade social dá maciçamente lugar à identidade, a diferença à igualdade, que o problema da identidade própria, *íntima* desta vez, pode surgir? Não será quando o processo democrático se encontra doravante generalizado, sem limite ou fronteira delimitável, que pode levantar-se a vaga de fundo psicológica? Quando a relação do indivíduo consigo próprio suplanta a relação com o outro, o fenómeno democrático deixa de ser problemático; [...] Mas, em simultâneo com este desaparecimento da cena social da figura do Outro, reaparece uma nova *divisão*, a do consciente e do inconsciente, a clivagem psíquica, como se a divisão devesse ser permanentemente reproduzida, ainda que nunca modalidade psicológica, a fim de a obra de socialização poder continuar. ‘Eu é um outro’ esboça o processo narcísico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si para conSigo, quando quem está diante de mim deixa de ser um absolutamente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre indivíduos se afirma, quando todo e qualquer ser se torna um ‘semelhante’.” Gilles LIPOVETSKY, *op. cit.*, pp. 56 e 57.

17.

## Gritos e Vestígios II

Evidências Originárias do Corpo-que-Desenha no Lugar

Texto publicado no Livro: **AR n.º 7 – Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa – Arquitectura e Cosmologia Do retorno da diáspora às arquitecturas em equilíbrio, Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design**, CEFA/UTL, ISBN: 978-972-9346-18-7, Junho de 2010, pp. 184-191.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**A IMAGEM POR-ESCRITA, Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia**”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil – Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 105-116.

\*

### Resumo

O vestígio, melhor, a minha consciência do vestígio, é a marca do meu corpo quando, efectivamente, se-sente sobre o mundo: é justamente nesse extremo, misto de sensibilidade e de sentido, que há Arquitectura – uma espécie de reencontro de mim comigo (no Claustro de Santa Bárbara, no Convento de Cristo em Tomar, ou *em-outro* espaço-físico que me consinta, com (n)ele, esse reencontro *egológico*); de certa forma, um tocar a eternidade; um tocar *as essências*.

Mas, que estatuto tem para nós a *essência*?

### Palavras-Chave

Experiência; Representação; Imagem; Corpo; Lugar; Arquitectura.

\*

]- ∞ ; - 1[

*Propago-me na viagem  
De uma espécie de recta em contínuo  
(Paralela a outra que seja),  
Um para sempre interrompido  
Vazio de grito  
Onde existo  
Na derivabilidade do ponto inútil  
Como num teorema antigo que regra.  
Perco-me no cálculo,  
Fui morto e não nascido,  
Evaporei-me a poder de lume  
Dentro de uma cápsula de vidro  
E brilho de longe  
Por falta.  
Instantaneamente tangente ao longo da minha trajectória,  
Vectorial ou escalar num meio material  
Transparente sem refacção,  
Fragmento-me incandescente  
Que me desprendo do corpo:  
Um fulgor momentâneo;  
Uma chispa de um raio.*

Pedro António Janeiro

### **-1. Evidências Originárias...**

A simples evidência de que não nos conseguimos imaginar senão no espaço é coisa bastante para que possamos entender a Arquitectura mais além do mero ofício de desenhar linhas ou manchas sobre superfícies planas que um dia se podem ver convertidas em edifícios.

“Nós”, quer dizer: os humanos, não somos senão *no espaço* e *em sociedade*. A consciência dessa impossibilidade de se pensar o homem *fora do lugar* e *longe do outro*, é o que funda a Arquitectura, é o que, de certa maneira, faz dela uma disciplina autónoma, porém, permeável a praticamente todas as outras; todavia, a única que olha o homem na sua inteireza, em todas as acções que o corpo do homem pode desempenhar, querer ou vir a querer, desejar ou vir a desejar *no espaço*. Sempre, *no espaço*.

É neste sentido que ela, a Arquitectura, funciona como uma espécie de moldura, funciona como o *que está entre* o homem e o cenário onde o homem pode ou não pode interpretar, ou, melhor, pode ou não pode representar os seus *gestos*.

Ora, é justamente a interpretação desses *gestos* que o corpo produz, nos espaços que os consentem ou nos que os autoritariamente inibem, o tema do nosso *workshop* “Gritos e Vestígios” – ou, pelo menos, foi assim que eu o entendi. Os *corpos* eramos nós: Ana Leonor e Fernando e Tiago e Diogo e Elena e Sara e Eu; o *espaço* era o Convento de Cristo, em Tomar.

A produção do *gesto* é a origem do *vestígio*: o meu simples passar pelo Claustro de Santa Bárbara provoca um certo desgaste no pavimento; e é, por exemplo, esse desgaste que a minha motricidade provoca (involuntariamente?) sobre pavimento, que, sendo somada ao desgaste que todos aqueles que, “do-antes” de mim e que *por-aqui*, tal como eu, passaram e provocaram, que constrói o meu (nosso) *vestígio* sobre este mundo. O *vestígio* é a nossa passagem, fixada para sempre, na superfície das pedras.



Fig. 1 e 2: *Intervenção artística no espaço do Convento* por Elena.

Esse desgaste que o meu corpo provoca pode até ser imperceptível; mas, também ele, imaginariamente, será somado aos gestos dos corpos daqueles que *por-aqui* passarão. O “aqui”, no entanto, será sempre um “aqui num agora” – para mim e para cada um deles: um lugar de passagem porque permissivo ao corpo. Mas, essa “lugarização” originada pelo corpo, enquanto processo, só pode ser desencadeada quando o meu próprio corpo



se ultrapassa ao edifício de células – que indiscutivelmente também é –, para poder entrar nessa atmosfera que a ciência aparentemente recusa e que se pode chamar SENTIR: *experiência*; ou, “evidência originária” como, tão bem, Husserl a disse.

O vestígio, melhor, a minha(nossa) consciência do vestígio, é, afinal, a marca do meu (nosso) corpo(s) quando, efectivamente, se-sente sobre o mundo: é justamente nesse extremo que há Arquitectura, uma espécie de reencontro de mim comigo (no Claustro de Santa Bárbara, ou *em-outro* espaço-físico que me consinta, com (n)ele, esse reencontro *egológico*); de certa forma, um tocar a eternidade; um tocar, à falta de melhor palavras, *as essências*.

Mas, que estatuto tem para nós *essência* neste contexto experimental?

Se as coisas só se mostram através de juízos, e fora da percepção não há consciência alguma do mundo dos objectos; se o mundo, por outras palavras, não é senão um nosso *ponto-de-vista* sobre ele, uma *representação*; com que legitimidade, então, dado a esta peculiaridade do saber-se o mundo<sup>26</sup>, podemos falar em *essência*? É que se eu posso dizer que, por exemplo, “o Claustro de Santa Bárbara existe” é só porque ele existe para mim segundo a representação que eu posso fazer dele. Porquê?

Porque ele, enquanto objecto, é inerte e, portanto, ele não tem dele-próprio consciência da sua existência (como eu tenho da minha), nem sequer enquanto ocorrência formal diante de mim ou dos outros que, comigo, lhe marcam sobre a pele os vestígios das passagens dos nossos corpos como em uma tatuagem, como em sobre um papel num Desenho.

Posto isto, como então o experimento? Subjectivamente?

“*Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle.*”<sup>27</sup>

## **0. ... do Corpo-que-Desenha no...**

---

<sup>26</sup> *Mundo*: que, apesar de parecer *ser o mesmo* para todos, se mostra diferentemente conforme o grau de diferenciação alcançado no olhar e o grau de concatenação conseguido através da aplicação dos conceitos como *regularidades ordenadoras* da multiplicidade manifesta aos sentidos.

<sup>27</sup> Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.



Fig. 3: Intervenção artística no espaço do Convento por Elena a propósito do corpo de Sara;



Fig. 4 e 5: Fotografia de Sara e intervenção artística no espaço do Convento por Sara.

Será, então, que o conhecimento que podemos fazer, por exemplo, do Claustro de Santa Bárbara se encontra dependente de uma epistemologia da representação? Isto porque, se as coisas, como parece, só são isso? – representações (investiduras de humanidade); será, então, só sobre isso que pode recair uma sua pesquisa e conhecimento.

A análise fenomenológica, por exemplo, na tentativa de construir uma “teoria egológica pela qual se pode entender como é que o ser-para-si-mesmo do ego é concretamente”<sup>28</sup>, defende que é através da *experiência*<sup>29</sup> (uma *evidência originária*)<sup>30</sup> que se torna possível um contacto originário do sujeito com o objecto.

Portanto, do nosso ponto vista, daquele em que *as coisas existem através do sujeito*, e, por esse motivo, *são representações*, um contacto originário do sujeito com o objecto,

<sup>28</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 35.

<sup>29</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, pp. 16 e 17.

<sup>30</sup> Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, pp. 32-35 ; Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 40. Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, *op. cit.*, pp. 32-35.

não será tanto o retorno à originalidade das coisas (à “sua essência”) que o sujeito procura enquanto objectivo, com o sentido de lhes alcançar a *verdade* que elas não contêm, mas um retorno à originalidade de si por via dessas mesmas coisas. Hipoteticamente, o que o sujeito procura é um retorno à sua própria originalidade. E, assim – sem grandes desvios aos postulados de uma fenomenologia do objecto –, se funda no corpo, enquanto *vinculum entre o eu e as coisas*, a origem do conhecimento possível.

É que, do nosso ponto de vista, o objecto não existe senão *através do sujeito*, senão *em-relação*. Quer dizer, a sua existência é indiscutível, o que é discutível é o *como dessa existência* e o *como desse em-relação*.

Se o objecto é absolutamente passivo – “inerte”, como o dissémos – na relação entre o *sujeito* e o *objecto*, e se passivo, apesar de tudo, não significar inexistente, então, evidentemente, o objecto existe para o sujeito (*em-relação*) porque este o constitui enquanto coisa que existe. Evitando a *circularidade teórica* desta última frase que não permite que o raciocínio avance: *relação* pressupõe, em sentido comum, *interacção*; e, provavelmente, nesta acepção, não será o melhor termo a utilizar. Ainda assim, *relação* (etimologicamente), é uma *acção-que-traz-algo-de-novo*, um conhecimento novo ao sujeito.

Mas que *algo-de-novo* me traz o Claustro de Santa Bárbara?

Não podemos partir do princípio de que a realidade é mais saturada do que aquilo que dela experimentamos, isto porque considerar a transcendência das coisas implicaria: por um lado, considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito; e por outro, reconhecer uma *interioridade* e uma *exterioridade* que, respectivamente, na relação sujeito/objecto seriam dois *lugares* inalienáveis separados por uma distância.

Deste modo, a prospecção do *algo-de-novo* não deve pois ser instaurada ao objecto: primeiro, pelos motivos já enunciados; e, segundo, porque, sobretudo, o objecto é uma *representação*, é uma imagem construída, é uma entidade que só possui significado, portanto uma entidade limitada.

Podemos, então, e isso sim, admitir que a prospecção do *algo-de-novo* deve ser instaurada pelo sujeito, não ao objecto, mas a si próprio tendo no objecto um pretexto de pesquisa acerca da sua *originalidade*. Ou seja, sendo o objecto uma projecção do sujeito – já que ele é uma sua representação –, a única prospecção possível será a prospecção do sujeito a si próprio através do objecto por si constituído.

Só aparentemente esta última consideração é circular. Esclareçamos, observando uma das suas consequências: o objecto existe, mas em função do sujeito, e através dele; o

sujeito garante-lhe, assim, a existência; assim, podemos dizer: por um lado, o objecto não existe sem a representação do sujeito; e por outro, o sujeito não existe sem a *possibilidade de representação* do objecto.



Fig. 6: *Intervenção artística no espaço do Convento por Tiago Póvoa.*

Demoremo-nos um pouco na tentativa de clarificar o que acabou de ser dito.

Usemos um outro modo de colocar o tema: ao *observar* o objecto, *lemo-lo* de um determinado modo. Ele *aparece* na leitura do sujeito porque, em certa medida, ele é *permissivo* perante essa leitura. O objecto *mostra-se*, aparece de um certo modo e é nesta medida que ele é *trazido* pelo sujeito a si próprio, *preso*, portanto, *no mesmo tecido intencional que ele*. Ele *mostra-se* quanto à sua forma, quanto àquilo sobre o qual pode haver uma experiência.

Efectivamente, a forma do Claustro de Santa Bárbara é tudo aquilo que conhecemos dele enquanto objecto. Se existe *algo-mais* do objecto que permanece desconhecido para o sujeito, então, *esse algo-mais* não é constituível pelo sujeito, e se não o é, não existe, ou seja, essa inexistência é consequência duma incapacidade de representação. O desconhecido não pode ser constituído enquanto realidade, precisamente por ser esvaziado de conteúdo ou não existir enquanto ocorrência formal.

Logo, tudo o que é constituído pelo sujeito enquanto forma é portador de conteúdo, porque coisa *conhecida*. Portanto, somente distinguiremos *forma* de *objecto*, se admitirmos que vivemos imersos num mundo de objectos, do qual a somente parte das suas características temos acesso.

Admitamos, pois (e, até, por uma questão metodológica), contrariamente àquilo em que acreditamos, isso mesmo: que vivemos imersos num mundo de objectos, do qual a somente a parte das suas características temos acesso.

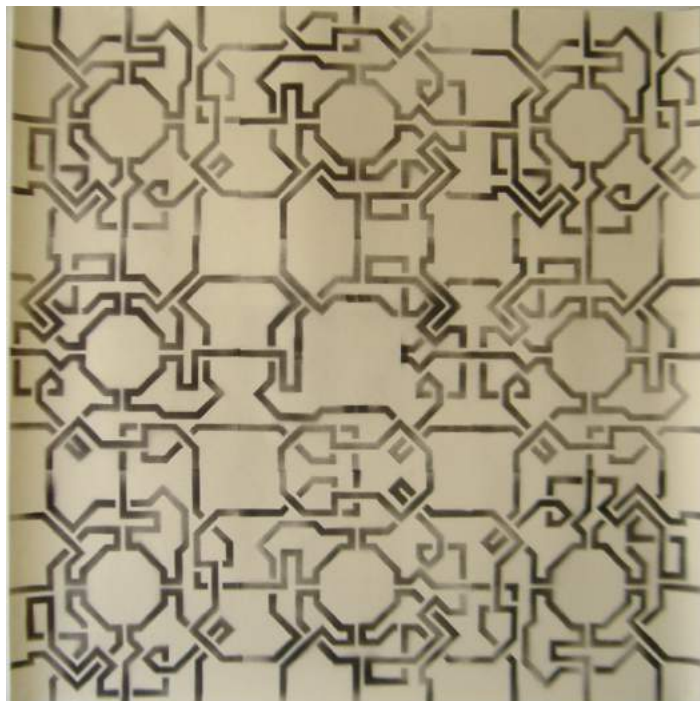


Fig. 7: Intervenção artística no espaço do Convento por Diogo Frazão.

Admitamos, então, por hipótese, que é sobre parte das características do objecto, que construímos o conhecimento possível acerca dele: falar de forma, sabemo-lo, é falar de representação, uma vez que para o sujeito a primeira não existe senão por intermédio da segunda. Mas, perante o que admitimos, teremos que considerar que a *aparência* do objecto coincide com a forma do objecto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*<sup>31</sup>, como reconhecemos que o sujeito, do objecto, sabe só parte. Por outro lado, teremos, também, que considerar o objecto como portador de *algo-mais*, que não sendo conhecido pelo sujeito é susceptível de por ele ser descoberto; e que, consequentemente, aquilo que sabemos acerca do objecto não é o objecto, mas é apenas aquilo que é susceptível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfista. Digamos que, deste modo, da soma da *forma do objecto* com esse, hipotético e desconhecido, *algo-mais*, resultaria o

---

<sup>31</sup> “A constituição da essência deve corrigir constantemente a observação, caso contrário, os resultados desta são cegos e destituídos de valor *científico*.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 74.

*objecto-inteiro*, resultaria, por assim dizer, o *objecto-pleno*, *aquilo-que-o-objecto-é*(ou seria) verdadeiramente.

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

Mas, não é a essência<sup>32</sup> “ser”?

Não nos satisfaçamos com a retórica.

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

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

Estarem presas a uma substância que lhes sirva de suporte, pelo menos; e, que, essa mesma substância, se torne percepçionável. Porém, quem define o que é uma substância e quem pode percepçionar é o sujeito. Ainda assim, a questão não se colocava nestes termos: que seria um objecto sem um sujeito? Mas, será possível tocar a essência de um objecto? Estas questões parecem diferentes, no entanto, elas correm paralelamente, porque ambas se dirigem para a *origem do sentido*.<sup>33</sup>

Não temos outro acesso ao objecto senão representando a sua percepção, e é nesse acto que o objecto existe para quem o percepçiona, porque, de algum modo, é nesse acto que o sujeito o *habita* – tornando-se, ambos (*sujeito* e *objecto*) inseparáveis<sup>34</sup> – e como evidente é isto, como veremos, na arquitectura daquele Claustro. Suprimindo o sujeito nesta relação, ou, considerando que, do objecto a percepção atinge só parte, seria considerar, respectivamente, por um lado: que a *verdade do objecto* é independente do sujeito; e por outro: considerar que a só parte do objecto se tem conhecimento, que só

---

<sup>32</sup> /Essência/, do latim, de *esse*, “ser”, tradução do grego *ousia*.

<sup>33</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 575 e 576.

<sup>34</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 575.

uma fracção da sua verdade foi atingida (uma parcela da sua *verdade*). Mas admite, a verdade, enquanto *noção*, fragmentações? Não é ela por sua própria definição a *unidade*? Portanto, nesta nossa admissão, *aquilo-que-o-objecto(Claustro)-é* é, digamos, o limite para onde tende o conhecimento do sujeito, mas ainda enquanto suspeita.

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

Teremos, assim, de reformular, afirmando: *aquilo-que-o-objecto-é* é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é* para o sujeito, é *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*, é a forma como o sujeito *se projecta* nele. É nesta *projectão* que se pode fundamentar a *noção* de *representação* e, co-extensivamente, a de *sentido*<sup>35</sup> – onde “a coisa é apenas uma significação, ela é a significação ‘coisa’”<sup>36</sup>. E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que *projecta* no objecto. Por isso, podemos dizer que a realidade não passa de um *álibi* construído por um sujeito que, por hipótese, se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o *limite*, a existir, estará no sujeito e não no objecto, porque o sujeito é *a origem* ou o *lugar*, *donde vem* ou *onde há*, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, *donde vem* ou *onde há* limites.

Assim, deste ponto de vista, o fenómeno é a referência do sujeito e não o objecto *em si* – é sobre *aquilo-que-o-sujeito-apreende-do-objecto-quando-em-sua-presença*<sup>37</sup> (digamos, pela sua *experiência “directa”*) que se constrói uma sua *representação* e, em simultâneo, se alicerça uma sua *compreensão*.

## 1. ... Lugar.

E o lugar?

---

<sup>35</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 574.

<sup>36</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 574.

<sup>37</sup> “ele [o objecto] só tem sentido para nós porque nós ‘o somos’. Nós só podemos colocar algo sob esta palavra porque estamos no passado, no presente e no porvir. Literalmente, ele é o sentido da nossa vida e, assim como o mundo, só é acessível àquele que está situado nele e espousa sua direcção. Mas a análise do tempo não era apenas uma ocasião de repetir aquilo que tínhamos dito a propósito do mundo. Ela ilumina as análises precedentes porque faz o sujeito e o objecto aparecerem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é a *presença*. É pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objecto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 577.

O lugar é o *aqui-onde* eu posso ser, efectivamente, eu: uma espécie de transubstanciação da coisa-“física” em “intervalo corporal” – como há cerca de dois mil e trezentos anos o disse o maior aluno de Platão.

### **Bibliografia**

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

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

HUSSERL, Edmund, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

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

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



18.

## Estéticas e Representações Obsessivas

Certas (Im)Possibilidades na Representação Icónica de Certos Objectos

Texto publicado em JANEIRO, Pedro António, “A IMAGEM POR-ESCRITA, *Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia*”, Série *Mestres e Obras* - Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Secção Internacional, Brasil - Coordenação de Sylvio de Barros Sawaya e Organização de Mário Henrique Simão D’Agostino, Depósito Legal n.º: CDD 741.407, ISBN: 978-85-8089-010-5, Fevereiro de 2012, pp. 163-185.

\*



*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;  
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits,  
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,  
Répondent les échos de vos De profundis.*

*Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer  
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer*

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles  
Dont la lumière parle un langage connu!  
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles  
Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,  
Des êtres disparus aux regards familiers.

Obsession, Charles Baudelaire

Sempre que represento uma árvore, se a desenho, ou se a descrevo escrevendo, ou se imaginando a sinto por palavras, é quase desde a raiz que o faço: *ad radice*, quase. É porque ela se agarra à terra que a represento assim – partindo desse (“seu”) princípio –, antes mesmo de pegar no lápis para a tocar naquilo que ela possui de visível perante mim. Se a desenhasse ou se a dissesse tendo por primeiro-ponto a primeira folha ou a primeira ponta de ramo a contar do céu, o meu desenho ou as minhas palavras, estou convicto, assassinarão a árvore; isto porque, desde o princípio do meu discurso representativo, essas linhas ou essas palavras, contrariariam a natureza da árvore e, sem querer, desatento, se assim o fizesse, contrariaria a minha própria natureza (que, entre outras coisas, pode dar sentido à árvore naquilo que ela possui de sensível para-mim); porque, nesse caso, se a desenhasse ou se a dissesse de cima para baixo, a árvore seria morta antes mesmo de a ver renascida, redita, representada, sentida por mim sobre um suporte: eu que sei, entre outras coisas, da importância da sua raiz para ela. Por isso, porque, como a árvore, não estou só sobre-o-mundo mas no-mundo, desenho-a, digoa-a e represento-a desde esse primeiro-ponto.

Esse primeiro-ponto é *qualquer coisa de intermédio*, não é ainda árvore nem já a terra, mas também não é o tédio, é um ponto-entre a árvore e a terra a que ela se agarra, é o ponto do seu encontro metafísico diante de mim. O princípio da árvore, para os meus olhos, é o ponto-entre o termo da raiz e o ar que eu respiro, e é desde esse ponto-entre, silencioso e intangível, é justamente daí, desse interstício, que eu a começo a dizer, com linhas ou com palavras, mas sempre como uma espécie de salto para o desconhecido.

Começo, desenhando, pelo ponto: o ponto a partir do qual tudo pode vir a acontecer. O mesmo ponto que tão paradoxalmente existe para o desenho e para a linguagem verbal: o desenho começa sempre por um ponto, aquele ponto donde a linha começa e que é

produzido, por exemplo, pelo lápis quando toca sobre o papel; já a frase acaba num ponto, num ponto “final”. Mas, “tão paradoxalmente” porquê?

Porque se no desenho o ponto é origem, é princípio; já na frase ele é fim, é a sua morte; mas ele, o ponto, num e noutro caso é sempre o silêncio – essa tão aparente ausência, porém tão iluminado de pensamento e de respiração, quer *em desenho*, quer *em verbo*.

Mas, a árvore é a árvore e eu digo que sou eu.

O meu desenho ou as minhas palavras não são ela, nem nunca terei a esperança que o sejam. Ela é ela e eu sou eu: mas, na verdade, nem ela é ela nem eu sou o aquilo que vejo de mim nem aquilo que outros me dão como retorno. Mas, se digo que habito no mundo, e que sou mortal entre o Céu e a Terra – como Heidegger dizia os mortais serem por estarem nesse entre-extremos<sup>38</sup> – é porque também eu, como a árvore, começo ou recomeço num ponto intangível.

O meu *desenho da árvore* nunca será *árvore*, será sempre um desenho, um seu substituto, uma sua presença. Há um precipício aparentemente intransponível que nos separa: a mim da árvore. A minha árvore é feita de grafite e de papel; é uma árvore aparentemente sem vento; o mesmo vento que me confunde no registo dos contornos dos seus ramos em movimento e que eu obsessivamente procuro tocar, oscilando – nesse toque – ora com os olhos ora com a ponta do meu lápis. A minha árvore de papel é um cristal. A minha árvore é uma espécie de gota de água suspensa por uma resina coagulada desde o Terciário, é uma placa de âmbar amaciada entre as linhas da maré. Mas a minha árvore é a minha-árvore e é minha porque a sinto, porque conheço a sua determinada vontade em se agarrar à terra agarrando-se a si: vivendo. Saberá a minha árvore disso? Saberá ela de mim?

O meu desenho suspende-a, regista um seu momento numa fracção mínima do meu acontecer temporal, como mortal, portanto. Ele, como desenho, é *nosso* alcance: obliteração de um equívoco precipício que nos separa. Nesse instante, a árvore sou eu e eu empresto-(lhe)-me a minha mão para a entender mesmo sem saber do seu hipotético entendimento. Eu não sei se a árvore sente, só sei que ela se esforça por viver, que construiu um mundo subterrâneo de “rizomas” – como dirá Deleuze – para se agarrar à terra e que essa terra é a mesma terra onde me acho sob o céu quando a represento. Se a cortarmos, aos meus olhos, ela morre. Mas não será essa “morte” e esta “vida” um

---

<sup>38</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

*transfer* dos meus conceitos de *vida* e de *morte* para o *mundo das árvores*? Será que a *árvore*, como certamente analisaria Lacan<sup>39</sup>, tem “algo que me falta”?

Mas, na verdade, não andamos nós sempre em busca de algo, numa constante procura de qualquer-coisa que nos falta? Um *algo-mais*? Ou, uma espécie de *ultrapassagem* ou de *transcendência*?

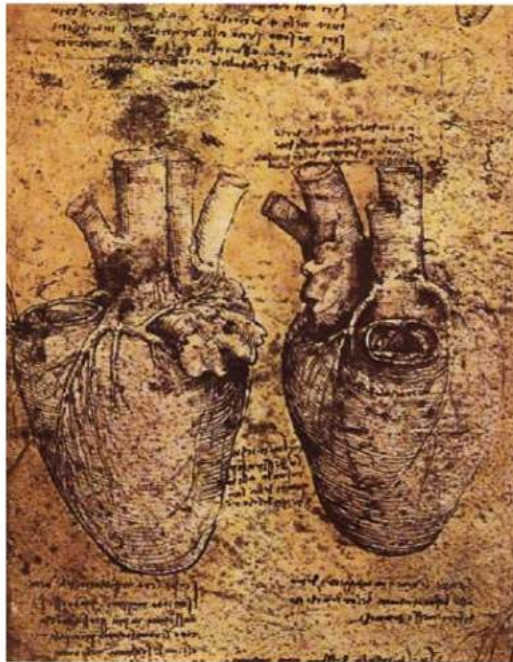
É, neste caso, na *árvore* que a investigação desse algo-que-me-falta (desse *algo-mais*) se dá, mas podia ser noutra objecto desenhável qualquer ou em qualquer coisa que eu distinguisse de mim. Na representação gráfica da *árvore*, por exemplo, esse fenómeno é só mais evidente. Porquê?

Porque a *árvore* aparece-me como densa e complexa. Porque sempre que a tento desenhar (desde o *ponto-ente* até à *última da suas folhas* ou à *ponta do seu ramo mais alto* – e que constitui, para mim, da *árvore*, a sua matéria visível) ela escapa-me: concentro-me num ramo determinado e registo-o no papel; mas, quando os meus olhos voltam à *árvore*, já não tenho a absoluta certeza de que o ramo representado na imagem que construo é aquele que vejo nela ou se é um outro ramo ao lado ou um outro ramo qualquer nas imediações; os meus olhos viajam da *árvore* para o papel ininterruptamente procurando verificar se o ramo que represento – quer dizer: que simplifico, esquematizando – é, efectivamente, *aquele* e não *outro-ramo(+o-vento)*; quando a *árvore* (sei-o tão bem!) tem mil e um ramos e cada um deles me aparece como semelhante a todos os outros num *caos* que eu, pelo desenho, tento organizar como quem se esforça por recordar um sonho na manhã do dia seguinte. Eu não tenho um acesso directo à *árvore*; provavelmente, nada daquilo-que-é-percebido-da-*árvore* pertence á *árvore-enquanto-coisa*, mas, efectivamente, acaba por constituí-la como representação.<sup>40</sup> Afinal, aquilo-que-é-percebido não é da ordem da coisa, é da ordem da constituição da coisa, e esta última é ofício do sujeito. Essa é, eventualmente, a *árvore-percebida*, por exemplo, de/por Petrus Christus, ou, um coração dissecado por Leonardo, ambos postos-em-código em imagens:

---

<sup>39</sup> Ver Jacques LACAN, *O Seminário, livro 3: As Psicoses, 1955-1956*, Jorge Zahar ed., Rio de Janeiro 1985. Ver também Jacques LACAN, *O Tempo Lógico e a Asserção de Certeza Antecipada*, in Jacques LACAN, *Escritos*, Jorge Zahar ed., Rio de Janeiro, 1988, pp. 197-213.

<sup>40</sup> “‘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.



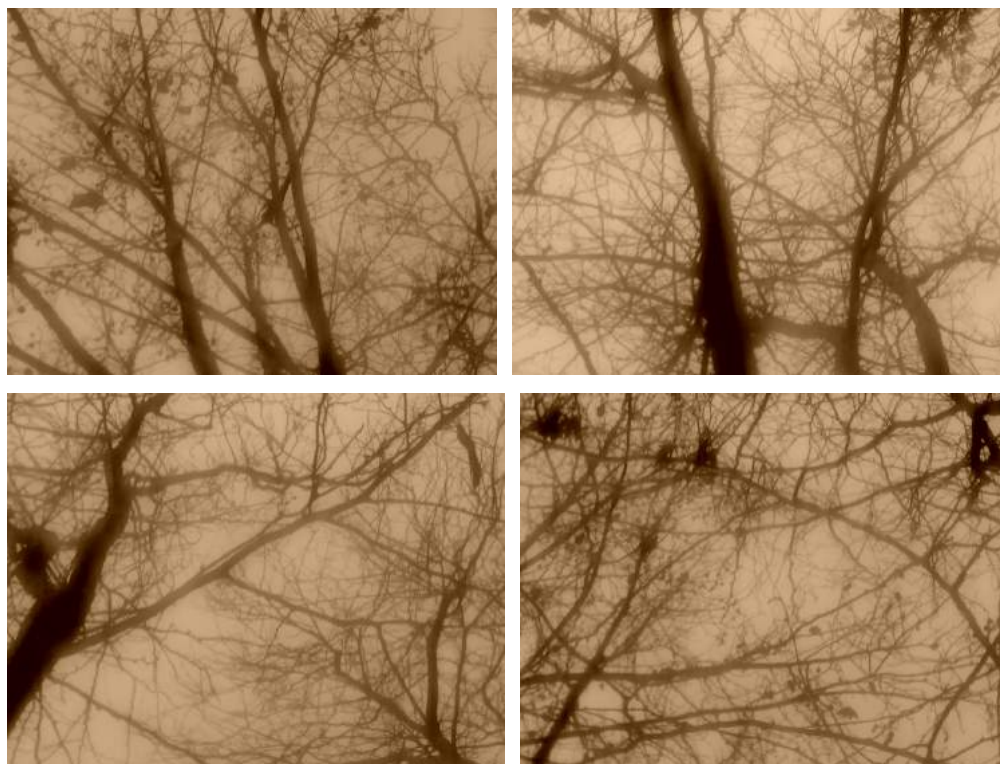
Da esquerda para a direita: Petrus CHRISTUS, *A Virgem da Árvore Seca*, 1450, Óleo sobre tela, 17,4 x 12,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Leonardo.

Uma *árvore-imaginada*, um *coração-imaginado*; portanto, por eles, dentro de uma certa *lógica*.

Os ramos da *árvore* confundem-se(-me) uns nos outros como os fios de seda das teias; como as linhas de um mapa antigo de um país longínquo onde se fala uma língua estranha; como os fios enrolados pela mariposa (*bombyn mon*) num casulo de seda; como a meada de lã de que é preciso achar a ponta para construir o novelo; como o ninho abandonado por admirados admiráveis pássaros de todas as cores do mundo, sem terra sem nada, contudo, de extremo a extremo azúis; como as linhas que configuram a minha impressão digital e que, em certos ambientes, contribuem para a construção da minha *identidade*; como a estrutura venosa de um organismo vivo que pulsa; como as estruturas que escoram os edifícios em situação de ruína eminente.

A representação icónica desta tipologia de objectos (de que são exemplos: as árvores, as teias, os mapas, os casulos, as meadas, os ninhos, os cabos aéreos dos carros-eléctricos, a textura da pele dos meus dedos, a estrutura venosa dos nossos corpos, dos nossos corações, etc.) exige de mim, enquanto seu hipotético desenhador, um esforço

obsessivo-compulsivo. No caso da árvore, por exemplo: a obsessão é a minha consciência da sua desorganização interna (essa consciência que, de certo modo, é consequência da minha perplexidade/confusão enquanto *visor* perante essa *forma vista* que é densa e complexa, porém inacessível fora do horizonte da minha percepção); a compulsão é a tentativa de, através do desenho, organizá-la, ordená-la, percebê-la, numa constante verificação que oscila entre *árvore-representada* e *árvore-representação*; em suma, sem me perder nela: “elouquecida!”, não me perdendo no (seu) desenho: (*meu*) desejo de “ordem”<sup>41</sup>...



... no caos:

*“The artist brings back from the chaos varieties that no longer constitute a reproduction of the sensory in the organ but set up a being of the sensory, a*

---

<sup>41</sup> “A noção de ordem implica a ideia de sistemas de relações; relações entre elementos, relações entre o todo e as partes, relação do eu com o mundo (sendo neste caso uma ordem do conhecer), implica por vezes também a noção de hierarquia ou, como para Aristóteles, é uma das formas ou classes da medida. A ordem implica uma organização, e esta, por sua vez, um observador que é também parte activa porque participa do ordenar enquanto ele próprio transporta consigo sistemas ordenadores.” Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 218.

*being of sensation, on an anorganic plane of composition that is able to restore the infinite.*"<sup>42</sup>

Todavia, temos de reconhecê-lo, não é a árvore que é desorganizada. É a minha (im)possibilidade de representá-la, de uma tal forma ("realística") em que ela me apareça em desenho como *aquela árvore* e não como *uma outra árvore*, que me faz dizer que ela, enquanto árvore, "é desorganizada". A desorganização da árvore, afinal, mora em mim, porque, afinal, a árvore não é nela, é em-mim; sou eu quem a significa enquanto árvore; a árvore não tem consciência da sua arboricidade – da qualidade de se ser árvore – como eu tenho da minha identidade; mas, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é a pressuposta arboricidade que eu reconheço na árvore que faz com que eu a possa ver como "árvore", e a mim-próprio como um sujeito que se distingue dela quando a representa, visando-a – um, de facto, *Ego-que-(entre-outras-coisas)-representa* árvores. Ela, a árvore, não-é para ela, é para-mim: presumo; "presumo", porque ela não detém de si própria um (auto(nela)-)conhecimento. Por isso, por ser um objecto e não um sujeito, a árvore é só mais uma coisa significada no meu mundo, num mundo em que eu sou o *sujeito* e em que ela é um mero *objecto*. Porém, se é verdade que a árvore não tem consciência dela própria, já eu tenho consciência de mim, também, através dela; e, também, através de todas as coisas que, com ela, compõem o meu mundo instaurado dentro de um certo estado de coisas, dentro de uma certa lógica, enfim, numa imagem<sup>43</sup>: ela, a árvore, é uma espécie de pretexto para a minha consciência de mim, quer dizer, para a minha identidade como *Ego*. Porquê?

Porque sou eu quem a constitui enquanto algo diverso de mim. A árvore não é nela senão *em-mim*. Ela é o meu *fio condutor*, é uma espécie de *face-a-face*.

Mas, como assim? – merece ser perguntado.

Como hipótese, podemos começar por dizer o seguinte: o sujeito, por deter uma capacidade sensível – ou, por outras palavras: por deter uma capacidade perceptiva –, encontra-se apto para se distinguir<sup>44</sup> do objecto. Isto se, para nós, *sujeito* for, pelo menos, um organismo dotado de órgãos sensíveis que o informam acerca daquilo que o

---

<sup>42</sup> Diz Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *What is Philosophy?*, Verso ed., London-New York, 1994, p. 203, depois de se debruçarem sobre a *ordem*.

<sup>43</sup> "A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade." Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup> Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 35.

<sup>44</sup> Ver a este propósito Humberto MATURANA, *Ontology of Observation – The biological foundation of self and the physical domain of existence*, ed. Instituto de Terapia Cognitiva de Santiago do Chile, na Conferência da American Society for Cybernetics, Felton, 1988, *section* 6, p. 5, cit. por Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 218.



rodeia, que o informam acerca daquilo que o próprio sujeito distingue do seu próprio corpo.

Se for assim como dizemos, então, o sujeito, distingue-se do objecto e, ao distinguir-se dele, teremos também de admitir, ainda que como hipótese, o seguinte: o objecto passa a ser uma construção do sujeito constituída através dessa capacidade sensível.

Assim, aquilo que se distingue do sujeito – o objecto – é, pelo menos, uma constituição subjectiva – digamos: a constituição necessária para que o objecto possa ser para o sujeito alguma coisa, alguma coisa que o *mundo da experiência*<sup>45</sup> pode trazer para o mundo do *real*.

Esta noção de *sujeito sensível* ou, por outras palavras, esta noção de *sujeito perceptivo*<sup>46</sup> limita, por um lado, a noção de *objecto* e, por outro, estabelece os termos através dos quais podemos falar de *realidade*.

Desde este ponto de vista, a *realidade*, surge no instante, *presente e actual*, em que o sujeito – cuja percepção se revela numa *superfície de contacto com o objecto ou perceptivamente enraizada nele*<sup>47</sup> –, “está-aí-com-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas”<sup>48</sup>.

Essa *superfície de contacto*, esse profundo enraizamento do sujeito no objecto, define o objecto e, em simultâneo, acaba por definir o sujeito que se enraíza nele – colocamos, igualmente, enquanto hipótese. Como veremos, a constituição do objecto serve, então, de pretexto para a definição do sujeito.

O sujeito, *estando-aí-com-ele-mesmo* constitui o objecto, e não o contrário – porque o objecto, distinto do sujeito, *não-está-aí-com-ele-mesmo*<sup>49</sup>, *está-com-o-sujeito-nele*(no-sujeito)-mesmo. Essa convicção, ou tomada de consciência do sujeito, de *estar* e de *se ser* nesse mundo povoado por objectos, constrói-lhe, entre outras coisas, a noção de *tempo*<sup>50</sup> e – por consequência –, a da sua identidade ou *existência*.<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 30 e 31.

<sup>46</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 279 e 280.

<sup>47</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 280.

<sup>48</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> E, portanto, não tem consciência de si, melhor, não possui *si*, e não se possui por esse mesmo motivo.

<sup>50</sup> “Mas já que cada cogitatum singular, em virtude do seu âmbito transcendental imanente de tempo, é uma síntese de identidade, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 30. Ver, também, Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, pp. 26 e 27.

<sup>51</sup> Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *op.cit.*, p. 27.



O tempo aparece-lhe como consequência da constituição do mundo<sup>52</sup>, da constituição do objecto – na sua relação com ele<sup>53</sup> –, na medida em que essa constituição é actualizável em função de uma constituição anterior, porque: “A percepção progride e delinea um horizonte de expectativa como horizonte de intencionalidade, apontado para o vindouro enquanto percebido, por conseguinte, para futuras séries perceptíveis. [...] [Assim,] Cada recordação remete-me para uma cadeia completa de recordações possíveis até ao agora actual, e para co-presencialidades a desvelar em cada lugar do tempo imanente, etc.”<sup>54</sup>. A “consciência de...”<sup>55</sup> *se estar*, e por aí, de *se ser* no mundo, a presença do *sujeito (perceptivo)* nesse *mundo real* é-lhe dada pelo seu *mundo da experiência*, o mundo d’O *Sentir*<sup>56</sup> – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado *momento*<sup>57</sup>, *presente e actual*, como vimos.

É por o sujeito *sentir* esse mundo, sentindo-se a senti-lo, que esse mundo é constituído pelo sujeito e que por ele pode ser lido; e não o inverso – até porque o sentir é próprio do sujeito e não do objecto, é próprio do homem e não do mundo<sup>58</sup>. Isto depreendemos

---

<sup>52</sup> “Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 569.

<sup>53</sup> “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 551.

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

<sup>54</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>55</sup> “É o Ego transcendental. Através disso, todas as teses do empirismo encontram-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. Pois a constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples clausura de estilo: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice ‘consciência de...’ subordina-se todo o sistema da experiência – mundo corpo próprio, eu empírico – a um pensador universal encarregado de produzir s relações dos três termos.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 280.

<sup>56</sup> Esta noção de sentir é analisada sob o ponto de vista fenomenológico por Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, Segunda Parte: “O Sentir”, pp. 279-325.

<sup>57</sup> Leia-se: /Uma fracção mínima do acontecer temporal/.

<sup>58</sup> “Ora, para que o objecto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este ‘sujeito’ o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu acto seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito *seja* somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma

nós. Essa capacidade de sentir, de que fala por exemplo Merleau-Ponty, é, assim, determinante naquilo a que poderemos chamar de *leitura do objecto* – o processo através do qual o sujeito pode enunciar ou percorrer perceptivamente um objecto tentando entendê-lo, interpretando-o, no fundo, tentando compreender o seu *sentido*<sup>59</sup>. O sujeito, *estando-aí-com-ele-mesmo, inseparável de si próprio*<sup>60</sup>, distingue o objecto e, coincidentemente, distingue-se do objecto: “Certo é que o branco por mim constatado [refere-se ao branco de uma folha branca que observa em cima da mesa] não pode produzi-lo a minha espontaneidade. Esta forma inerte, que fica aquém de todas as espontaneidades conscientes, que tem de ser por nós observada, apreendida aos poucos, é o que se chama uma *coisa*. Em caso algum a minha consciência poderia ser uma coisa, pois o seu modo de ser em si é precisamente um ser para si. Existir, para ela, é ter consciência da sua existência. Surge como espontaneidade pura face ao mundo das coisas que é pura inércia.”<sup>61</sup> O sujeito está-consigo-próprio nessa distinção<sup>62</sup> e é do mundo porque se sente – a si –, e ao *mundo*, coincidindo-se com o mundo – uma

---

apreensão do objecto ou um olhar o objecto para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu acto e não teria consciência de nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 318.

<sup>59</sup> Como veremos na Nota 98: “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, *op. cit.*, p. 34.

<sup>60</sup> “Mas que faz então a diferença abissal entre os juízos fenomenológicos sobre o mundo da experiência e os objectivo-naturais? A resposta pode dar-se assim: enquanto *ego* fenomenológico, tornei-me puro espectador de mim mesmo, e nada mais tenho em vigência do que aquilo que encontrei de inseparável de mim próprio, como a minha vida pura e como desta mesma inseparável e, claro está, tal como a reflexão originária e intuitiva me desvela para mim próprio. [...] Não pretendo apenas estabelecer em geral que o *ego cogito* antecede apodicticamente o ser-para-mim do mundo, mas chegar a conhecer integralmente e ver o meu ser concreto como *ego*: o meu ser como alguém que experimenta e vive naturalmente no interior do mundo consiste numa vida transcendental particular, na qual levo a cabo o experimentar com uma crença ingénua, e continuo a activar a minha convicção acerca do mundo, ingenuamente adquirida, etc.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>61</sup> Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 7.

<sup>62</sup> “Quando descrevia o corpo próprio, a psicologia clássica já lhe atribuía ‘caracteres’ incompatíveis com o estatuto de objecto. Ela dizia, em primeiro lugar, que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada porque ele é percebido constantemente, enquanto posso me afastar daquelas. Portanto, ele é um objecto que não me deixa. Mas então ele ainda seria um objecto? Se o objecto é uma estrutura invariável, ele não o é a *despeito* da mudança das perspectivas, mas *nesta* mudança ou *através* dela. Para ele, as perspectivas sempre novas não são uma simples ocasião para manifestar sua permanência, uma maneira contingente de se apresentar a nós. Ele só é objecto, quer dizer, está diante de nós, porque é observável, quer dizer, situado no termo de nossos dedos ou de nossos olhares, indivisivelmente subvertido ou reencontrado por cada um de seus movimentos. De outra maneira, ele seria verdadeiro como uma ideia e não presente como uma coisa. Particularmente, o objecto só é objecto se pode distanciar-se e, no limite, desaparecer de meu campo visual. Sua presença é de tal tipo que ela não ocorre sem uma ausência possível. Ora, a permanência do corpo próprio é de um género inteiramente diverso: ele não está no limite de uma exploração indefinida, ele se recusa à exploração e sempre se apresenta a mim sob o mesmo ângulo. Sua permanência não é uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado. Dizer que ele está sempre ao pé de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar, que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe *comigo*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 133 e 134.

possibilidade de definição tópica, uma certeza na sua *presença concreta* no mundo, quer dizer, através dele, uma possibilidade consciente de permanência subjectiva. Porquê? Porque: “Tudo o que é mundano, todo o ser espacio-temporal é para mim em virtude de o experimentar, perceber, recordar, de algum modo o pensar, julgar, valorar, desejar, etc. Tudo isto é designado por Descartes, como se sabe, sob o título *cogito*. O mundo em geral é para mim apenas o que existe conscientemente e para mim vigora em tais *cogitationes*. *Todo o seu sentido e vigência de ser recebe-os ele dessas cogitationes*. Nelas decorre toda a minha vida mundana. Não posso viver, experimentar, pensar, valorar e agir em nenhum outro mundo que não tenha o sentido e a validade em mim a partir de mim próprio. Se me elevar acima de toda esta vida e me abster de toda a realização de qualquer crença no ser, a qual supõe justamente o mundo como existente, se dirigir exclusivamente o meu olhar para esta própria vida enquanto consciência *do* mundo, então ganho-me a mim como ego puro com a corrente pura das minha *cogitationes*.”<sup>63</sup>

Porém, não esqueçamos que se o sujeito *sente*<sup>64</sup>, *estando-aí-com-ele-mesmo – inseparável de si próprio –*, é porque possui um corpo<sup>65</sup> que, de certa maneira, o situa no “complexo real da natureza”<sup>66</sup>, um corpo susceptível de sentir e apto para se sentir a sentir.

Quem *constitui* o objecto é o sujeito – o habitante do corpo “enquanto homem que existe no mundo”<sup>67</sup> –, e não o inverso.<sup>68</sup> Esta é a nossa primeira convicção.

---

<sup>63</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 15.

<sup>64</sup> *Se sente*, tal como o ponto de vista fenomenológico de E Husserl e de M. Merleau-Ponty, propõe.

<sup>65</sup> *Sinto-os*, ao mundo e a *mim*, porque tenho um corpo sensível. O corpo já foi tido por ser um obstáculo ao conhecimento: “– E quanto à aquisição do conhecimento? É ou não o corpo um obstáculo a isso, quando se toma como auxiliar da investigação? Eu me explico. A vista e o ouvido são para os homens fonte de certeza, ou têm razão os poetas, ao afirmarem de contínuo, que nós nem ouvimos nem vemos nada com evidência? Na verdade, se, entre os sentidos corporais, estes não são exactos nem seguros, muito menos os outros, que são incontestavelmente mais imperfeitos. Não te parece?” PLATÃO, *Fédon*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Atlântida, 1954, p.16.

<sup>66</sup> “Se afirmar na vida natural: ‘Sou, penso, vivo’, então estou a afirmar: eu, esta pessoa humana entre outros homens no mundo, que me sinto graças ao meu corpo no complexo real da natureza, no qual se inserem também as minhas *cogitationes*, as minhas percepções, recordações, juízos, etc., como factos psicofísicos. Assim concebidos, sou eu e somos nós, homens e animais, temas das ciências objectivas, da biologia, da antropologia e zoologia, e também da psicologia. A vida psíquica, de que toda a psicologia fala, é entendida como vida psíquica do mundo.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 17.

<sup>67</sup> “Ganho-me, decerto, não como um pedaço do mundo, já que pusera universalmente o mundo fora de vigência, não como o eu do homem singular, mas como eu em cuja vida consciente todo o mundo e eu próprio enquanto objecto mundano, enquanto homem que existe no mundo, recebem o sentido e a vigência de ser.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 16.

<sup>68</sup> “Por conseguinte, esta inibição universal de todas as tomadas de posição fase ao mundo objectivo, à qual damos o nome de epoché fenomenológica, torna-se justamente o meio metódico pelo qual me apreendo puramente como aquele eu e aquela vida da consciência na qual e para a qual todo o mundo objectivo é para mim, e é tal como para mim é.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 15

Acabámos de colocar enquanto convicção, que é o sujeito quem constitui o objecto; e, mais, que esse sujeito por ser habitante de um corpo – que se define ao ser, e por ser, *uma superfície de contacto com o mundo* –, existe enquanto ser-no-mundo; e, mais ainda, que a própria condição de *sujeito* implica uma certa forma de se ser-em-si, uma certa forma do *sujeito ser-em-si-próprio* e, assim, inscrever o mundo *em si*, *perceptivamente enraizando* nele, fazendo-o depender *de si*, e deste modo, dependendo dele (do mundo)<sup>69</sup>; constituindo-o através *de si*. Se assim é – como estamos convictos que é –, poderemos, também, com alguma legitimidade argumentar uma existência do mundo, ou do objecto, *em si*? Ou, por outras palavras, poderá o objecto, ou mundo, ser-em-si, quer dizer, ser neles próprios, alguma coisa?

Acreditamos, por agora e ainda que precipitadamente, que é precisamente por não poder ser nada *em si* que é objecto, ou seja, que é pelo facto de nada poder ser *em si próprio* que pode ser distinguido do sujeito. Melhor, e ainda que precipitadamente, é por o objecto nunca poder ser para *si próprio*<sup>70</sup> (por ser desprovido de sentir, de entendimento, no fundo, de consciência), é por esse motivo, que a sua existência é possibilitada e/ou condicionada pelo sujeito – ele existe *no* sujeito, através *do* sujeito, limitado *pelo* sujeito, porém, o objecto é ignorante acerca dessa *sua possibilidade e/ou condição de existência*.

Se, por um lado, o *sujeito sabe* que o objecto existe – já que, como estamos convictos, o objecto tem uma manifestação sensível no sujeito sempre que este o detecte e/ou *leia* –, por outro lado, o *objecto desconhece* como aparece ao sujeito, o objecto ignora a possibilidade de ser lido, o objecto não sabe como se manifesta ou sequer se se manifesta sensivelmente, ou de outra qualquer forma, ao sujeito.

Efectivamente, o objecto é susceptível de ser sentido mas não de sentir, é susceptível de ser lido, mas não de ler ou de se ler. Assim sendo, podemos considerar que o objecto *não é*<sup>71</sup> *em si mesmo*, mas que é o sujeito quem lhe determina as *condições de existência*. É ao determinar essas *condições* que o sujeito detecta o objecto e o pode ler, em suma, o pode representar – quando o vê, nomeia, analisa, descreve, desenha, fotografa, projecta, etc. – e, assim, dele pode construir uma *imagem*. Assim se passa com a imagem que antecipa o objecto arquitectónico? – deixemos, para já, esta questão em suspenso, deixando-a correr em paralelo à nossa reflexão.

---

<sup>69</sup> “É comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 569.

<sup>70</sup> Em oposição ao sujeito. Quando dizemos que o sujeito é em si, referimo-nos aquilo que é próprio desse sujeito.

<sup>71</sup> Não existe.

Se é o sujeito quem determina *as condições de existência do objecto*, poderemos então falar de *realidade*, de uma *realidade comum* (de um *mundo comum*) a todos os sujeitos?

Ou, por outras palavras, que possibilidade terá o *real* de chegar ao sujeito e/ou ao conjunto de sujeitos que compõem uma determinada sociedade humana?

Poderemos unicamente falar de uma *realidade representacional*, não esquecendo, como está implícito na pergunta, que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural. A cultura<sup>72</sup> designa-lhe um conjunto de normas, ou regras, colectivas, convencionada e atribui valor às coisas. É, então – em termos axiológicos –, a realidade uma entidade codificada?

Pois se – e antes de respondermos directamente à pergunta –, como estamos convictos, é o sujeito quem constitui o objecto, ou por outras palavras, se é o sujeito quem determina as condições através das quais o objecto pode ser experimentado, então, teremos de admitir, que essa determinação subjectiva singular, esse “*cogitatum* singular, em virtude do seu âmbito transcendental<sup>73</sup> imanente de tempo, é uma síntese de identidade<sup>74</sup>, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem”<sup>75</sup>.

Então, posto isto, teremos que considerar que o objecto é, pelo menos, esse *fio condutor*, através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio.

Porém (antes mesmo de podermos responder se a realidade é ou não é uma entidade codificada), será, então, o objecto um pretexto para a construção de uma síntese de identidade subjectiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio?

---

<sup>72</sup> “Se aceitarmos o termo ‘cultura’ em seu correto sentido antropológico, encontraremos de imediato três fenómenos culturais elementares que, em aparência, não possuem qualquer função comunicativa (nem qualquer carácter significativo): (a) a produção e o uso de objetos que transformam a relação homem-natureza; (b) as relações familiares como núcleo primário de relações sociais institucionalizadas; (c) a troca de bens económicos. [...] Diante destes três fenómenos, podemos formular dois tipos de hipóteses, uma mais ‘radial’, a outra aparentemente mais ‘moderada’

As duas hipóteses são: (i) a cultura, como um todo, deve ser estudada como fenómeno semiótico; (ii) todos os aspectos da cultura podem ser estudados como conteúdos de uma actividade semiótica. A hipótese radical costumeiramente circula sob suas duas formas mais extremas, a saber: ‘a cultura é só comunicação’ e ‘a cultura não é mais do que um sistema de significações estruturadas.

Essas duas fórmulas são suspeitas de idealismo e deveriam ser reformuladas assim: ‘a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenómeno de comunicação baseado em sistemas de significação.’” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 16.

<sup>73</sup> Este uso da palavra “transcendência” merecerá, mais à frente, algumas considerações.

<sup>74</sup> “[...] temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.” R. ARON, *Introduction à la Philosophie de l’Histoire*, Paris, Gallimard, s.d., p. 59, cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 93.

<sup>75</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 30.

O sujeito dá-se conta de si próprio quando está *efectivamente aqui*, ao contrário de todas as coisas existentes no mundo que simplesmente estão *lá* – (quase)<sup>76</sup> todas as coisas estão *lá*. Tentemos esclarecer este aparente paradoxo entre *aqui* e *lá*: o sujeito dá-se conta de si próprio quando está *efectivamente aqui*, e desde o *aqui*, admite a existência das coisas que estão *lá*, quer dizer, das coisas que distingue de si – e, nesse acto distintivo, por mais paradoxal que isto nos possa parecer – ele, o sujeito, está *lá com elas*, ou seja, é por o sujeito estar *efectivamente aqui* experimentando ou lendo as coisas que distingue de si, *lá*, que essas coisas, esses objectos, passam a *estar com ele*, nele, *aqui*. Por isso, podemos falar de uma certa compaginação, ou correlação, do sujeito com as coisas distinguidas por si, porque é a estadia do sujeito no *aqui* que institui as condições para que as coisas possam estar *lá*. Digamos que *aqui* e *lá* coincidem no próprio acto distintivo (no *agora* – no instante em que ocorre o acto) que, no fundo, mais não é do que a busca do sentido, e, portanto, no âmbito mais lato da automanifestação.<sup>77</sup> E como é cara esta noção de *aqui* à experiência do objecto arquitectónico: onde *aqui* e *lá*, são, como veremos, a mesma coisa.

Portanto, podemos considerar que a existência subjectiva emerge da consciência das coisas que a rodeiam; que, afinal, é o mesmo que dizer: o sujeito existe a partir da consciência que tem do objecto. E, do mesmo modo, o objecto – inconsciente de si próprio –, existe sempre que o sujeito exista através dele, “quando a minha consciência é experiência dele, consciência de que ele próprio está aí, ele próprio é visto”<sup>78</sup>, isto por um lado. Por outro lado, ou concorrentemente com aquilo que acabámos de dizer, qualquer consciência é sempre consciência de algo<sup>79</sup> e, assim sendo, ela é tanto mais um

---

<sup>76</sup> Dizemos “quase”, porque suspeitamos que existe uma excepção: o *objecto arquitectónico*. Como veremos bem mais à frente, a verdadeira experiência arquitectónico dá-se quando o *aqui* se encontra com o *lá*, se compaginam como em duas páginas da mesma folha.

<sup>77</sup> “A evidência no sentido mais lato da automanifestação, do estar-aí-como-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas, de um valor e quejandos, não é uma ocorrência casual na vida transcendental. Pelo contrário, toda a intencionalidade é ela própria uma consciência de evidência, que tem o cogitatum como ele próprio, ou está apontada essencialmente e segundo um horizonte para a autodoação, e para tal dirigida.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 31.

<sup>78</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 32.

<sup>79</sup> “Toda a consciência vaga, vazia e indistinta é de antemão apenas consciência disto e daquilo, na medida em que o remete para uma via de clarificação em que o intentado estaria dado como realidade ou como possibilidade.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 31.

objectivo, ou intencionalidade<sup>80</sup>, do que uma coisa pensante (como a definira, por exemplo, Descartes)<sup>81</sup>.

Neste sentido – no sentido em que se pode admitir a existência de uma correlação entre o acto de consciência que visa um objecto (a intencionalidade<sup>82</sup>) e o objecto visado –, o objecto não é só um *pretexto* para a construção de uma síntese de identidade subjectiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio; ele – o objecto – é, sobretudo, uma *unidade de sentido* – “[o objecto] não é, então, mais que um face-a-face (Gegenstand), e a minha consciência aquilo para quem há esses face-a-face”<sup>83</sup>, ou por outras palavras, o objecto não é, então, mais do que um fenómeno e a consciência aquilo para quem há fenómenos.

Indo um pouco atrás, com o sentido de nos debruçarmos mais atentamente acerca da noção de *intencionalidade*, já que ela se tem revelado bastante operativa no esclarecimento de certas questões que consideramos fundamentais, nomeadamente naquelas que têm que ver com a existência do objecto:

---

<sup>80</sup> “É porque a consciência é intencionalidade que é possível efectuar a redução sem perder o que é reduzido: reduzir é, no fundo, transformar todo o dado em face-a-face, em fenómeno, e revelar assim os caracteres essenciais do Eu: fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexos de intencionalidade com o objecto.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.

<sup>81</sup> “*Quem sou eu, eu, que penso? Uma coisa que duvida, que ouve, que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente.*” Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.

Ver Edmund HUSSERL, *Les Méditations Cartésiennes*, Vrin, 1947.

<sup>82</sup> “A análise intencional é, pois, algo de inteiramente diverso da análise na acepção habitual. A vida consciente – e isto vale já para a pura psicologia interna como paralelo da fenomenologia transcendental – não é uma simples conexão de dados, nem um amontoar de átomos psíquicos, nem ainda uma totalidade de elementos, que estão unidos por qualidades morfológicas. *A análise intencional é o desvelamento das actualidades e potencialidades, nas quais se constituem objectos como unidades de sentido*, e toda a análise de sentido se leva a efeito na transição das vivências ingredientes para os horizontes intencionais nelas delineados.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, *op. cit.*, p. 28.

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

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

<sup>83</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.

Aliada à noção de *intencionalidade* encontram-se as noções de *imanência* e de *transcendência*.<sup>84</sup> Se *imanência* surge de *immanere*, “morar em”, *transcendência* encontra a sua origem em *transcendere*, “passar para lá”, “ultrapassar” – *imanência* e *transcendência*, enquanto noções, são opostas, pelo menos do ponto de vista da etimologia. Porém, um outro ponto de vista pode superar esta, para nós, só aparente oposição.

Se, de facto, for o sujeito quem constitui o objecto, admitindo-o à existência desde o seu ponto de vista, através do qual se admite que “a natureza [do objecto] só é possível através do Eu”<sup>85</sup>, então: “A natureza só é possível a título de unidade intencional, motivada na consciência por meio de conexões imanentes.”<sup>86</sup> Todavia, esta explicação pode não satisfazer um certo cepticismo que resiste à consideração de que o sujeito é constituinte do objecto, ou do mundo de um modo geral, e os prefere considerar prontos, quer dizer, *existindo fora* duma constituição subjectiva ou independente dela – “A subjectividade inquieta-nos, a objectividade tranquiliza-nos.”<sup>87</sup>

Mas, e nisto todos concordamos, se, por um lado, o acesso que temos às coisas é realizada por intermédio da percepção e, de certa maneira, a percepção – enquanto faculdade psico-física – é imanente à própria condição de sujeito; e se, por outro lado, é através dessa faculdade imanente que tentamos estabelecer um contacto com aquilo que nos rodeia; então, o conteúdo dessa imanência é justamente aquilo que nos rodeia, já que o acesso àquilo que nos rodeia nos é dado pela própria percepção.<sup>88</sup> Assim, como

---

<sup>84</sup> “Toda a análise intencional vai além da vivência momentânea e inclusivamente dada da esfera imanente, e de tal modo que, ao descortinar potencialidades, patentes agora ingredientemente e à guiza de horizonte, realça multiplicidades de novas vivências, nas quais se torna claro o que só implicitamente se visava e já deste modo era intencional. Se vir um hexaedro, digo também: estou a vê-lo realmente e, em rigor, só de um lado. E, não obstante, é evidente que aquilo que agora percepciono é mais, que a percepção encerra em si um visar, embora inconcretizado, graças ao qual o lado visto enquanto simples lado possui o seu sentido. Mas como se descortina este visar mais, como é que em rigor se torna evidente que eu intento mais? Pela transição para uma sequência sintética de percepções possíveis, como eu a teria se, com o passo, me pusesse a rodear a coisa. A fenomenologia desmembra continuamente o visar, a respectiva intencionalidade, ao estabelecer com tais sínteses cumuladoras de sentido. Explicar a sua estrutura universal da vida transcendental da sua consciência na sua referência significativa e na sua constituição do sentido, tal é a tarefa ingente imposta à descrição.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, pp. 28 e 29.

“A transcendência, concebida como ser-no-mundo, deve atribuir-se ao estar-aí (Dasein) humano. Mas isto é, o mais trivial e vazio que enunciar se pode: o estar-aí aparece também no meio de outros entes e, por isso, pode com ele deparar-se. Transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.39

<sup>85</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 30.

<sup>86</sup> Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 30 e 31.

<sup>87</sup> Dora VALLIER, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 241.

<sup>88</sup> “Na realidade é o próprio sujeito perceptivo que constrói o mundo, mundo em que, no entanto, está por meio da percepção. Quando o exploramos na perspectiva do seu entrelaçamento com o mundo, para o distinguir desse mundo utilizamos o critério da imanência; mas a situação paradoxal provém do facto do próprio conteúdo dessa imanência mais não ser que o mundo enquanto visado, intencional, fenómeno, quando o mundo é posto como



consequência daquilo que acabámos de dizer, teremos que admitir, que fora da percepção, fora do mundo da experiência, não há consciência alguma do mundo dos objectos; e que, só dentro dela o objecto pode ser posto como existência real e, assim, transcendente, isto, pelo menos, aparentemente. *Transcendente*, não como independente de qualquer experiência (já que a possibilidade de conhecimento não parece existir fora do mundo da experiência), não como uma caracterização de um *para além* do mundo, mas como – e através da intencionalidade – um *tender* da consciência para além dela própria através do seu entrelaçamento com mundo (com os objectos que o povoam, de um modo geral)<sup>89</sup> e, portanto, com ela, a transcendência do próprio mundo já que ele, como vimos, só existe através dela<sup>90</sup>: “A intencionalidade: tal é a estrutura essencial de toda e qualquer consciência. Daí se segue, naturalmente, uma distinção radical entre a consciência e aquilo *de que há consciência*. O objecto da consciência, seja ele qual for (salvo no caso da consciência reflexiva), está por princípio fora da consciência. É transcendente.”<sup>91</sup>

E, se como acabámos por observar, “o objecto pode ter o sentido de transcendência no próprio seio da imanência do Eu é, em suma, porque não existe verdadeira imanência à consciência”.<sup>92</sup>

---

existência real e transcendente pelo Eu. A redução resultante de semelhante paradoxo, permite-nos precisamente apreender como existe para nós o em si, ou seja, de que modo a transcendência do objecto pode ter o sentido de transcendência na imanência do sujeito. A redução restituiu ao sujeito a sua verdade de constituinte das transcendências, implícita na atitude alienada que é a atitude natural.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 32.

<sup>89</sup> “Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, *no caso de haver* objectos presentes à mão, *também* transcender, mas significa *ser*-sujeito: ser ente na e como transcendência.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 35.

<sup>90</sup> “Transcendência significa ultrapassagem. Transcendente (que transcende) é o que realiza a ultrapassagem, persiste na acção de ultrapassar. Enquanto acontecer, o ultrapassar é próprio de um ente. Formalmente, a ultrapassagem pode conceber-se como uma ‘relação’ que se estende ‘de’ algo ‘para’ algo. À ultrapassagem pertence, em seguida, aquilo *em direcção ao qual* se segue a ultrapassagem e que, na maior parte das vezes, se chama incorrectamente o ‘transcendente’. E por fim, na ultrapassagem, sempre se ultrapassa algo. Estes momentos vão-se buscar a um acontecer ‘espacial’ – o que a expressão primeiramente intenta.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, *op. cit.*, p.33.

<sup>91</sup> Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>92</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 32.

Esta constatação – de que *se o objecto pode ter o sentido de transcendência no próprio seio da imanência do Eu é, em suma, porque não existe verdadeira imanência à consciência* – faz uma distinção essencial entre o ponto de vista husserliano para uma fenomenologia do objecto e o ponto de vista kantiano: “*Fora da significação lógica do Eu, não temos qualquer conhecimento do sujeito em si, que está na base do Eu como de todos os pensamentos, na qualidade de substrato.*” Emmanuel KANT cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 31. Lyotard continua: “O princípio da imanência husserliano resulta duma psicologia empirista, é incompatível com a constituição da objectividade. Ressalvada esta reserva, Husserl seria um kantiano bastante aceitável.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 31.

Se Kant, por um lado, admite que todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, por outro, reconhece que isso não basta como prova de que o conhecimento deriva *da* experiência: “Não resta dúvida de que todo nosso conhecimento começa pela experiência; efectivamente, que outra coisa poderia despertar a nossa capacidade de conhecer senão os objectos que afectam os sentidos e que, por outro lado, põem em movimento a nossa

Retomando o nosso raciocínio: é o sujeito quem constitui o objecto; o sujeito por ser habitante de um corpo – que se define ao ser, e por ser, *uma superfície de contacto com o mundo* –, existe enquanto ser-no-mundo<sup>93</sup>; e, a própria condição de *sujeito* implica uma certa forma de se ser-em-si, do *sujeito ser-em-si-próprio* e, assim, inscrever o mundo *em si*, perceptivamente enraizando nele, fazendo-o depender *de si*, e deste modo, dependendo dele (do mundo); constituindo-o através *de si*. Retomando a nossa dúvida: se assim é, poderemos, também, com alguma legitimidade argumentar uma existência do mundo, ou do objecto, *em si*? Ou, por outras palavras, poderá o objecto, ou mundo, ser-em-si, neles próprios, alguma coisa?

Se, como vimos, o objecto não é somente um pretexto para a construção de uma síntese de identidade subjectiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio, mas é, sobretudo, para mim, um *face-a-face* (um *fenómeno*) e a (*minha*)

---

faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência? Assim, na *ordem do tempo*, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início.

Se, porém, todo o conhecimento se inicia com a experiência, isso não prova que todo ele derive *da* experiência.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 36 [Sublinhados nossos]. Estabelecerá, assim – fora da *ordem do tempo*, a diferença entre dois tipos de conhecimento, um *conhecimento puro* (universal, verdadeiro) e um *conhecimento empírico*; mas, o que é o sujeito senão *no tempo*? “Ele [o tempo] que nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 551: “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).” CLAUDEL, *Art Poétique*, cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 549.

Ainda Kant: “Chamo puras (no sentido transcendental) todas as representações em que nada se encontra que pertença à sensação. Por consequência, deverá encontrar-se absolutamente *a priori* no espírito a forma pura das intuições sensíveis em geral, no qual todo o diverso dos fenómenos se intui em determinadas condições. Esta forma pura da sensibilidade chamar-se-á também *intuição pura.*” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 62. [Sublinhados nossos]. Immanuel Kant, como acabámos de verificar, considera a existência de dois tipos de conhecimento (um *puro* e outro *empírico*) formulando uma explicação acerca dos *princípios da sensibilidade a priori* ou *juízos puros a priori* (no *espírito*, antes da experiência) e *juízos a posteriori* (na experiência), e, assim considerando, formulou uma *Estética Transcendental* (Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 61-87), onde a transcendência remete para a ideia de um princípio ou de um ser radicalmente separado do mundo e infinitamente superior a si próprio. Segundo Kant, esta capacidade de passar de um simples dado para um princípio superior e incondicional está inscrita na própria natureza da razão. Mas, se esta ideia de incondicional é legítima quando a razão faz dela um uso simplesmente regulador, é ilegítima, quando a razão faz dela um uso transcendente ou ainda constitutivo, ou seja, quando acredita poder fazer-lhe corresponder um objecto, que pretende poder atingir. Por isso, usámos com cautela transcendência e transcendente quando dissemos: “*Transcendente*, não como independente de qualquer experiência (já que a possibilidade de conhecimento não parece existir fora do mundo da experiência), não como uma caracterização de um para além do mundo, mas como – e através da intencionalidade – um tender da consciência para além dela própria através do seu entrelaçamento com mundo e, portanto, com ela, a transcendência do próprio mundo.” A fenomenologia, com Husserl, depois o existencialismo com Sartre, acentuarão o facto de uma transcendência, antes de caracterizar um para além do mundo, estar inscrita no coração desse mundo, através da intencionalidade, ou seja esta capacidade que a consciência tem de se relacionar com aquilo que não é, de tender para um alures, um para além dela própria. Assim, a consciência do tempo – ou temporalidade (ver Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 549-580) – é a própria expressão desta transcendência, pois através dela é visado, para além do presente, o passado que já não é e o futuro que ainda não foi, mas sempre no *aqui e agora*.

<sup>93</sup> “A expressão ‘ser-no-mundo’ que caracteriza a transcendência, denota um ‘estado de coisas’ e, decerto, um que presumivelmente com facilidade se pode discernir. No entanto, o que esta expressão significa depende de se o conceito mundo se torna num sentido prefilosófico vulgar ou num sentido transcendental.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, *op. cit.*, p.39.

consciência aquilo para quem há esses *face-a-face*, então, “é possível [desde um ponto de vista fenomenológico] falar de uma inclusão do mundo *na* consciência, dado que a consciência não é só o pólo Eu (noese), mas também o pólo isso (noema).”<sup>94</sup> E é aqui que a noção de intencionalidade, como “*a propriedade fundamental dos modos de consciência, que o eu vive como eu*”<sup>95</sup>, é determinante para uma resposta acerca da possibilidade de existência do objecto-em-si; já que: “*Le mot intencionalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de cogito, son cogitatum en elle-même*”<sup>96</sup>. É que, se é através da intencionalidade, quer dizer, da consciência enquanto objectivo, que o sujeito transforma todo o dado em *face-a-face*, em fenómeno, revelando, deste modo, quer os caracteres essenciais do seu Eu (fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexos de intencionalidade com o objecto) quer, e coincidentemente, o próprio objecto (efectivamente *aqui com ele*), então, a inclusão intencional<sup>97</sup> do objecto encerra em si mesma a resposta à questão. Detectamos, portanto, que a própria formulação da questão: “poderá o objecto, ou mundo, ser-em-si, neles próprios, alguma coisa?”, está errada, senão mesmo, é absurda, porque, “como pode haver um objecto-em-si para mim?”<sup>98</sup>

Em suma, o objecto tem uma existência não *em-si*, mas *em-mim*<sup>99</sup>, já que ele vigora para *mim* em função de como a minha consciência, ou, o *meu eu*, se relaciona com ele –

---

<sup>94</sup> Lyotard continua: “[...] mas convirá sempre precisar que tal inclusão não é *real* (o cachimbo está no quarto), mas intencional (o fenómeno cachimbo está na minha consciência).” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 34.

<sup>95</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 21.

<sup>96</sup> Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 65.

<sup>97</sup> “A inclusão intencional, revelada em cada caso particular pelo método da análise intencional, significa que a relação da consciência ao seu objecto não é a de duas realidades exteriores independentes, já que, por um lado, o objecto é Gegenstand, fenómeno que reenvia à consciência a que aparece, e, por outro lado, a consciência é consciência deste fenómeno.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 34.

<sup>98</sup> “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, *op. cit.*, p. 34.

<sup>99</sup> “Mas, neste momento viro a cabeça. Deixo de ver a folha de papel. Vejo agora o papel cinzento na parede. A folha deixa de estar presente, já *ali* não está. Sei, todavia, que ela não se aniquilou, a sua inércia disso a preserva. Deixou simplesmente de ser *para mim*. No entanto, ei-la de novo. Não virei a cabeça, o meu olhar continua virado para o papel cinzento; nada na sala se moveu. Mas a folha torna a surgir diante de mim, com a sua forma, a sua cor, a sua posição; e sei muito bem, no momento em que ela surge, que se trata da folha que há pouco via. Será mesmo ela *em pessoa*? Sim e não. Afirmo sem dúvida que é a mesma folha com as mesmas qualidades. Mas não ignoro que a folha está *acolá*; sei que não gozo da sua presença; se quiser vê-la *realmente*, tenho de me virar para a mesa de trabalho, tenho de baixar os olhos para o mata-borrão sobre o qual está colocada a folha. A folha que neste momento me aparece tem uma identidade de essência com a folha que eu via há pouco. E, por *essência*, não entendo apenas a estrutura mas também a própria individualidade. Só que essa identidade de essência não é acompanhada por uma identidade de existência. É a mesma folha, a folha que presentemente se encontra sobre a mesa, mas existe de maneira diferente. Não a *vejo*, ela não se *impõe* como um limite à minha espontaneidade; também não é um dado inerte existente em si. Numa palavra, não existe *de facto*, existe *em imagem*.” Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação, op. cit.*, p. 8.

perceber o objecto será, então, constituí-lo ou, por outras palavras, visá-lo enquanto existente real fazendo-o entrar no mundo do sentido. Só assim, mediante esta correlação, o objecto existe para o sujeito porque somente deste ponto de vista ele o pode decifrar ou conhecer.<sup>100</sup> Concluindo, provisoriamente: não existe o objecto-em-si, mas existe o objecto-em-mim.<sup>101</sup>

Só assim se pode contar a história de uma árvore que..., através do Desenho!

Só assim, só partindo destas convicções, podemos, quanto a mim, (começar a tentar) explicar, por exemplo, a representação icónica de objectos tão densos e tão complexos como os ramos das árvores, ou como os ninhos dos pássaros, ou como as teias das aranhas, ou como as paisagens nos óleos de Turner; intuindo, assim, nessas representações, as mil e uma viagens de mão e de olhares com o (único?) objectivo de uma sua possível (re)construção sobre uma superfície que lhe sirva de suporte. E isto de uma tal forma que, por exemplo, a árvore ou a paisagem, (re)construídas em imagem possam ser um *substituto daquela árvore ou daquela paisagem* que é vista através dos olhos e que é dita por intermédio da mão de quem a cristaliza sobre, por exemplo, uma folha de papel, entendidamente.

Só assim, podemos, quanto a mim, (começar a tentar) explicar, por exemplo, a representação icónica de objectos tão densos e tão complexos como os ramos das árvores, ou como os ninhos dos pássaros; como, também assim, podemos começar a tentar explicar a representação icónica de objectos tão densos e tão complexos como o são os objectos arquitectónicos.

Falamos, agora, de Arquitectura?

[...] *Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;*  
*Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits, [...]*

Sim!

É também disso que falamos!

Disso, mas não só.

---

<sup>100</sup> “Transpondo este tema [de que a consciência é sempre *consciência de alguma coisa*, ou seja, que a consciência é intencionalidade] para o nível da eidética, isto significa que todo o objecto em geral, o próprio eidos, coisa, conceito, etc., é objecto *para uma* consciência, de tal modo que importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objecto e como o objecto é para mim.” Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 21.

<sup>101</sup> “Um objecto existe para mim, isto é, tem vigência para mim de acordo com a consciência. Mas esta vigência só é para mim vigência enquanto presumo que eu a poderia confirmar, que eu conseguiria preparar para mim caminhos praticáveis, isto é, experiências, a percorrer de um modo livre e activo e outras evidências, nas quais eu estaria diante dele mesmo, o teria realizado como *efectivamente aí*.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, op. cit.*, p. 32.

Podemos, também, arriscando com alguma segurança: começar a falar noutros termos, ou, quanto a mim, (começar a tentar) explicar noutros termos, por exemplo, toda a produção pictórica desde, pelo menos, o *quattrocento* no Ocidente.



*Sunrise with Sea Monsters*, 1845, Óleo sobre Tela, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londres.



*Procession of Boats with Distant Smoke*, 1845, Óleo sobre Tela, 90 x 120.5 cm, Tate Gallery, Londres.



*Shade and Darkness - The Evening of the Deluge*, 1843, Óleo sobre Tela, 78.5 x 78 cm, Tate Gallery, Londres.

## **Bibliografia**

ARON, R., *Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Paris, Gallimard, s.d.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *What is Philosophy?*, Verso ed., London-New York, 1994.

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984.

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- LACAN, Jacques, *O Seminário, livro 3: As Psicoses, 1955-1956*, Jorge Zahar ed., Rio de Janeiro 1985.
- LACAN, Jacques, *O Tempo Lógico e a Asserção de Certeza Antecipada*, in Jacques LACAN, *Escritos*, Jorge Zahar ed., Rio de Janeiro, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MATURANA, Humberto, *Ontology of Observation – The biological foundation of self and the physical domain of existence*, ed. Instituto de Terapia Cognitiva de Santiago do Chile, na Conferência da American Society for Cybernetics, Felton, 1988.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- PLATÃO, *Fédon*, 2.ª ed., Coimbra, Atlântida, 1954.
- SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d.
- VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

19.

## Filosofias do Se

Desenhos e Outras-Representações da Arquitectura e da Cidade

Conferência com o título “**FILOSOFIE DEL SE, Disegni e Altre Rappresentazioni dell’Architettura e della Città**”, apresentada no VIII SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA, “ARCHITETTURA CITTA’ TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE/TRADIZIONE – CONTEMPORANEITA’ – FUTURISMO – RIFLESSIONI PROGETTUALI SULLI AREE EX INDUSTRIALI, Narni, Itália; organizado pela Sapienza – Università di Roma, Prima Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni”, Dipartimento di Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero Della’Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordenadores Científicos: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch. Danilo D’Anna; que aconteceu em Narni, Itália, de 23 a 30 Julho 2010. Conferência dada no dia 26 de Julho de 2010.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António, “ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 9-40.

\*

*Desenha-me a sanguínea  
Ruas que curvam de sombras e reflexos:  
Céus de cidades inteiras,  
Eclipses em recorte de nuvens,  
Jardins com fustes opalinos de árvores  
E flores de gelo denso mas gelatinoso,  
Branco acinzentado.  
(Quero-me dentro dessa iridescência:)  
Mensageiro dos deuses,  
Pupila negra e vertical  
Sob essa gama extensa de claridade;*

Ou explosão, a partir daí,  
De todas as cores deste mundo  
Numa película de óleo queimado  
Insolúvel na água que os teus olhos destilam.

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

Para onde vou?

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

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

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

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

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

Era uma vez, um “mundo inteiro [que] falava a mesma língua, com as mesmas palavras” (Gn 11,1). Narni? Babel: uma torre que chegasse ao Céu? Que importa?

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

Mas: Partilho contigo o mundo?

Estas ruas?

Estas fachadas?

Estas ruas?

Estas palavras?

Estas fachadas?

Que importa?...

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

É verdade que *eu* e *tu* temos *sensações privadas* e que ambos estamos *encerrados em perspectivas distintas* deste *aqui*. Porém, *tu* vives junto a *mim*, ao *meu* lado, vives a mesma história<sup>102</sup> (digamos, ao *mesmo tempo* e no *mesmo tempo*) e na mesma natureza<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> “[...] a consciência é histórica, [então,] isso quer dizer, não só que há algo como tempo para ela, mas que *ela é tempo*.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 88.

<sup>103</sup> “Chamar-se-á filosofia a consciência que nos é preciso manter da comunidade aberta e sucessiva dos alter ego que vivem, falam e pensam, uns em presença dos outros e todos em relação com a natureza, tal como a adivinhamos atrás de nós, à nossa volta e diante de nós, nos limites do nosso campo histórico, como a realidade última, cujo funcionamento é retrçado por nossas construções teóricas que não a poderiam substituir. Portanto, a filosofia não é definida por um certo campo que lhe seja próprio: como a sociologia, ela fala apenas do mundo, dos homens e do espírito. Distingue-se por um certo *modo* da consciência que temos dos outros, da natureza ou de nós mesmos: é a natureza e o homem no presente, não ‘achados’ (Hegel) numa objectividade que é secundária, mas tais como se oferecem em nossa relação actual de conhecimento e de acção com eles, é a



que *eu*. Estamos ambos presos ao mundo, apesar de seleccionarmos<sup>104</sup> dele perspectivas diversas; este mundo é o nosso *campo*, é o *campo da nossa co-presença*.

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

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



Pelo desenho, podemos estar-“juntos” a representar e a produzir imagens. *Eu-aqui* e *tu-aqui*, ambos no *mundo-aqui*, juntos no presente.<sup>105</sup> Ficcionamo-nos, assim, um *no* outro – *eu* que não sou *pura transparência*<sup>106</sup> para mim próprio, e *tu* que também não o és –, fundidos, através da partilha de representações diversas, porém, coincidentes no *tempo desdobrado* pela visão e/ou pela imaginação do visível.

É neste sentido que podemos dizer que o *mundo é o mesmo para ambos*: quando o *mesmo* que se partilha é o tempo em que a minha consciência e a tua se desdobram durante o processo de representação que conduz a imaginação do espectáculo visto; como algo em aberto, em possibilidade, nunca efectivamente concreto mas infinitamente possível. Um desenho é isso: é a infinita possibilidade de dizer as coisas;

---

natureza em nós, os outros em nós e nós neles.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 118.

<sup>104</sup> Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 30.

<sup>105</sup> “Nós não dizemos que a noção de mundo é inseparável da noção de sujeito, que o sujeito se pensa inseparável da ideia do corpo e da ideia do mundo, pois, se só se tratasse de uma relação pensada, por isso mesmo ela deixaria subsistir a independência absoluta do sujeito enquanto pensador e o sujeito não estaria situado. Se o sujeito está em situação, se até mesmo ele não é senão uma possibilidade de situações, é porque ele só realiza sua ipseidade sendo efectivamente corpo e entrando, através desse corpo, no mundo. Se, reflectindo na essência da subjectividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha essência como subjectividade é uma e a mesma que a minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui. O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em ideia ou o corpo em ideia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 547.

<sup>106</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 509.

nunca como elas, de facto, são – já que possuir o real em carne nos está vedado –, mas, com traços, dizê-las como *elas são para mim* ou como podem *passar a ser para mim*, em determinado momento da minha vida.



O real é sempre inacessível.

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

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

Passar a *vir a ser* o quê?

Para-além do branco da folha, para-além do vidro do ecran, um mundo-melhor do que este aqui.

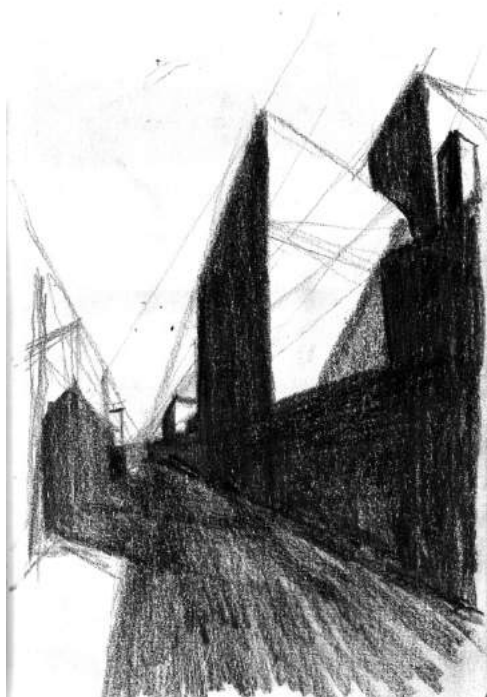
Um mundo onde...

Tudo pode acontecer.

(...)

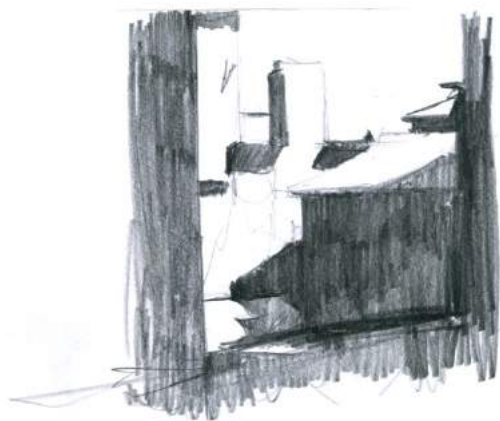
A história que eu vou contar sempre me impressionou.

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



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

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



Claro está que, por muito hábil que tenha sido Zeuxis na sua representação das uvas, ela, efectivamente, das uvas, seria, apenas, uma *sugestão*. As uvas-pintadas, enquanto representação desse fruto, têm só a sua zona visível, a sua zona tangível (cor, contorno, brilho, etc.); mas, como que ilusionisticamente, é justamente a reconstrução dessa *zona visível das uvas* numa imagem que, de modo ambíguo, i.) informa o espectador, não só de que está diante de uma sugestão (já que, por exemplo, a representação das uvas está fixada num suporte), como, ii.) e aqui reside a verdadeira ambiguidade do desenho e de outras representações congêneres, essa sugestão é a de uvas (uvas que, não estando lá

*de facto*, existem segundo *um outro* modo de presença), como, iii.) ainda, através dessa presença visível podem ser intuídos, sugeridos ou convocados outros patamares da percepção (como odor, peso, textura, etc.).

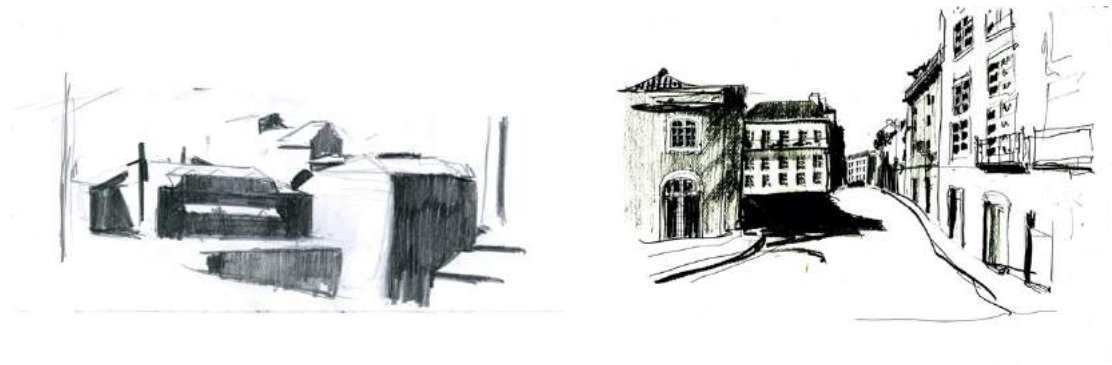
Essa reconstrução, que *presentifica* e que *sugere*, é afirmativa. E é-o sempre – *sempre* que estivermos a falar de imagem.

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



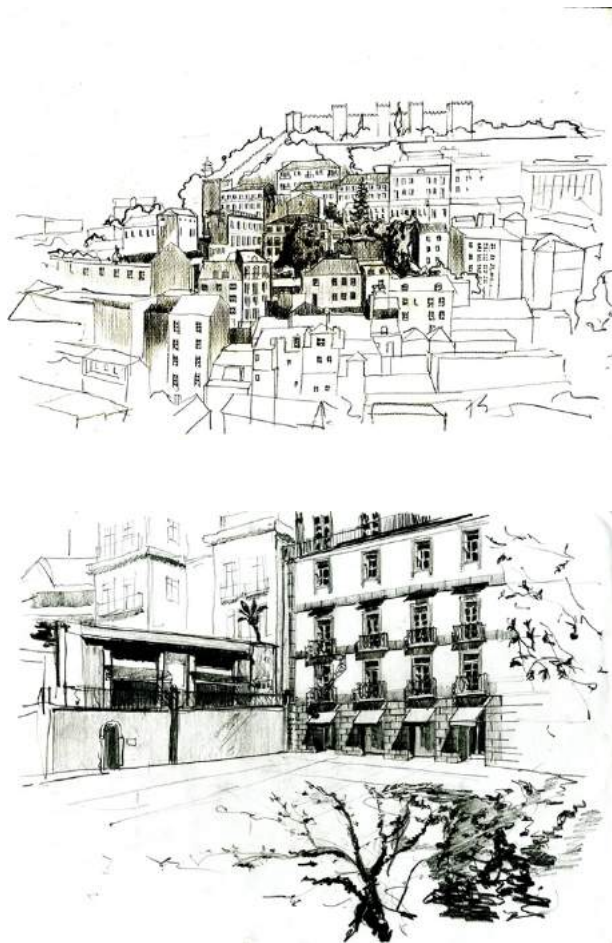
Diríamos mais, apesar de todos os avanços tecnológicos que permitiram a *era do digital* (avanços a que assistimos sobretudo desde as três últimas décadas do século XX até à actualidade) e que se encontram estreitamente envolvidos com a produção da imagem (e, com ela, intrinsecamente ligados à arquitectura,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

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



Essa relação é de ordem perceptiva, e essa relação condiciona a representação, no sentido em que só se pode pôr-em-código aquilo que se percebe, e que se convencionou, enquanto *verdadeiro* – *real* ou *imaginário*: “Não se pode representar um objecto como ‘não alto’ ou ‘não verdadeiro’, que só têm sentido no enunciado verbal, não numa tentativa icónica. [...] A imagem apresentada ou representada está submetida à determinação de ‘verdade’.”<sup>107</sup>

(...)



<sup>107</sup> Manfredo MASSIRONI, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 109.



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

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

“Nada há a temer, vejo vestígios de homens.”<sup>108</sup>

(...)



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

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

Enquanto desenho habito um mundo melhor e penso “e se...”.

E se... eu o fosse habitar?

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

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

(...)

As árvores chupassem céu em vez de terra;

E no seu interior, corresse sangue em vez de sombra.

As flores abrissem imediatamente sob as plantas dos meus pés.

---

<sup>108</sup> VITRUVIUS, *De Architectura libri decem*, Berlin, 1964, - VI, prefácio 1.

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

(...)



Um mundo de paredes transparentes, como um desenho num papel.  
Um mundo onde as andorinhas nunca morrem.

### **Bibliografia**

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

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

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

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

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

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

20.

## Transparências de Mim

Desenho e Outras-Representações

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 41-108.

\*



### Argumento

*Desenha-me a sanguínea  
Ruas que curvam de sombras e reflexos:  
Céus de cidades inteiras,  
Eclipses em recorte de nuvens,*



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

### **Ponto-de-Partida**

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

Para onde vou?

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

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

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

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

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

Era uma vez, um "mundo inteiro [que] falava a mesma língua, com as mesmas palavras" (Gn 11,1). Narni? Babel: uma torre que chegasse ao Céu? Que importa?

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

Mas: Partilho contigo o mundo?

Estas ruas?

Estas fachadas?

Estas ruas?

Estas palavras?

Estas fachadas?

Que importa?...

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

## **Evidência**

Das cidades vemos casas: paredes.

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

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

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

Só sei que é bonito pensar numa parede transparente.

Uma parede é uma membrana, é uma película: é ela que diz o que é dentro e o que é fora. Ela diz sempre, pelo menos, uma coisa: Arquitectura.

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

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

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

Transparente-óbvio quando é de vidro;

Trans-aparente quando, por exemplo, morrem andorinhas: quando a parede serve de suporte à ficção do desenho e da pintura, e também do voo da escultura como na Igreja de S. Francisco na rua... em Narni, numa parede de onde saem vacas (também no Duomo uma parede de onde saem leões).

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

## **Desafio**

Imaginar/Visionar, através do desenho e/ou de outros registos gráficos e plásticos, as fachadas de Narni como membranas transparentes, ficcionando os modos de habitar que elas escondem.





21.

## Arquitecturas sem Desenho, Lugares sem Fachada:

O Bairro-Alto à Noite

Conferência com o título “**ARCHITETTURE SENZA DISEGNO, LUOGHI SENZA FACCIATE: Il Bairro Alto a Lisbona di Notte**”, apresentada no **XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, L'ARCHITETTURA DEI LUOGHI, CONTESTO E MODERNITÀ, Camerino; organizado pela: Università di Camerino** – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 3 de Agosto de 2010.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 109-152.

\*

*“Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de ‘hacer’ un espacio y otros señalan que lo hemos hecho en absoluto un espacio, sino que ya estaba allí. Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del continuum de todo el espacio, es identificarlo como un ‘dominio’ que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes.”<sup>109</sup>*

---

<sup>109</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.



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

Nele?

Não; em-mim.

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

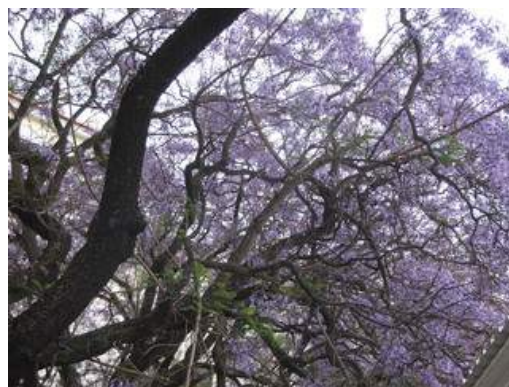


Quero contruir uma sombra que me proteja, que me abrigue, que, em certa medida, me sirva temporariamente como, à falta de melhor termo, “casa”.

Construo, habito, penso?

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





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

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



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

Sou o quê?

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

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

\* \* \*



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

Mas, do que me vale falar da praia?





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

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

Reconhece-se a *casa* como o topos original: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”<sup>110</sup> Porque, “*En la casa, coexiste con la dimensión de lo cotidiano y racional, una dimensión metafísica y simbólica, distintas versiones del mundo que se superponen.*”<sup>111</sup> Mas, porque é que é recorrente no nosso discurso “a casa”? É que a casa é sempre a nossa referência: tudo o resto, todas as relações que mantemos

---

<sup>110</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 24.

<sup>111</sup> Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 165.

com outros espaços – quaisquer que estes sejam, mesmo os públicos – são estruturadas por analogia com “a casa”. Mas, como assim?

Entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o espaço existencial, essa “estrutura psíquica”<sup>112</sup> como lhe chama Norberg-Schulz, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar: “O geógrafo, o etnógrafo podem descrever os mais variados tipos de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo.”<sup>113</sup> É a casa, é o topos original, é esse o modelo<sup>114</sup> – no limite, o lugar sagrado, o “focos”.<sup>115</sup> Digamo-lo de outro modo: o espaço arquitectónico é uma espécie de aproximação a esse, arrisquemos, cenário mítico que é “a casa” – a “casa” como a primeira, usando um termo de Torrijos, “geografia mítica”<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.

<sup>113</sup> Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p.24.

<sup>114</sup> “A casa será, pois, essa ‘coisa’ onde o habitar pleno se realiza em todas as suas dimensões.

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

É que, de facto, somos todos diferentes. Mas é preciso não esquecer que o nosso modo de habitar – aquele que, por assim dizer, se inculcou no nosso ser como regra de apropriação e constituição do espaço habitável –, esse modo foi apreendido através de um processo muito específico: o da vivência daquilo a que, Bachelard chama a ‘casa natal’. E tal aconteceu, obviamente, durante a infância. Aí, o nosso ser ‘estetizou-se, no adquirir da sensibilidade às formas da habitação familiarizadas e, por intermédio disso, construiu a sua primeira enografia do devaneio. Por isso mesmo, a arquitectura de uma casa, nestas condições – ou seja, a arquitectura enquanto relação e não apenas como objecto –, acaba por definir o modelo a partir do qual se espacializa em cada um de nós a domesticidade. Não se trata, com efeito, de uma estrutura abstracta que apenas teríamos de adaptar a um qualquer dispositivo espacial para conseguirmos habitar o espaço por ele contido. Trata-se, pelo contrário, de uma modelização das lógicas funcionais do habitar nas suas múltiplas dimensões e sempre inesgotáveis poéticas.” [Sublinhados nossos] José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp. 98 e 99.

<sup>115</sup> “*En el espacio de la interacción humana, los espacios de acción y de expresión son unificados para crear en su forma más elevada lo que Bollnow llama ‘el espacio de vida común amable’.* Indica que el matrimonio entre los povos primitivos solía concertarse frecuentemente con la construcción de una casa, y dice:

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

<sup>116</sup> Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 22.

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



Não nos percamos em considerações acerca do mito, digamos apenas que associado ao mito está o rito – o rito como o modo de se pôr em acção o mito na vida do Homem. É que, como veremos adiante, o objecto arquitectónico acaba por servir de “cenário”<sup>117</sup> onde esses ritos, ou rituais<sup>118</sup>, podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o mito que lhes está na origem; ou, usando uma outra terminologia: o objecto arquitectónico acaba por servir de cenário onde as acções humanas, os gestos podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o “espaço existencial”<sup>119</sup> do(s) seu(s) usuário(s), em suma, concretizando-se ou não-se-concretizando essa “estrutura psíquica”<sup>120</sup>, em função da qual o espaço pode ser arquitectónico.

---

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

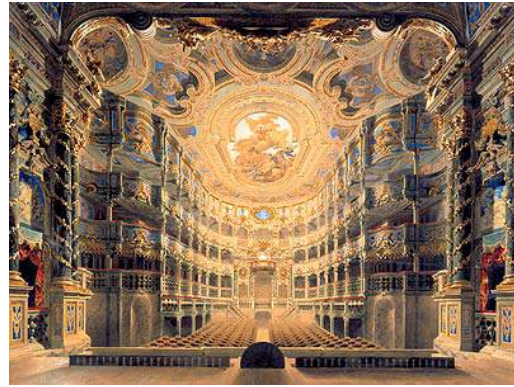
*La relación del hombre con el espacio, a partir de esta primera transformación, excede en mucho a la que tiene el animal.”* Fernando TORRIJOS, *op. cit.*, pp. 20-22.

<sup>117</sup> “Por outro lado, se a Arquitectura é representada, ela também representa. A Arquitectura representa, em primeiro lugar, o espaço por ela própria criado, que não é apenas dimensão, forma ou figura pela qual as tais disposições topológicas se exprimem, mas uma espécie de cenário de acções vivenciais constituído através da articulação de sistemas de estruturas funcionais e de estruturas plásticas.” [Sublinhados nossos] José Duarte GORJÃO JORGE, *op. cit.*, p. 36.

<sup>118</sup> Claro está que nos podem perguntar que rituais são esses? São todas as acções humanas.

<sup>119</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

<sup>120</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.



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

\* \* \*



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

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

A partir dos anos 80, as ruas do Bairro-Alto passaram a ser habitadas à noite por uma população diferente: não iam ao Bairro-Alto para ouvir cantar o fado, ou só para o ouvir



cantar; iam ao Bairro-Alto como quem vai a uma discoteca, ou a um bar: ouvir a música da moda, encontrar os amigos, beber, em suma, estar. Um *meeting point*, um *spot*.



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

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

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

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

- i.) A largura das fachadas do Bairro-Alto oscila entre os 3,5 e os 6 metros; a distância entre fachadas oscila entre os 4 e os 5,5 metros. Estes valores poderão sofrer alterações porque o levantamento se encontra ainda em curso.
- ii.) A incidência de estabelecimentos comerciais nocturnos (uns propositadamente reformulados para esse uso; e, outros que durante o dia funcionam como mercearias e à noite são “adaptados” em postos de venda de bebidas alcoólicas) é de 1, máximo e raro 2 por fachada.

Estes valores são determinantes para a nossa explicação. Porquê?

Porque a relação de proporção entre a largura das fachadas (onde existem bares) e a largura entre fachadas (quer dizer: a largura da rua), configura uma área de ocupação (usemos o termo correcto: cubicagem) que oscila, portanto e aproximadamente, entre 21 e 33 m<sup>2</sup>). Esta relação entre dimensões, esta proporção, desenha sem desenho os limites físicos onde encasa a estrutura psíquica do modelo burgês europeu de sala (ou, senão europeu, pelo menos da Bacia do Mediterrâneo) dos anos 30 e 40 em diante, interiorizado e portanto conhecido pelos frequentadores do Bairro-Alto. O espaço físico disponível serve então de cenário; e, de súbito, ruas de passagem, livres, convertem-se em lugares de paragem, de encontro. Ruas convertem-se numa sucessão de salas de estar, de certa forma até com nome, com tipologias diversas, frequentadas por gente diferente, até com orientações sexuais diferentes, sala a sala por tribo urbana: *punks*, *heavys*, *skaters*, *hip-hops*, *raps*, *funks*, etc. Fachadas exteriores que se convertem nas paredes da “minha casa” por uma ou duas horas.

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

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

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

\* \* \*

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

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

arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal”<sup>121</sup>.

Há, portanto – a partir desse instante –, Arquitectura.”

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

## **Bibliografia**

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>121</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en sí mismo.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

22.

### **Patrimónios (I)Materiais da Arquitectura:**

#### A Questão da Obra e do seu Desenho

Conferência apresentada (com a Professora Doutora Myrna de Arruda Nascimento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) no **6º FÓRUM DE PESQUISA FAU-Mackenzie**, organizado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Decanato de Extensão, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, 19 de Outubro de 2010. Texto publicado nos *Anais do 6º FÓRUM DE PESQUISA FAU-Mackenzie*, ISSN: 2176-1809, Outubro de 2010. Texto publicado nos *Anais do 6º FÓRUM DE PESQUISA FAU-Mackenzie*, organizado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Decanato de Extensão, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, com o título **“PATRIMÓNIOS (I)MATERIAIS DA ARQUITECTURA: A Questão da Obra e do seu Desenho”** (com a Professora Doutora Myrna de Arruda Nascimento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), ISSN: 2176-1809, Outubro de 2010; e em **JANEIRO, Pedro António**, **“ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho”**, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 153-170.

\*

*“Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.” (Augé, 2001:19).*

### **Introdução**

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



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

Pesquisadores do C.I.A.U.D, com projeto recentemente inscrito, intitulado *Arquitecturas imaginadas : Representação Gráfica Arquitetônica e “outras” imagens*, acreditamos que este Fórum, em virtude da proposta de propor interlocuções e perspectivas de aproximação entre Arquitetura e Design, é um evento apropriado para apresentarmos a discussão gerada a partir da hipótese de abordarmos um de nossos objetos de pesquisa ( aqueles que acompanham a produção científica dos pesquisadores envolvidos conhecem suas teses de doutorado e conseqüentemente áreas afins a que se dedicam pesquisar, como o desenho de arquitetos e designers, por exemplo, e demais aspectos relacionados ao ensino da arquitetura e do design, com ênfase nos estudos sobre linguagem e representação) sob o ponto de vista patrimonial. Melhor dizendo, sob o ponto de vista da conservação e da interface intelectual que poderiam estabelecer com usuários pesquisadores e visitantes curiosos que o acervo patrimonial atrai.

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

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

A consideração da hipótese do objeto da pesquisa ser definido como possível, dado que i(material), discutindo-se o conceito de patrimônio e suas implicações quando aviltada a hipótese de preservação dos objetos, configura um estágio inicial de uma pesquisa, que

pode, inclusive, descartar esta hipótese e reconsiderá-la sob outra ótica, exatamente como nossa conclusão aponta.

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

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

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

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

Vivemos, portanto, num mundo que colonizámos com objectos, habitando-o ao seu lado, ou dentro deles. Por outro lado, podemos considerar, também, que os objectos são, em certa medida, *expressivos*: já que (nos) podem reflectir, ou mesmo *ser*, uma espécie de superfície de contacto entre o *homem* que os idealiza, e deles se faz rodear, e o *mundo* onde ambos existimos. E, assim, os objectos, exprimem o trânsito do homem nesse mundo; surgem sempre dessa relação homem/mundo e podem ser testemunho dessa relação que se estabelece entre *uns* e *outro*.

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

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

Se podemos confirmar que de todos os objectos projectados por arquitectos existem alguns que, pelos mais diversos motivos, se transformam em objectos patrimoniais); então, não podemos negar ou esquecer o outro-património, intangível mas de certo

modo presente nestes objectos projectados, e que é o do processo que os pensou, o seu desenho.

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

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

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

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

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

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

O estudo desta categoria de objectos reveste-se de particular interesse porque é aquela em que, aparentemente, se reconhece que existem determinados objectos que, dada a sua exemplaridade, podem merecer um estatuto, garantindo-lhes a possibilidade de uma *vida eterna*, um estatuto para além do mero uso. E é neste ponto que o interesse se revela: conservar objectos transformando-os, de certa maneira, em objectos extraordinários ou *objectos de culto* – pelas palavras de Riegl<sup>122</sup> –, e não conservar outros deixando-os à mercê do tempo que os conduz, por vezes, ao esquecimento.

---

<sup>122</sup> Cf. A. Riegl, *Questions de Style*, Paris, Hazan, 1992 e Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 182.

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

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

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

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

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

Mas, porque queremos manter essa memória de *alguém*?

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

Conserva-se e suprime-se. Se suprimindo alguns *objectos* se suprime aquilo que eles representavam, da mesma maneira, conservando outros, se tenta conservar aquilo que esses *objectos* representam. Conserva-se e suprime-se num duplo esforço de, por um lado, construir um tempo histórico e, por outro, construir uma imagem d'*alguém* que o tempo apagou.<sup>123</sup>

Se aquilo que se suprime desaparece e, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse *objecto* no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por outro lado, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, pode adquirir outras significações passando a desempenhar, inevitavelmente – para o homem que o conserva e torna perpétuo –, outros papéis e/ou outras representações. Deste

---

<sup>123</sup> A propósito das noções de *monumento e cidade histórica, património cultural e urbano*, Françoise Choay esclarece: “[...]a construção icónica e textual do corpus das antiguidades, tanto clássicas como nacionais, permite às sociedades ocidentais proseguirem o seu duplo trabalho original: construção do tempo histórico e construção de uma imagem de si progressivamente entiquecida por dados genealógicos.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 181.

ponto de vista, os objectos conservados, aliás como quaisquer outros, são, entre outras coisas, *representações indirectas do tempo*.<sup>124</sup>

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

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

A memória existe enquanto esse objecto conservado, portanto, dotado de um diferente *estatuto temporal*, existir enquanto *presença concreta*.<sup>125</sup> A noção de *presença concreta* é, aqui, essencial porque, aparentemente, é através da relação que se estabelece entre *ela* e o homem que a própria noção de tempo e, inalienavelmente, a construção da memória que a *ela se fixa*, podem acontecer.<sup>126</sup>

Conservamos aqueles objectos que consideramos mais importantes. Rodeamo-nos, assim, de objectos singulares com os quais tentamos cartografar o passado (no “presente”)<sup>127</sup>, construindo uma sua imagem e/ou memória; mas também construindo uma memória para o futuro, um testemunho, um legado.

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

Existem objectos que, por ser veiculados por um suporte físico são facilmente conservados na medida em que conseguimos garantir a sua *presença concreta*, mas

---

<sup>124</sup> “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

<sup>125</sup> A propósito do património histórico na era da indústria cultural: “No século XIX, viu-se igualmente [como no século XV] que a consagração institucional do monumento histórico o dota de um diferente estatuto temporal. Por um lado, adquire a intensidade de uma *presença* concreta. Por outro, está instalado num passado definitivo e irrevogável, construído pelo duplo trabalho da historiografia e da (tomada de) consciência (histórica) das mutações impostas pela revolução industrial aos conhecimentos técnicos.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 182.

<sup>126</sup> “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 551.

<sup>127</sup> “A memória e o esquecimento matêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. [...] A vida de uns precisa da morte de outros: esta constatação pode aplicar-se trivialmente a factos materiais e físicos ou representar-se simbolicamente em construções complexas. [...] A definição do esquecimento como perda da recordação toma outro sentido logo que o encaramos como um componente da própria memória. Esta proximidade dos dois pares – vida e morte, memória e esquecimento – é por toda a parte sentida, expressa e até simbolizada. Para muitos, não é só de ordem metafórica (o esquecimento como uma espécie de morte, a vida das recordações), mas põe em jogo concepções da morte (da morte como outra vida ou da morte como inerente à vida) que regulam por sua vez os papeis distribuídos à memória e ao esquecimento: num caso a morte está diante de mim e devo recordar-me no presente de que tenho de morrer um dia; no outro, a morte está por detrás de mim e tenho que viver no presente sem esquecer o passado que o habita.” Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, pp. 19 e 20.

existem outros que, dada a sua *natureza imaterial* (por não fazerem recurso a um suporte material), tornam a sua conservação mais difícil.

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

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

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

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

E, com que critérios e com que sentido?

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

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

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

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

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

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

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

## **Bibliografia**

AAVV. (F. EDELIN, J.M. KLINKENBERG, P. MINGUET, Groupe  $\mu$ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.

AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada: Íman Edições, 2001.

CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa: Edições 70, 2000, p. 182.

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GREIMAS, A. J., *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris : Édition du Seuil, 1970.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris : Les Editions de Minuit, 1971.

KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa: Vega, 1990, p. 27.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RIEGLE, A., *Questions de Style*, Paris : Hazan, 1992.

SETTIS, Salvatore. *Futuro del « clássico »*. Torino : Giulio Einaudi, 2004

YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps, Ce Grand Sculpteur*, Paris : Gallimard, 1991.

23.

## **Cosmologia e Representação da Arquitectura e da Cidade**

Conferência com o título “*Cosmologia e Representação da Arquitectura e da Cidade*”, apresentada na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, 8 de Novembro de 2010.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 171-219.

\*

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

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

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

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

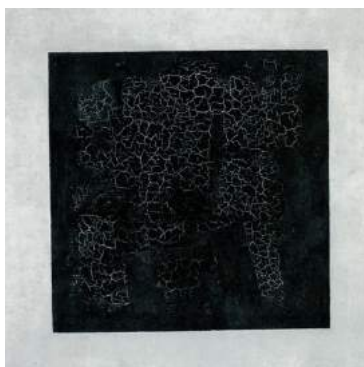
“Entre”, quer dizer, no espaço que existe dentro de um intervalo definido por um *limite em baixo* e por um outro *limite em cima*; um intervalo, entre dois planos, que é o próprio espaço(-habitado ou habitável).

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

Conseguimos pensar nisso?

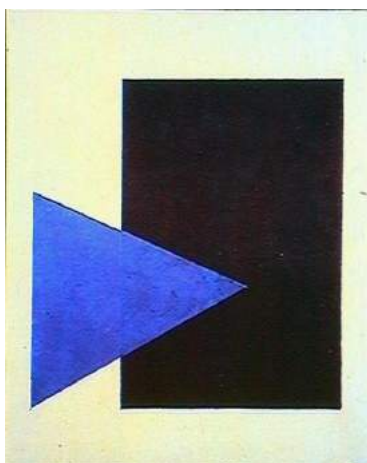
É que, enquanto pensamos nisso, sem querer, já nos transportámos imaginariamente para lá. Conseguimos pensar num espaço sem ninguém ou cheio de nada? Efectivamente, vazio?



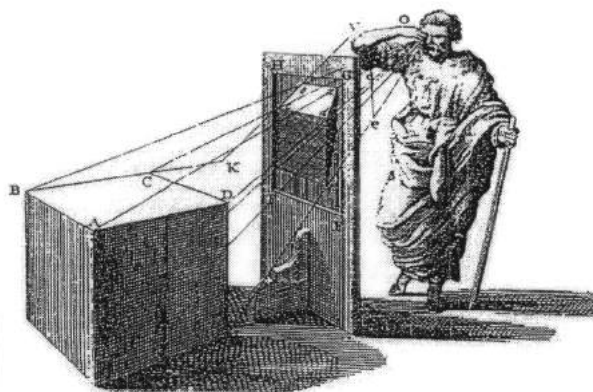


Não. Apenas nos projectamos, é a única coisa que sabemos fazer. Para ser mais rigoroso: imaginamo-nos).

\* \* \*



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



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

Os velhos aborígenes contam ainda hoje às suas crianças que, no Princípio, o Céu quase tocava a Terra; o *entre* (deles) o Céu e a Terra era tão curto que os homens andavam

encurvados, com o Céu a tocar-lhes nas costas; contam, ainda hoje, como era inóspito viver nesse intervalo, nesse espaço disponível onde não se podia andar erecto. Contam que, um dia, um deles pegou num pau e, pengando numa das suas exterminadades, com a outra, fazendo muita força, empurrou o Céu lá para cima: um céu ganho pela força do seu braço, e uma arma na mão: um *boomerang*.

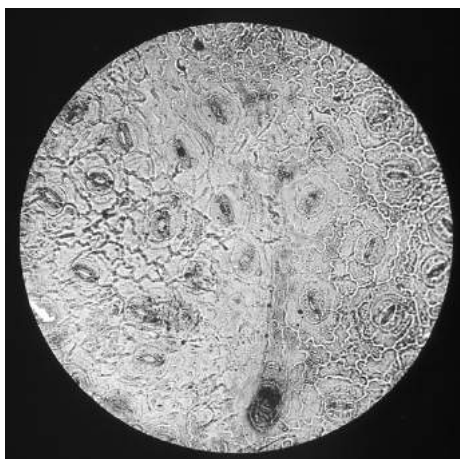
Todas as histórias têm um Princípio, podemos acreditar nelas ou não; mas, parece certo: elas, enquanto narrativas originais, e crenças ou ideologias à parte, acabam por revelar(-nos) mais do que serem simplesmente explicações dogmáticas. Vejamos:

“No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão; e assim foi. E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã, o dia segundo. E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi. E chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom.” Isto, em Génesis I: sem forma, vazia, abismo, separação, luz, trevas, expansão, porção seca, lugar, bom. Deus cria um espaço para ser vivido; já em Génesis II: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.”; o Homem aparece como consubstancial à Terra, tão consubstancial que, ele próprio, é a própria Terra (antes informe, anamórfica e vazia) em alma humana.

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

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

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



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



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



Camille Flammarion, *Universum*, 1888.

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

A Casa: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”<sup>128</sup>

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

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

Partilho convosco uma canção que aprendi, com um pastor, quando era criança:

*Eu estou devendo à Terra*

*A Terra me está devendo:*

*A Terra paga-me em vida,*

*E eu pago à Terra em morrendo.*

Creio que é esta Terra, a quem devo e pago, a mesma do Céu de Heidegger: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz

---

<sup>128</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

da morte como morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”<sup>129</sup>.

Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrónomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”<sup>130</sup>; este “Céu”, é o tempo<sup>131</sup>.

O homem é mortal sobre a terra e sob o tempo. Esse ser-se humano, esse estado de existência e essa “consciência da nossa identidade”<sup>132</sup>, procura-os, eventualmente, o homem na sua relação consigo próprio junto das coisas<sup>133</sup> – as coisas que são, em certa medida, representações indirectas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

O tempo surge-me, então, da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no momento em que as detecto e as posso significar. Esse momento, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fracção mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante em que se desfazem as distâncias, ou, o instante em que se aniquila o, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”<sup>134</sup> (o “abismo” de que o Genesis fala?) – entre sujeito e coisa. Como posso, então, admitir o mundo como exterior a mim se ele é momento?

Não posso. Eu não sou exterior ao mundo.

---

<sup>129</sup> Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>130</sup> *Idem*.

<sup>131</sup> “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

<sup>132</sup> “[...] temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.” Raymond ARON, *op. cit.*, p. 59 cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 93

<sup>133</sup> “Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas *sem renunciar* nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto* das coisas. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, *não* nos dizer *nada*, *não* terem *nada* mais a ver conosco.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>134</sup> Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

\* \* \*



Tischbein, Goethe, 1787.

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

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

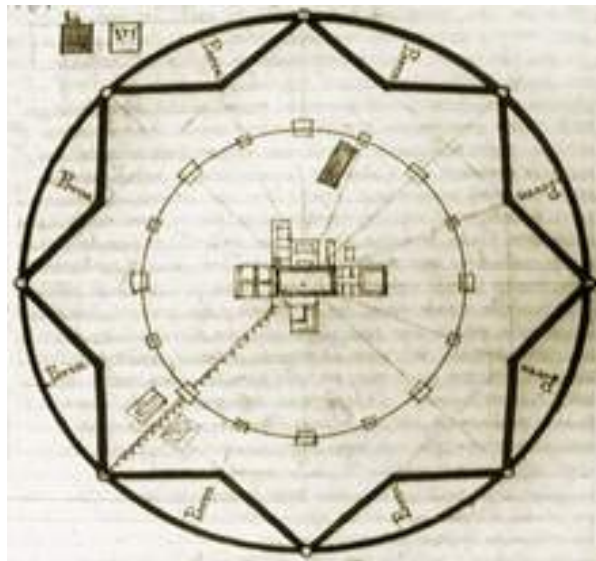
Mas, de que *acção* falamos?

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

Pintar, portanto, é mais do que ver: é dizer como o mundo pode e/ou deve ser visto. Isso diz Goethe o que Tischbein faz: ele diz que ele age, dá forma ao informe, dá sentido à natureza e fá-la mundo, quer dizer, entre outras coisas, torna-a partilhável: agir, dar,



fazer, tornar. Afinal é esse o objectivo da Linguagem Artística; também, obviamente, o da (Linguagem?) Arquitectónica.



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

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

ciudades: Constable, Renoir ou Gaugin, Bacon; Giacometti, Calder; Corbusier, Ghery. Novas cosmologias.

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

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

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

Edward Hall, pelas palavras de Edmund Carpenter<sup>135</sup>, esclarece como o universo de significados (a até mesmo a língua) pode interferir nos modos de leitura dos objectos: “Como são os esquimós capazes de percorrer quilómetros através de semelhante território? [refere-se à região do Ártico, onde, e di-lo na mesma página “nenhuma linha de horizonte existe a separar a terra do céu”] Carpenter escreve: ‘Quando viajo de carro, posso dirigir-me com relativa facilidade através da complexidade e da desordem de uma grande cidade – Detroit, por exemplo –, unicamente como auxílio de uma série de painéis de sinalização. Sei, à partida, que as ruas se encontram dispostas como um tabuleiro de xadrez, e tenho a certeza de que certos sinais me indicarão o caminho. Segundo todas as aparências, os Aivilik dispõem de pontos de orientação análogos, só que são de ordem natural. Com efeito, os seus marcos não são constituídos por objectos ou pontos reais, mas por relações; relações entre, por exemplo, a nitidez dos contornos, a qualidade da neve e do vento, a densidade em sal do ar, a dimensão das fendas’. A direcção e o cheiro do vento, como o contacto da neve e do gelo, fornecem ao esquimó as indicações que lhe permitem cobrir centenas de quilómetros através de solidões *visualmente indiferenciadas*. Os Aivilik possuem pelo menos doze termos diferentes para designar as diversas espécies de ventos, e vivem num espaço olfactivo e acústico, mais do que visual. Para além disso, as suas representações do mundo visual evocam o processo radiográfico.”<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> E. CARPENTER, F. VARLEY e R. FLAHERTY, *Eskimo*, Toronto, University Press, 1958.

<sup>136</sup> Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., pp. 93 e 94.



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

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



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

Na verdade, a Architectura aponta sempre para “a casa”.

Mas, o que é isso de “a casa”?

\* \* \*

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

*“Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de ‘hacer’ un espacio y otros señalan que lo hemos hecho en absoluto un espacio, sino que ya estaba allí. Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del continuum de todo el espacio, es identificarlo como un ‘dominio’ que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes.”<sup>137</sup>*

Disse, e cito-me:

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

Nele?

Não; em-mim.

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

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

Construo, habito, penso?

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

---

<sup>137</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

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

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

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

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

Sou o quê?

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

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

[...]

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

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

Reconhece-se a *casa* como o topos original: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”<sup>138</sup> Porque, “*En la casa, coexiste con la dimensión de lo cotidiano y racional, una dimensión metafísica y simbólica, distintas versiones del mundo que se superponen.*”<sup>139</sup> Mas, porque é que é [sempre] recorrente no nosso discurso “a casa”? É que a casa é sempre a nossa referência: tudo o resto, todas as relações que mantemos com outros espaços – quaisquer que estes sejam, mesmo os públicos – são estruturadas por analogia com “a casa”. Mas, como assim?

Entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o *espaço existencial*, essa “estrutura psíquica”<sup>140</sup> como lhe chama Norberg-Schulz, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar: “O geógrafo, o etnógrafo podem descrever os mais variados tipos de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo.”<sup>141</sup> É a *casa*, é o topos original, é esse o *modelo*<sup>142</sup> – no limite, o *lugar sagrado*, o “focos”.<sup>143</sup> Digamo-lo

---

<sup>138</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 24.

<sup>139</sup> Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caja en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 165.

<sup>140</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.

<sup>141</sup> Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p.24.

<sup>142</sup> “A casa será, pois, essa ‘coisa’ onde o habitar pleno se realiza em todas as suas dimensões.”

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

É que, de facto, somos todos diferentes. Mas é preciso não esquecer que o nosso modo de habitar – aquele que, por assim dizer, se inculcou no nosso ser como regra de apropriação e constituição do espaço habitável –, esse modo foi apreendido através de um processo muito específico: o da vivência daquilo a que, Bachelard chama a ‘casa natal’. E tal aconteceu, obviamente, durante a infância. Aí, o nosso ser ‘estetizou-se, no adquirir da sensibilidade às formas da habitação familiarizadas e, por intermédio disso, construiu a sua primeira cenografia do devaneio. Por isso mesmo, a arquitectura de uma casa, nestas condições – ou seja, a arquitectura enquanto relação e não apenas como objecto –, acaba por definir o modelo a partir do qual se espacializa em cada um de nós a domesticidade. Não se trata, com efeito, de uma estrutura abstracta que apenas teríamos de adaptar a um qualquer dispositivo espacial para conseguirmos habitar o espaço por ele contido. Trata-se, pelo contrário, de uma modelização das lógicas funcionais do habitar nas suas múltiplas dimensões e sempre inesgotáveis poéticas.” [Sublinhados nossos] José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp. 98 e 99.

<sup>143</sup> “*En el espacio de la interacción humana, los espacios de acción y de expresión son unificados para crear en su forma más elevada lo que Bollnow llama ‘el espacio de vida común amable’.* Indica que el matrimonio entre los povos primitivos solía concertarse frecuentemente con la construcción de una casa, y dice: ‘El espacio de ellos (los novios) producen conjuntamente es su hogar’. Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio

de outro modo: o espaço arquitectónico é uma espécie de aproximação a esse, arrisquemos, cenário mítico que é “a casa” – a “casa” como a primeira, usando um termo de Torrijos, “geografia mítica”<sup>144</sup>.

Não nos percamos em considerações acerca do mito, digamos apenas que associado ao mito está o rito – o rito como o modo de se pôr em acção o mito na vida do Homem. É que [...] o objecto arquitectónico acaba por servir de “cenário”<sup>145</sup> onde esses ritos, ou rituais<sup>146</sup>, podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o mito que lhes está na origem; ou, usando uma outra terminologia: o objecto arquitectónico acaba por servir de cenário onde as acções humanas, os gestos podem ou não podem acontecer, concretizando-se ou não-se-concretizando o “espaço existencial”<sup>147</sup> do(s) seu(s) usuário(s), em suma, concretizando-se ou não-se-concretizando essa “estrutura psíquica”<sup>148</sup>, em função da qual o espaço pode ser arquitectónico.”

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

\* \* \*

---

*'sagrado'. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, 'focos' donde está representada la común imagen cósmica.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, pp.43 e 44.

<sup>144</sup> Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 22.

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

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

<sup>145</sup> “Por outro lado, se a Arquitectura é representada, ela também representa. A Arquitectura representa, em primeiro lugar, o espaço por ela própria criado, que não é apenas dimensão, forma ou figura pela qual as tais disposições topológicas se exprimem, mas uma espécie de cenário de acções vivenciais constituído através da articulação de sistemas de estruturas funcionais e de estruturas plásticas.” [Sublinhados nossos] José Duarte GORJÃO JORGE, *op. cit.*, p. 36.

<sup>146</sup> Claro está que nos podem perguntar que rituais são esses? São todas as acções humanas.

<sup>147</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

<sup>148</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

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

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

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



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

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

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

Porque a casa não é só um apetrecho.

Porque a casa, do Homem, instala um mundo e o ninho, do pássaro, não. A casa é a primeira cosmologia. É justamente por esse motivo que o ninho não é Arquitectura e a casa é. Só metaforicamente podemos dizer que o ninho é a casa do pássaro; o pássaro não tem casa porque é livre; e somos nós, afinal, que detectamos *casicidade* no ninho do pássaro; somos nós, humanos, que não sendo pássaros, transferimos para o ninho uma ideia de casa, só isso. Mas, não só por isto, um ninho, uma termiteira, as represas que os castores contróem, os casulos das crisálidas, as teias das aranhas, os labirintos subterrâneos das toupeiras não são Arquitecturas porque não são objectos que configuram espaços simbólicos. Os animais não se representam nas suas construções, mas os homens sim.

Talvez o exemplo da praia seja vago.

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

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

Porque o “lugar”, eu acho, sou “Eu”.)

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

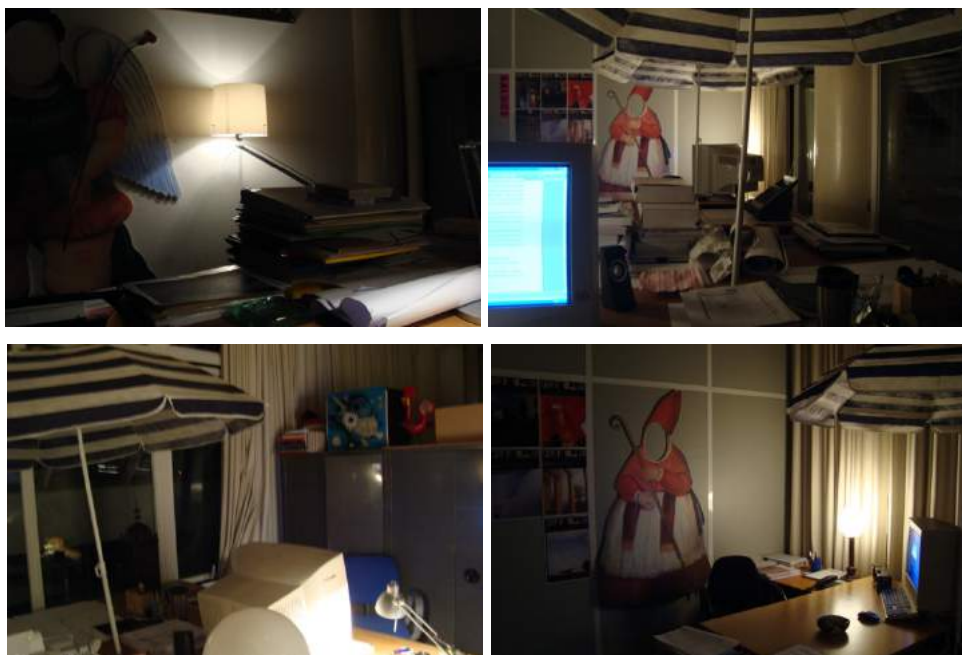
i.)

Estudei nos primeiros anos do curso num edifício do século XVIII com algumas estruturas medievais e com uma cisterna que sobreviveu ao terramoto de 55. O edifício

continua lá, no centro da cidade: é o Convento de S. Francisco onde ainda hoje funciona a Faculdade de Bellas-Artes de Lisboa, nossa antiga vizinha.

Em 1994 mudámos de escola.

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



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

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



trabalho (justamente como o faço agora enquanto escrevo estas linhas) foi desenhado. Só isto, o saber que foi desenhado, já me dá que pensar: o que é que se desenhou?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ii.)

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

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



Sento-me no exterior do café, numa cadeira (sempre a mesma(?), encarnada, de metal, tubular, onde nas costas tem escrito *Super Bock*), imediatamente por baixo de uma caixa de correio (primeira estação das notícias de alguém para alguém que pode estar do outro lado do mundo). Em frente a mim há uma língua de calçada de pedras negras com cerca de três metros onde se parqueiam os carros.

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

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



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

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

Mas, porquê *aqui* e não noutros locais?

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

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

Porque, à falta de melhor termo, há uma certa Harmonia ou Proporção entre *mim* e *aqui*. Não consigo explicar o lugar de um outro modo. Falhei.

Vou tentar explicar num outro registo:



*Sei de uma rua*

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

*Onde veia azul uma árvore.*

[...]

*Sei de um mundo a que pertenço  
A duas mãos de dedos daqui,  
Geografia mítica dos meus sonhos,  
Saliva das minhas palavras,  
Sabor a voz e espuma.*

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

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

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

\* \* \*

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

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

(...)

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

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

É, “assim”.

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

O João faz, hoje, 24 anos.

## **Bibliografia**

- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- E. CARPENTER, F. VARLEY e R. FLAHERTY, *Eskimo*, Toronto, University Press, 1958.
- CRUZ PINTO, Jorge, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.
- GORJÃO JORGE, José Duarte, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.

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

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

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

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

24.

**“Lumen de Lumine”:**

O Desenho da Arquitectura na Ruptura Iluminista

Conferência com o título **“Lumen de Lumine’: O Desenho da Arquitectura na Ruptura Iluminista”**, apresentada no Seminário Internacional *Da Baixa Pombalina à Brasília: Iluminismo e contemporaneidade em países e espaços de Língua Portuguesa*, na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ, 16 a 19 de Novembro de 2010.

Texto publicado no **Livro DA BAIXA POMBALINA A BRASÍLIA, Iluminismo e Contemporaneidade em Países de Língua Portuguesa**, Coord. Editorial de Luiz Manoel Gazzaneo, com o título **“Lumen de Lumine’: O Desenho da Arquitectura na Ruptura Iluminista”**, Ed. da UFRJ/FAU/PROARQ (Colecção PROARQ), Rio de Janeiro, ISBN: 978-85-88341-30-2, 2010, pp. 9-29.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António, “ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho”**, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 221-250.

\*

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

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



Fig.1: Desenho da Lisboa-“Baixa” anterior ao terramoto.



Fig.2: Palácio da Ribeira; Vista da Lisboa-“Baixa” anterior ao terramoto.



Fig.3: Palácio da Ribeira; Vista da Lisboa-“Baixa” anterior ao terramoto.

31 de Outubro de 1755 e o Barroco saturava-se em rococó e *rocaille*, particularizações estilísticas decorrentes da *Graça* – como “categoria do Belo”, claro está –, em Portugal e no Brasil; enquanto a cidade, enquanto conceito, se desactualizava em função de novas necessidades e, sobretudo, se desactualizava em contra-ponto com as cidades propostas/imaginadas por novos pensamentos e por outras ideologias, por palavras ou



por desenhos – as cidades novas, as *utópicas*. Justifica-se, por isso também, o tom de Voltaire. É uma cidade utópica aquela que ele, ou *Monsieur le Docteur Ralph*, apresenta em *Candide ou l'Optimisme*: aquela que Candide e o seu criado Cacambo visitam quando procuram Cunegundes, *Eldorado*, onde apesar do ouro e do precioso das pedras ninguém se importa com o seu valor.

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

*“Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices  
Que Londres, que Paris, plonges dans les délices?  
Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.  
[...]  
éléments, animaux, humains, tout est en guerre.  
Il le faut avouer, le mal est sur la terre.”*

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

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



Fig.4: 1 de Novembro de 1755.

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



Fig.5: 1 de Novembro de 1755.

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



Fig.6: 1 de Novembro de 1755.

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

um Deus Castigador(-mas-Bom) e que melhor seria se os portugueses, em vez de reconstruir a cidade, se reconciliassem com Deus por intermédio de arrependimentos, orações e penitências, opondo-se frontalmente ao Estado (queremos dizer: a Carvalho e Melo), o que lhe valeu a fogueira em 1761, também pelo seu suposto envolvimento com os Marqueses de Távora e com o Duque de Aveiro na conjura contra El-Rei de 3 de Setembro de 1758; por outro, mesmo aqueles que se opõem à Igreja, veja-se, por exemplo, o Cavaleiro da Ordem de Cristo Francisco Xavier de Oliveira (*Cavaleiro de Oliveira*), no *Discours Pathétique au Sujet des Calamités Presentes Arrivés au Portugal*, identificava como causa do terramoto a profunda idolatria dos portugueses que irritavam os Santos, e à Santa Inquisição que adulterava o sentido das Escrituras para mergulhar, intencionalmente, o povo na mais pura das ignorâncias em termos teológicos e em matérias de fé, proibindo a leitura da Bíblia, desde 1559, em línguas vivas. Mesmo *Cavaleiro de Oliveira*, convertido à Igreja Anglicana em 1746 e queimado em efígie com este mesmo livro, admite o terramoto como castigo.



Fig.7: D. Sebastião José de Carvalho e Melo, 1.º Conde de Oeiras, 1.º Marquês de Pombal.

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

respeito à argumentação (“racional”, dizemos nós hoje) acerca do sucedido em 55 ou a outros acontecimentos antes deste ou depois deste.

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

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

De facto, o terramoto de que Malagrida fala (opondo-se a quaisquer motivos naturalistas para o acontecimento, nestes termos: “nem o próprio Diabo poderia inventar uma falsa ideia tão passível de nos conduzir à ruína irreparável”<sup>149</sup>) possibilitou pôr em prática, tornando visíveis as novas ideias da época já enunciadas no reinado de D. João V sobretudo por D. Luís da Cunha, Alexandre de Gusmão e Francisco Xavier de Oliveira (o Cavaleiro de Oliveira). Dignos de nota são também o 3º e o 4º Condes de Ericeira (D. Luís e D. Francisco de Menezes), este último que traduziu a *Arte Poética* de Boileau. D. Francisco de Menezes transforma a Academia dos Generosos nas *Conferências Discretas e Eruditas*, portas-dentro da sua casa, donde em 1720 saíram como sócios para a Academia da História. Nestas *Conferências* discutiam-se as ciências e criticava-se o Barroco. O Barroco das “igrejas e [d]os serviços religiosos [que] dev[iam] ser o mais impressionantes e majestosos possível para que o seu esplendor e carácter religioso impression[asse] os espectadores ocasionais, sem que eles mesmo o perceb[essem]”<sup>150</sup>. Portanto, criticava-se o Barroco dada a sua conotação simbólica (intencionalmente provocada, sabe-se), espelho das ideias ultrapassadas e veiculadas pela Igreja de Roma. Acerca do Barroco merece ser lida a seguinte citação para que se entenda aquilo que o Iluminismo vem criticar: “A arquitectura barroca reflecte esta directriz [a da piedade exaltada e sensual] através da ênfase dada às situações de contraste – curva e contracurva, luz e sombra – e a um trabalhar quase escultórico do próprio espaço e da luz.

As formas geométricas elementares do quadrado e do círculo são preteridas [para que depois, ao gosto iluminista, serem ressuscitadas e amplamente usadas quer na arquitectura quer no traçado da cidade], e em vez destas aparecerem linhas de

---

<sup>149</sup> G. MALAGRIDA, *Juízo Verdadeira Causa do Terramoto*, panfleto publicado em 1756.

<sup>150</sup> Cita Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 151, e muito oportunamente, Antony BLUNT in *Historia de la Arquitectura, Antologia de la Teoría Arquitectónica*, de Lucciano PATTETA, Madrid, 1984, p. 159.



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

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

De certa forma, morre assim “A pluralidade do mundo barroco [...] revelada pela arquitectura que, pela coerência da sua sistemática construtiva, unifica um conjunto em constante génese e transformação, sinónimo, por vezes, de liberdade, mas também, e sobretudo, imagem de vida”<sup>152</sup>, em Portugal; morre a *Graça*, a elipse, a oval, a ficção; para nascer, através do traço recto do esquadro e da outra ponta do compasso, o quadrado e o círculo.

Morre, *simbolicamente* digamos, “o Barroco [,] o estilo da Igreja Católica Apostólica Romana triunfante, com o que isso implica de manipulação propagandística da arte, e sendo manifesta, sobretudo na Arquitectura, a atitude de apologia das ideias da Contra-Reforma [...]”<sup>153</sup>; morre aquilo que ele, enquanto estética arquitectónica, representava à época.

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

O Maneirismo abre essa nova janela ao Barroco: já não a quadrícula de Alberti que exige um esforço de copista de iluminura medievo sem desvios ao visto; mas um manejar as matérias visíveis interpretando-as *ao sabor da mão*. Ora, esse *ao sabor da mão*, só possível é certo com a perspectiva totalmente sabida e dominada – e isso dá-no-lo o Maneirismo –, esse desespero de quer dizer através do grafismo “o dinâmico” e “o vibrar do espaço” arquitectónicos (barrocos) sujeitos à luz que vem de Cima, inventa-o e

---

<sup>152</sup> Maria João MADEIRA RODRIGUES, *Unidade e Transformação – Nota acerca de uma estética da Arquitectura Barroca*, revista *Claro-Escuro*, n.º 1, Lisboa, 1988.

<sup>153</sup> Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 152.



reinventa-o o Barroco. Vejam-se, por exemplo, as cenografias dos Galli-Bibiena em telões, afinal, não muito distantes em carácter, natureza ou traço de desenhos seus contemporâneos provocadores de arquitectura: os, por exemplo, de Francesco Borromini, François Mansard, Louis le Vau, Claude Perrault; em Portugal, os de Nicolau Nasoni, João Frederico Ludovice, João Nunes Tinoco e João Antunes, para citar só alguns.

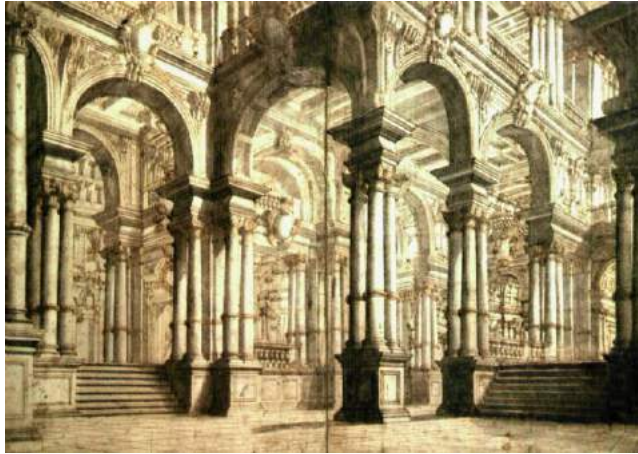


Fig.9: Desenho de Galli-Bibiena.

O barroco é libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria mais elementar. Libertação da simetria e da antítese entre espaço interior e exterior. Por essa ser a vontade, de libertação, o barroco assume um significado do estado psicológico de liberdade e de uma atitude criativa liberta de preconceitos intelectuais e formais. De certo modo, podemos dizê-lo, já o Maneirismo, uma espécie de *proto-Barroco*, assim fazia prever: não só como estilo mas como a assumpção de uma imagem que funda a barroca; e que a barroca, por sua vez, autonomiza e satura. Nitidamente, no contexto da produção artística barroca, o desenho destaca-se se o critério for o da plasticidade. Frederico Zuccari, em 1607, em *Ideia de' Pittori, Scultori ed Architetti* explica: “Disegno: como segno di Dio in noi”<sup>154</sup>; Deus-arquitecto; Deus-desenhador.

Ora – talvez seja abuso dizê-lo assim, mas: –, é justamente esse desenho “liberto” que, depois feito arquitectura pela matéria, se sente não só através da contemplação e do contentamento dos olhos que olham as fachadas, mas no próprio espaço que ele (desenho antes da arquitectura) antes sonhou: “A linha sinuosa do Barroco adquire um carácter quase simbólico de representação da piedade e do êxtase místico, e transporta

---

<sup>154</sup> Ver a este propósito Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, pp. 151-154.

para o modo como o espaço é trabalhado um tipo de movimento cadenciado que repete um esquema de hipnotizador que define um ritmo equivalente ao próprio pulsar orgânico.”<sup>155</sup>

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

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

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



Fig.10: Giovanni Battista Piranesi.

---

<sup>155</sup> Ana Leonor MADEIRA RODRIGUES, *op. cit.*, p. 152





Fig.11: Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*.

As transformações políticas, sociais e económicas do século XVIII clamam por novos “cenários”: novas arquiteturas e novas cidades (note-se que já em 1649 a cabeça de Carlos I tinha rolado às mãos de Cromwell para se instaurar uma República *Puritana* na Grã-Bretanha; e que, em França, a Revolução de 89 está aí). O Barroco é obsoleto diante do aumento demográfico, da consciência da pobreza ou das novas preocupações com a salubridade das construções, no caso português até a prevenção do efeito devastador dos sismos; é obsoleto para uma nova mentalidade.

O desenho é um dos primeiros sintomas dessa que vai ser uma efectiva mudança de paradigma no modo de se ver o mundo; e que alguns intelectuais e políticos desejam ver imposta *também* através da arquitectura que afinal já desde, como vimos aliás, o reinado do *fidelíssimo* D. João V prometia mudança (veja-se, a título de exemplo: o desenho para o Real *Aqueduto das Águas Livres*; ou, nalguns aspectos, até a fachada principal de Mafra de 1717; ou, indo mais Além, o paralelismo que na época (e até hoje) se estabelecia entre Mafra e a “*Santa Cidade de Jerusalém descida do Céu à terra*”<sup>156</sup> que o desenho

---

<sup>156</sup> “[...] *unido ou identificado [e] sobre a Santa Cidade [...], porque ficando o templo superior à mesma Cidade, fica por este modo como separado e por cima da Cidade o Templo ou Santuário que possui um só Príncipe [...]. Este Santuário, ou Novo Templo de Ezequiel, viu este Profeta separado sete léguas da Cidade Marítima, chamada Oriental e Ocidental [...]. Este Principado Secular e juntamente Eclesiástico da Igreja não está em Itália, mas existe separado e fora de Roma estabelecido em uns Mosteiros e Varões Religiosos, consagrados de todo a Deus [...]. Muitos Conventos há hoje fora de Roma, em que está edificada a Igreja de Cristo, que é a*

**racionaliza e faz;** ou, ainda, a organização espacial/temática da sua Biblioteca; tudo isto, de certa forma, no seu conjunto e pelo seu desenho denunciam, ainda no pleno do reinado do *Magnânimo*, um momento-fronteira: o êxtase do Barroco que cede o passo ao novo espírito-esclarecido do Iluminismo: “*Sapere aude! Tem coragem para fazer uso da tua própria razão!*”, disse Kant).



Fig.12: Real Aqueduto das Águas Livres, Lisboa.



Fig.13: Real Palácio de Mafra.

---

*Nova e Santa Cidade de Jerusalém descida do Céu à terra [...] mas nenhum Mosteiro de Religiosos se acha na Cristandade que esteja edificado sete léguas fora ou por cima da Cidade marítima, chamada Oriental e Ocidental, fundada sobre tantas águas subterrâneas e tão adornado como a Esposa para o seu Esposo, senão esta nova e única Maravilha do Mundo [...] estabelecida em Portugal, edificada em Cristo, sobreedificada em Mafra e sobre o fundamento que lhe pôs S. Paulo, pelo real e invicto braço do Sábio e Augusto Apolo Lusitano e pelas mãos dos Portugueses para Corte do Quinto Império de Cristo [...]*” Anselmo Caetano Munhós de Abreu Gusmão e CASTELO BRANCO, *Oraculo Prophetico, prolegomeno da Teratologia, ou Historia Prodigiosa, em que se dá completa notícia de todos os Monstros, composto para confusão de pessoas ignorantes, satisfação de homens sábios, exterminio de profecias falsas e explicação de verdadeiras profecias*. Parte Primeira, em que se exterminão as profecias falsas. Consagrada a Marte como quinto entre os Planetas, Lisboa Ocidental, 1733, pp. 92-95.

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

E, efectivamente, constrói uma cidade.

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



Fig.14: D. José I.

O *Reformador*, D. José I – fóbico, é curioso notar o paradoxo, desde 55 a espaços fechados e à cidade em termos gerais – opta pela quarta opção que o engenheiro-mor Manuel da Maia (à altura do terramoto com 78 anos) lhe propõe na *Dissertação*<sup>157</sup>: demolir o que sobrara e usar o entulho para nivelar o terreno “formando novas ruas com liberdade competente, tanto na largura como na altura dos edifícios, que nunca poderá exceder a altura das ruas”, o que causou em muitos escândalo dado o sucedido, sobretudo quando uma das outras hipóteses seria “despreza[r] Lisboa arruinada” para ir construí-la entre Alcântara e Pedrouços, uma área poupada à desgraça porque sobre as rochas vulcânicas do Complexo Basáltico de Lisboa, sabemos-lo hoje. Chama para isso Maia, Eugénio dos Santos (arquitecto do Senado da cidade) e Carlos Mardel (arquitecto da Casa do Risco das Obras Públicas); para que se desenhe “[...] um novo plano regular e decoroso”, adverte o alvará real de Maio de 1758.<sup>158</sup>

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

---

<sup>157</sup> Esta *Dissertação* de M. da MAIA encontra-se transcrita em José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 3.ª ed., Ed. Bertrand, 1987.

<sup>158</sup> José-Augusto FRANÇA, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1989, p. 327.

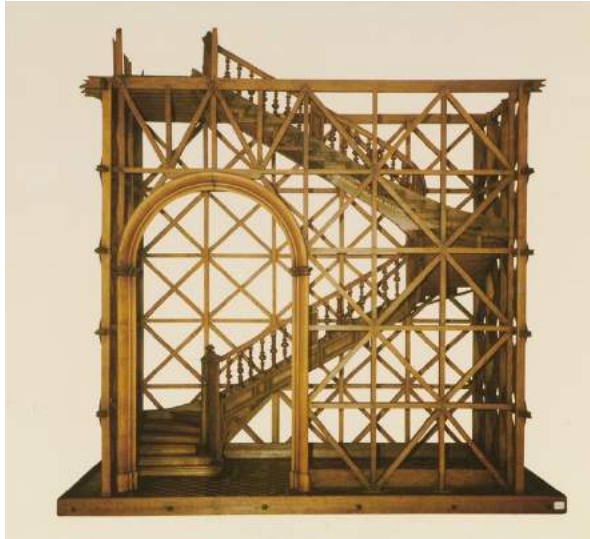


Fig.15: Maqueta da estrutura tipo “de gaiola”.

Isto consentiu desenhos como estes:

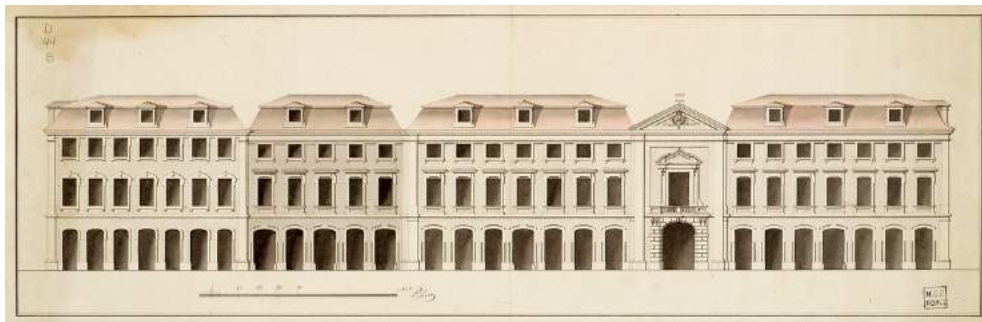


Fig.16: Desenho da Fachada-Sul do Rossio, Lisboa.

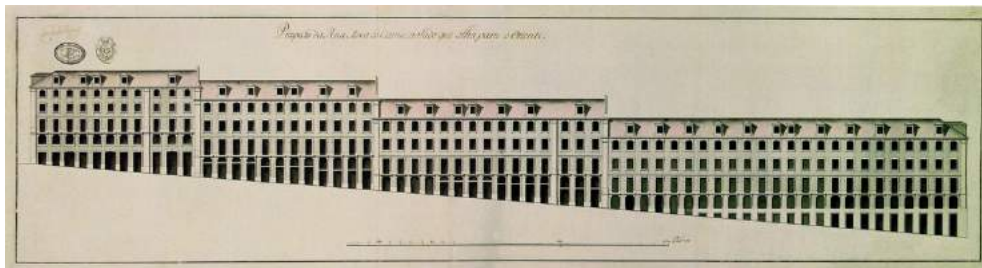


Fig.17: “Prospecto da Rua Nova do Carmo do lado de quem olha para o Oriente”, Lisboa.



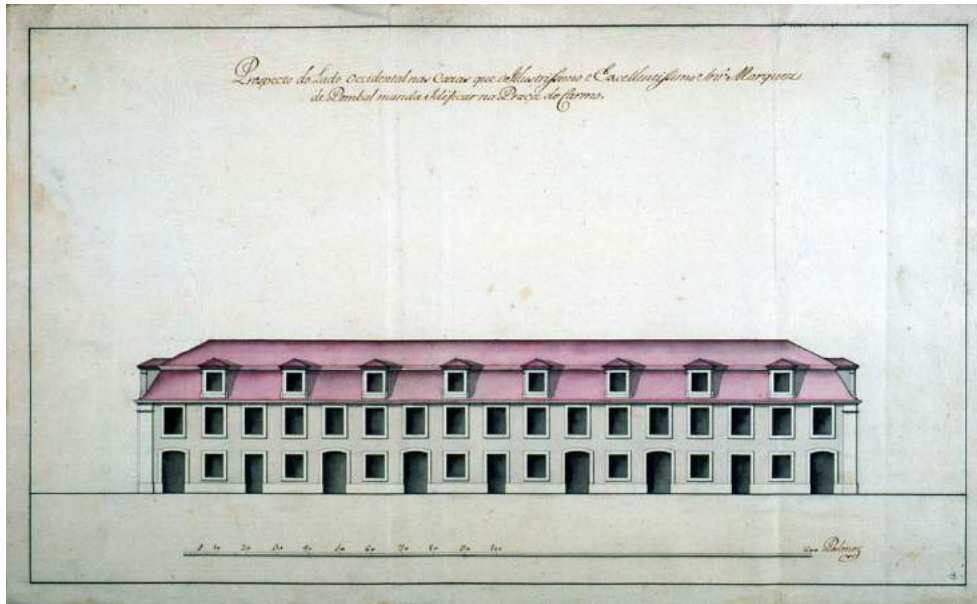


Fig.18: “Prospecto do lado occidental que o Illustrissimo e Excellentissimo Snr. Marquez de Pombal manda edificar na Praça do Carmo”, Lisboa.

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25.

**Casas, Museus e Epitáfios (da Vala-Comum que é a Minha Memória):**

Desenhos, Pinturas, Outros Patrimónios e Outras Culturas Visuais

Conferência com o título “**Casas, Museus e Epitáfios (da Vala-Comum que é a Minha Memória): Desenhos, Pinturas, Outros Patrimónios e Outras Culturas Visuais**”, apresentada no 2.º Seminário Internacional *Museografia e Arquitectura de Museus: Identidades e Comunicação*, na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ, 16 de Novembro de 2010.

Texto publicado no **Livro MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, Identidades e Comunicação**, Coord. Editorial de Ceça Guimaraens, com o título “**Casas, Museus e Epitáfios (da Vala-Comum que é a Minha Memória): Desenhos, Pinturas, Outros Patrimónios e Outras Culturas Visuais**”, Ed. da UFRJ/FAU/PROARQ (Colecção PROARQ), Rio de Janeiro, ISBN: 85-88341-31-9, 2010.

Publicado on-line em:

[http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/anais-seminario\\_2010/indice-titulo.html](http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/anais-seminario_2010/indice-titulo.html)

[http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/anais-seminario\\_2010/eixo\\_i/P1\\_Artigo\\_Pedro\\_Janeiro.html](http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/anais-seminario_2010/eixo_i/P1_Artigo_Pedro_Janeiro.html)

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 251-288.

\*

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





Fig. 0: Fernando Pessoa, Mestre Lagoa Henriques.

“Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.”<sup>159</sup>

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

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

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

---

<sup>159</sup> Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 19.

Fui educado num colégio dominicano.

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

Sonhava com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma coluna de relevos lavrados em baixos mas que também podia ser uma árvore, corpos mutilados que gemiam de dor, gente com cara de rato em andarilhos de criança, cúpulas e templos de vária sorte, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, peixes com a boca grande que puxavam barcos de pesca com homens que puxavam redes que capturavam outros peixes, demónios que saíam de cestos que saíam de peças de fruta para matar outros demónios, um pássaro com um funil que lhe servia de chapéu, moinhos de pás e não de velas como nunca tinha visto, um homem triste que lia, uma mesa posta e corpos nus: azul, encarnado, sangue e lume; a morte.

Com tudo isto eu sonhava.

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

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

estavam cheios de olhos;” ou, “E saiu outro cavalo, vermelho; e ao que estava assentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da terra, e que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada.”; ou, “E olhei, e eis um cavalo preto e o que sobre ele estava assentado tinha uma balança na mão.” Isto, por exemplo, explicava o devaneio repetido.

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

Os anos passaram; e com os anos estes sonhos.

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

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

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

A casa era absolutamente fantástica: era uma casa dentro de outra. O Mestre Lagoa ocupava um antigo estaleiro naval na Av. da Índia em Lisboa, mesmo em frente à Doca do Bom-Sucesso (Fig. 1).



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

Habitava e trabalhava neste espaço porque um incêndio fez arder o seu antigo atelier e com ele, para todo o sempre, várias obras escritas e desenhadas, entre outras de valor inestimável. A casa, construída no interior desse antigo estaleiro novecentista (Fig. 2), era toda sobre estacas de madeira, com grandes patamares de diferentes cotas, por vezes com paredes, por vezes com vãos enormes que davam acesso a outras divisões da casa.



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

E assim, subindo quatro degraus com uma guarda do século XVIII, encontrada algures no lixo, que dava acesso a uma saleta, descendo outros dois até à biblioteca (onde conheci o irmão gêmeo de Thanatos: Hypnos), o Mestre vivia entre objectos formidáveis que davam à Praia dos Prodígios (a Praia dos Prodígios era como ele chamava a uma “praia” mas que era, na verdade, os trinta ou quarenta passos de areia que na maré vazia ficavam a descoberto junto da Torre de Belém (Fig. 3)).



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

Nesta casa aprendi, muitos anos mais tarde (quando estava a redigir as minhas provas de Doutoramento) o que, hipoteticamente, Heidegger dizia entrelinhas com a trilogia “Construir, Habitar, Pensar”: que a Arquitectura não é um objecto mas uma relação entre *o-que-habita* e *aquilo-que-é-habitado*; que a Arquitectura não é somente o *desenho do objecto* e/ou o *objecto* (arquitectónicos), como pelo menos desde o Renascimento mas sobretudo “os modernos”, enfim, como tantos arquitectos e/ou tratadistas nos fizeram crer. Afinal, essa Arquitectura que é uma espécie de “sou” estava ali naquela casa de uma forma escancarada. A casa era o Lagoa e o Lagoa era a casa: Aristóteles falava do lugar como “intervalo corporal”, ali era verdade; Muntañola que “o lugar não é uma forma nem uma matéria”<sup>160</sup>, ali era verdade; Bachelard, da casa como “espírito”. Digamos, evitando as Teorias e mais ainda os teoremas que castram o pensamento, que sempre que alguém se representa inteiramente num espaço ou, dito às avessas, quando um espaço consente que alguém se represente inteiramente *nele*, quer dizer, se expresse-*nele*, seja-*nele*, então, nesse caso temos Arquitectura. Voltaremos às casas-museu mais à frente.

---

<sup>160</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo.*” Joseph NUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.

Nesta casa, onde se vivia entre desenhos de nus a corpo inteiro, gessos de figuras de uma mitologia privada, achados prodigiosos que a maré ia trazendo (lembro-me perfeitamente de um tronco que deu à praia, semelhante a uma das cabeças da Guernica, hoje no Reina Sofia em Madrid), pássaros que voavam, gatos egípcios de bronze com uma das orelhas brincada, guardadores de rebanhos e outras poesias, (...) fui aprender a desenhar (eu e a Filipa Lourenço, minha colega depois na Faculdade, e até hoje minha amiga).

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

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



Fig. 4: Museu de Arte Antiga, Lisboa

Entrámos naquela casa do século XVIII, “reciclada” ao longo das décadas (desde 1884) em museu.<sup>161</sup> De facto, um museu é, *sois disant*, uma casa: na verdade, um museu é sempre uma casa, uma tipologia específica de casa, à falta de melhor termo “um habitáculo”;

<sup>161</sup> Este edifício, enquanto museu, resulta hoje dum somatório de sucessivas adaptações ao edifício original: Palácio Alvor-Pombal; e que tiveram o seu início em 1884. Destacam-se sobretudo cinco grandes intervenções: 1884-1911, a cargo do Professor António Tomás da Fonseca e do primeiro director do museu José de Figueiredo; 1930-40, a cargo do arquitecto Guilherme Rebello de Andrade; 1942-47, a construção do corpo oriental de fachada; no início dos anos 80, a construção de um piso intermédio a cargo do arquitecto João de Almeida; 1992-94, sobretudo a duplicação do espaço das exposições temporárias, a cargo da Arquitecta III/João Almeida.

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

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

Numa sala do fundo estava o meu sonho pintado por Bosch. Sem tirar nem pôr, o meu sonho num tríptico do século XVI: com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma coluna de relevos, corpos mutilados, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, azul, encarnado, sangue e lume; a morte (Fig. 5).



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

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

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

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

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

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

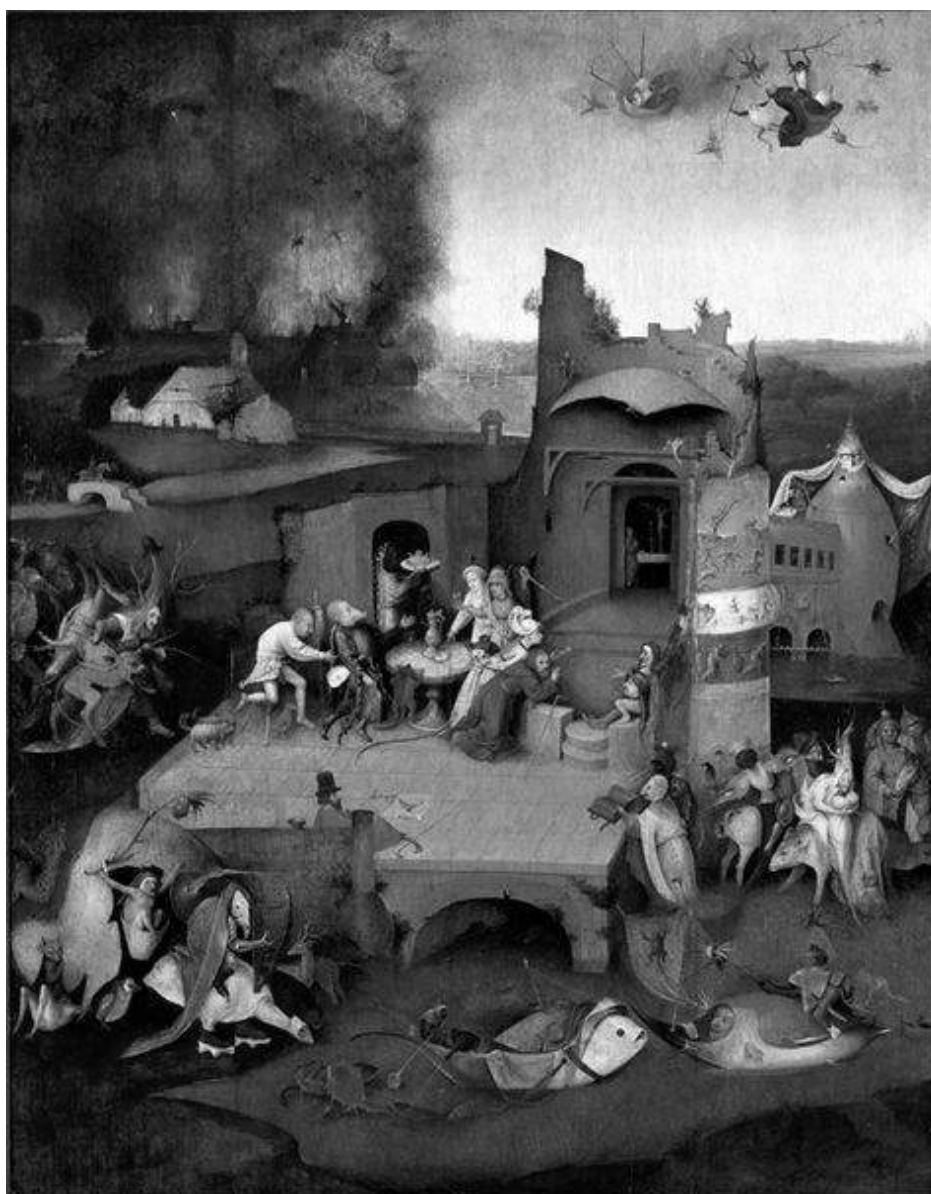


Fig. 6: *Tentações de Santo Antão*, Jheronymus Bosch; Óleo sobre madeira de carvalho; A 127,5 x L 101,6; Museu de Arte de São Paulo.



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

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

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

Usemos um exemplo: um tecto.

Que um tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar<sup>162</sup> essa função, diferentes tectos denunciam<sup>163</sup> modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. A *forma* do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada – de aresta, de berço, de cruzaria ou de combados, etc. –, se *singelo*, se em quadrado ou octogonal, etc.) não denota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.<sup>164</sup> O tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a *quem o usa* um certo *gesto de uso* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo, na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire, através-de-mim, outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig<sup>165</sup>, *utilitas*<sup>166</sup>. Por outras palavras, podíamos dizer assim: o objecto arquitectónico conota sempre para além da sua *utilitas* uma certa *ideologia de habitar*. É em função dessa *utilitas* e dessa *ideologia* que me comporto no espaço. Todos os meus gestos no espaço projectado passam a existir em conformidade<sup>167</sup> (ou, coerentemente) com esse “ambiente”<sup>168</sup>.

---

<sup>162</sup> “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, *o significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função*.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.

<sup>163</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>164</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 198 e 199.

<sup>165</sup> Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

<sup>166</sup> *Utilitas*, uma hipotética apropriação de Koenig de Marcus Vitruvius em *De Architectura* onde *Utilitas* aparece como uma das três qualidades duma estrutura arquitectónica: *Firmitas, Utilitas, Venustas*.

<sup>167</sup> “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. A arquitectura, no

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) *orienta*, implica ou impõe os *movimentos* mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*); de certa forma, o objecto arquitectónico funciona como uma espécie de “cenário”, esse “meio [*milieu*] que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção”<sup>169</sup>.

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

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

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

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

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

---

sentido em que vo-la estou a apresentar, é o cenário permanente de uma cultura na qual o drama social pode ser representado da forma mais proveitosa para os actores.” Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 102 [Sublinhados nossos].

<sup>168</sup> Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983, p. 32.

<sup>169</sup> Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.

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

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

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

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

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

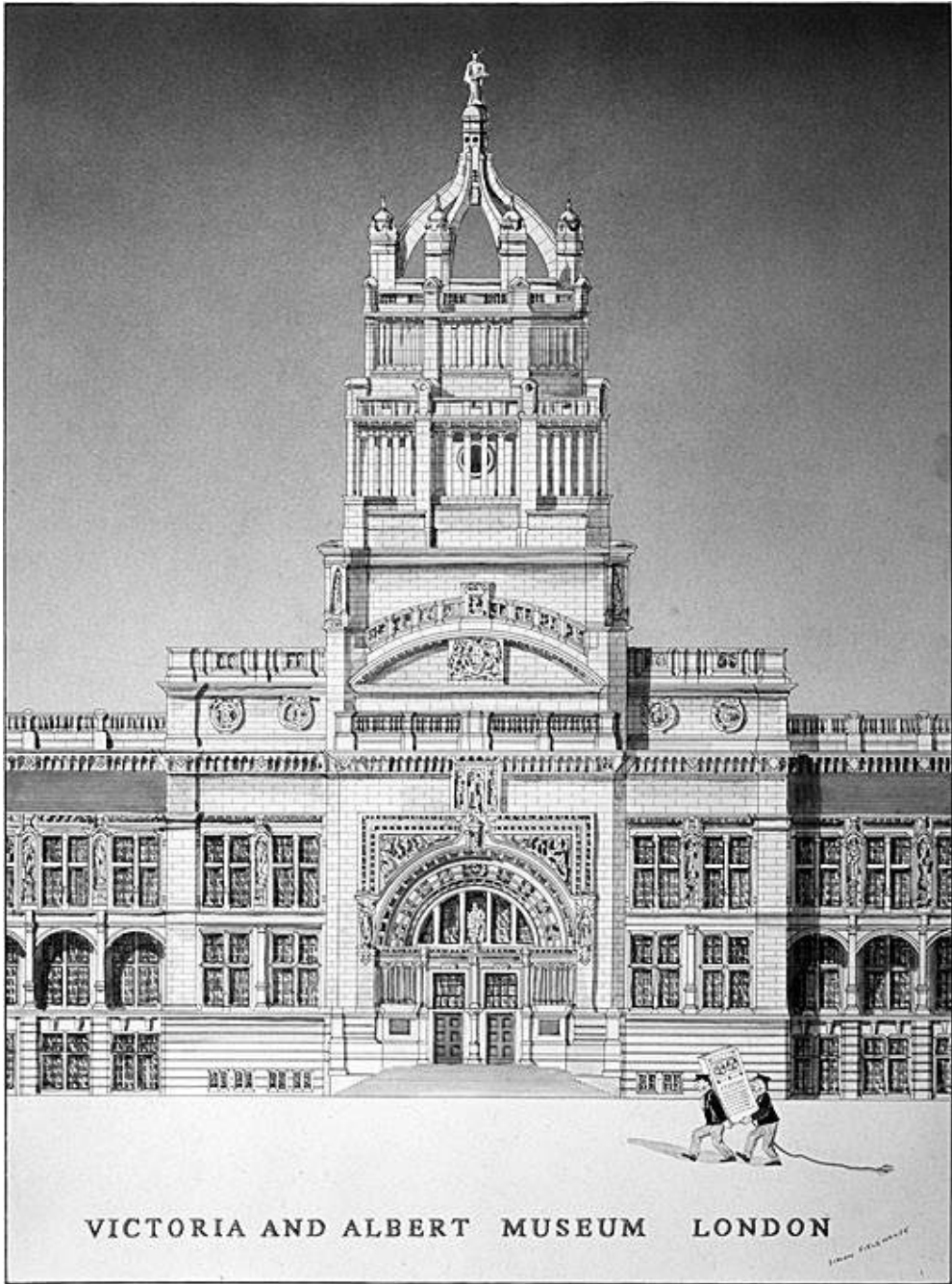


Fig. 7: *Victoria and Albert Museum, Londres.*



Fig. 8: M.A.C., Niterói.

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

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

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

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

Conservar essas coisas e expô-las é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas por quem no-las deixou* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam, que no-las deixaram (voluntária ou involuntariamente *para nós*). Por exemplo, os brincos da avó suprem a falta da avó, pelo

menos parcialmente; através deles podemos construir a biografia da avó e através dela contar a nossa própria história: lembrando-nos dela, e contando, através dos brincos-deixados, a sua história, construímos a nossa própria identidade; o de onde viemos, quem somos ou, pelo menos, quem achamos ser.

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

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

“Tradição”? Provavelmente, sim.

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

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

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

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

Se assim é, se as coisas deixadas que herdamos funcionam como veículos de memórias em segunda mão – como *alibis* usados pela memória –, então, muito provavelmente, a

própria noção de /património/ decorre da compreensão *daquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente *daquilo que esses outros pressupostamente nos terão deixado* e que, à falta de melhor termo, chamámos coisas.

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

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é. Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel nesse entrecho (que nós, afinal, queremos perpetuar como nosso(?)).

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

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

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

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

Mostramos o quê?

Como ele vivia ali?

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

A memória dele? Como se ele não tivesse morrido e tivesse só dobrado a esquina para ir almoçar ao Bandeira<sup>170</sup>?

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

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

“Um pouco mais de Sol

E eu era brasa.

Um pouco mais de azul e eu era além.

É que para mim bastava um golpe de asa

Para eu não permanecer aquém.”

No livro do António Botto?

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

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

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

Egípcios e maias acreditavam na ressurreição; as múmias de chinchorro no deserto do Atacama, actual norte do Chile e sul do Peru na América latina, recentemente datadas em 7000 a. C., são as múmias mais antigas, com mais 2000 anos que as egípcias; o braço

---

<sup>170</sup> Um restaurante.



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

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

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

As estátuas que podiam sentir com a polpa dos dedos, ou com a mão em pleno, vão deixar de poder ser tocadas. Ainda não perceberam que a escultura não é só para ser sentida com os olhos, que é para ser vivida com o tacto; com o tacto como a estátua do Fernando Pessoa no Chiado em Lisboa em frente da Brasileira, com o tacto de quem toca o focinho do javali do *Mercato Nuovo* de Florença; tocar na imagem de *Santiago Mayor* em Compostela; *La Bocca della Verità*, em Roma.

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

“Fantasiamos”, como a Psicanálise mais ortodoxa fala quando se refere à *imaginação*. Fantasiamos a vida através das coisas. De facto, os objectos não passam de desvios da consciência; “fios-condutores” como Husserl lhes chama quando os explica “imanescentes de tempo”.<sup>171</sup> Tem razão.

---

<sup>171</sup> “[...] *cogitatum* singular, em virtude do seu âmbito transcendental imanente de tempo, é uma síntese de identidade, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 30.

Para mim, sempre que se fala em museus, há algo que me incomoda. Na verdade, nem é bem um incómodo, é mais um conjunto de dúvidas: qual é(são) o(s) critério(s) que assistem a selecção dos objectos a expor? Porque é que existem uns que merecem ser expostos e outros não? Porque são expostos desta maneira e não de outra? Em suma: porque é que para mim um objecto tem um valor e para o outro, que está ao meu lado, o valor é outro?

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

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

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

É certo que as ametistas e os brilhantes dos brincos da minha avó, que desde sempre me lembro dela com eles, têm um valor comercial; eles podem ser trocados por dinheiro; mas não é a forma, como disse Eco, sempre simbólica (porque fruto da constituição subjectiva; porque a forma é sempre conotativa)?<sup>172</sup> A verdade, pelo menos do ponto de vista desde onde vejo o mundo, é que os brincos da minha avó ou qualquer outro objecto que eu detecte no campo da minha experiência como vivo, são sempre projecções de mim. Porquê?

Porque sou que os sinto. Os objectos são sempre “focos, irradiações de ser”<sup>173</sup>, “fosforescências”<sup>174</sup> de mim. De certa forma, os objectos são uma espécie de epitáfios da minha memória que é um lugar para onde vai tudo sem que eu decida o quê ou como ou

---

<sup>172</sup> Acerca da *denotação* e da *conotação*, leia-se: Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 20-28 e Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 45-48.

<sup>173</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.

<sup>174</sup> Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.

quando, como em uma vala-comum. Epitáfios, porque os momentos passados fixam-se neles como as frases que ficam em vez do morto, sintetizando-o e lembrando-o aos outros, para a posteridade – para, usemos uma expressão do Direito “memória futura”.

Lembro-me sempre de Luís XIV de Bourbon, antes *Delfim* e *Primogénito da França*: “L'État c'est moi”. Conta-se da época uma discussão acerca daquilo que significa o “bom-gosto”. Reuniões infundáveis acerca do tema na Academia de Letras, para o resultado ser: “O bom-gosto sou eu” – disse.

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

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

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

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

Ambos construimos representações privadas, e temos do objecto perspectivas diversas, no entanto, ambos habitamos uma *harmonia preestabelecida* – Merleau-Ponty fornece um exemplo dessa “harmonia”.<sup>175</sup> Fazemos, portanto – enquanto afirmamos isto – a apologia de um *mundo previamente dado*, a argumentação de uma *unidade ideal*, como o faz a ciência?

---

<sup>175</sup> “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*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 543 e 544.

Não. Expliquemos porquê: apesar das representações *de um* e *de outro* serem diversas, ainda assim, ambas estão “co-presentes” ao objecto que as admite ou, por outras palavras, ambas estão “co-presentes” ao objecto que é permissivo a ambas. É essa co-presença perante o objecto que faz do mundo “o *campo* da nossa experiência, [onde] nós somos apenas uma visão do mundo”.<sup>176</sup> *Um* e *outro*, estão “juntos” a representá-lo, e é neste sentido que podemos dizer que o objecto é o mesmo para ambos, quando a única coisa que se partilha verdadeiramente é o tempo que imana em simultâneo dessas duas representações. É neste sentido que *um* e *outro* estão juntos, quer dizer, estão juntos porque as suas representações sobre os seus objectos coincidem no tempo, coincidem nesse momento-fronteira (num movimento experimentado por ambos no presente vivo de que são espectadores); são, digamos assim, contemporâneas; e constituem a identidade de ambos enquanto sujeitos inalienáveis do mundo e, também, de si(s) próprios.

Aparentemente, a sociedade funda-se na noção de “experiência comum”<sup>177</sup>. Parece certo, porém, que queremos exactamente dizer com *experiência comum*?

Merleau-Ponty fornece um exemplo que nos parece aqui adequado: conta que experimenta uma paisagem ao lado do seu amigo Paulo. serve-se da metáfora da paisagem contemplada por si e por Paulo e tece algumas considerações que se nos revelam fundamentais: reconhece, sobretudo, que ambos têm “sensações privadas” e que nessas sensações existirá sempre algo de “incomunicável”; que estão “encerrados em perspectivas distintas”; reconhece que não lê Paulo como “um fluxo de sensações privadas” mas como “alguém que vive o mesmo mundo”, que vive a “mesma história” na mesma “natureza” que ele; e que, se se comunica com Paulo é porque o faz *através desse mundo e através dessa história*; mas reconhece, ainda, algo de essencial: é que, Paulo e ele vêem juntos a paisagem, estão co-presentes a ela, e, neste sentido – de que é *através desse mundo e dessa história* –, que ela, a paisagem, é *a mesma* para ambos; concluindo que o mundo é “o campo” da experiência de ambos.

---

<sup>176</sup> “Ora, considerando esses declives arruivados, por mais que eu me diga que os Gregos os viram não chego a me convencer que eles sejam os mesmos. Ao contrário, Paulo e eu vemos ‘juntos’ a paisagem, estamos co-presentes a ela, ela é a mesma para nós dois, não apenas enquanto significação inteligível, mas como um certo acento do estilo mundial, e até em sua eceidade. A unidade do mundo se degrada e se pulveriza com a distância temporal e espacial que a unidade ideal atravessa (em princípio) sem nenhuma perda. É justamente porque a paisagem me toca e me afecta, porque ela me atinge em meu ser mais singular, porque ela é a minha visão da paisagem, que tenho a própria paisagem e que a tenho como paisagem para Paulo tanto quanto para mim. A universalidade e o mundo se encontram no coração da individualidade e do sujeito. Nunca o compreenderemos enquanto fizermos do mundo um ob-jeto. Logo o compreenderemos se o mundo é o campo de nossa experiência, e se nós somos apenas uma visão do mundo [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 544. [Sublinhados nossos]

<sup>177</sup> Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 31.

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

Heidegger, interrogando-se acerca da própria consciência histórica e acerca de como o objecto História acontece na consciência, diz que “não pode ser a experiência natural relativa ao desenrolar do tempo”<sup>178</sup>, pois não é porque o indivíduo se “encontra na história que é temporal”<sup>179</sup>, mas “se só existe e se só pode existir historicamente, é porque é temporal no fundo do seu ser”.<sup>180</sup>

Esta consideração de Heidegger, donde, primeiro, podemos depreender que toda a consciência de alguma maneira é *histórica*, também nos leva a admitir que, e se toda “a consciência é histórica, [então,] isso quer dizer, não só que há algo como tempo para ela, mas que *ela é tempo*”<sup>181</sup>.

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



<sup>178</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 87.

<sup>179</sup> Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 87.

<sup>180</sup> Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, p. 87.

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

<sup>181</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 88.



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

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

### **Bibliografia**

AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

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

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

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

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

KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

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

MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2000.

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

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

MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.

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

RAPOPORT, Amos, "Systems of Activities and Systems of Settings", in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.

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



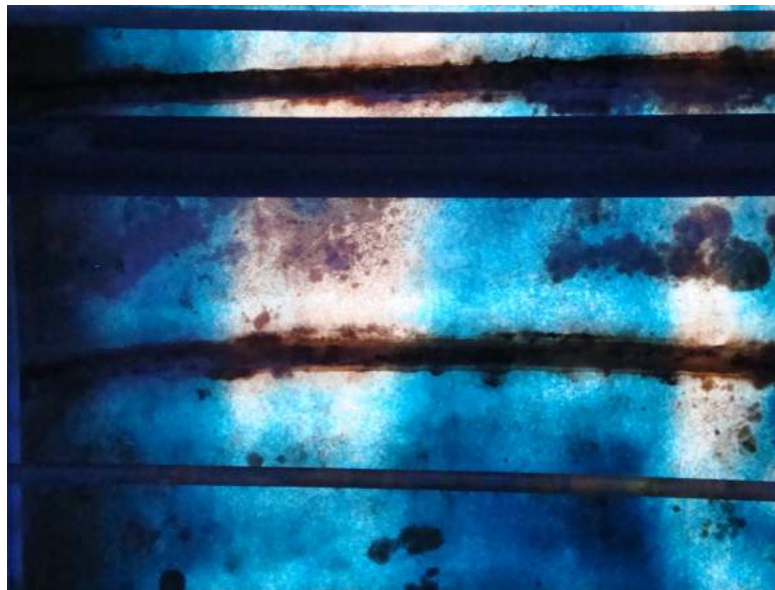
26.

## Struggle for Pleasure

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho**”, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 289-296.

\*







*Far, far away,  
I want me...  
I say every day "I want me."  
I want me far from here  
Beyond the screen:  
Prince of a kingdom of flowers only  
(and small lakes of acid bronze)  
Give me back:  
All the things that hurt you;  
My trace in your road;  
My whole life for having enjoyed so much;*

*The wings of an angel that has been shot and killed in flight.  
I just want to want me in the meantime,  
An interstitial that is,  
On top of a bell sound an alarm.  
Far from here,  
After the veil that confuses you,  
The wrath of the gods,  
What makes your eyes like scales:  
Restore to me the echo of my words  
Or anything that yours it is.  
I live alone with Piotr to design a whole new world,  
My passion and all that my eyes feel under the film's real.*

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

(...)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

The centre is me - *axis mundi*.

27.

### **If I Feel, It Is Under The Skin**

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António, “ARQUITECTURAS-FICCIONADAS: O Desenho”**, Chiado Editora, Depósito Legal n.º: 326931/11, ISBN: 978-989-697-185-4, Abril de 2011, pp. 297-319.

\*

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

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

I am my body; reality is, each and every moment, from one extreme to the other, unknown. Eu sou o meu corpo; ela um, a cada momento, e de extremo a extremo, desconhecido.

I feel and it does not.

I am my body from within to my skin. My body transports me, takes me from here to there, it is my beginning and my end. I am alone with it, lonesome and alone, which does not touch anything; that does not dissolve into anything, that does not merge, that does not commune of anything, that lives thus.

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

It is true that I do not share with reality the same flesh, its flesh is not my own. I confess myself ignorant about reality and perhaps I devise mechanisms that surpass that

ignorance. I invent schemes that allow me to dominate it, at least apparently: I name things, people, objects, I draw them and make them my own. So much that they become me. I replace the thing's name with the thing itself, the drawing by the thing itself, so much that things end up existing for me through those substitutions of what they are to me. I call world to that, to the ensemble of those things that I progressively signify. I represent: become them present to me when I summon them through those devices. Then, the discourse about the object replaces the object itself, and this object that was unknown becomes, at least for me, the discourse that I am able to render of it. At the base of this gigantic paradox, between me and things, is my incapacity to completely master things and with them, if I mastered them, the time.

Everything is indirect, and therefore all that I claim to know with conviction, I don't know in fact and in flesh. At a limit, we could say it, I would only know this thing when I would transcend myself and become it. If I became my own interlocutor, then I would feel like him, that which I am. To explain this anguish of inner subjectivity – like Husserl, Merleau-Ponty or Lyotard do: *I exit myself for a second and I inhabit the other so I know him* – would be to retell the history of Mankind. Perhaps, that is why we prefer to believe in world that is ready, predicated, defined, whole, and doubtlessly, fixed, that does not change. Still and safe.

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

Even houses substitute other things. But which things?

To answer in one word: desires.

The house begins by trying to complete or fill out a defect of the body. A body without house is not exactly body, not only because ultimately the body to think itself always needs a spatial dimension (memory is also body), but most of all because it can not exist it being inside, outside and/or between inside and outside. Because the body does not exist outside space, the body is only body in function, expressing itself. In other words: opposing to Man, the animal is body-less, meaning that in truth, it does not realize it owns a body, that its body transports its existence. It is the demand of the spirit, or how one says: "conscience", which makes the body, body of the own body. The animal wanders, Man inhabits, even the nomad that when he stops, he stops: when he piles and stretches fabric, for example, he says *here*. It is the conscience of the halt and its gesture – or how you say in Architecture: its "project", while act or design, that establish the *here*: here does not mean not-there; *here* is the point from which one measures distance, the near and far, the left and right, the up and down, which is up is Sky, that which is down is Earth, the unattainable and the tangible; *here* is from where one can be

closer to the arched path of the sun, watching it, the birds that migrate to come back one day. Therefore, the house of Man is always cosmologic, because it is always symbolic; while the nest is not. The house is project, the nest occurrence.

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

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

The house, and Architecture as the Discipline that studies it, is that: an axis in the world (axis mundo?), fixed on Earth, under the Sky, for a thousand years in a temple or for a night in the tent of the blue men in the desert, abandoned by the gods, *Tuaregue*; but always desires fulfilled in will, another thing that states “body” juxtaposed to the *body-of-whom-thinks-and-does-it* and meets it when inhabiting. House: outer-skin. (Dermo-Architecture?!)

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

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

The drawing itself is only one of the modalities of that project, which is, let us admit it, the most used by the architect who thinks the house for the other's-body. The project is not the erudition of the design, it is a pulse of the body within which makes the (inhabited-)house happen: for example, from the favela to the museum that apparently keeps our Identity and that after all is not else than a representation of something we reckon to be.

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

Architecture has a reson. It makes itself by reflecting upon what has been done, and doing it again; it does itself by doing that which others did, and from that reflection arises the new, the never done thus. In that sense there is always, and only, a single

architecture that manifests the history of the world. From the favela to liquid architecture, the same act: to inhabit with the material circumstances of the moment.

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

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

At this moment of this reasoning, it will no longer cause any scandal to anyone to state that: Architecture, as an object, has been since the *quattrocento* thought and anticipated through image. The invention of perspective – based in fundamentals of Euclidian geometry – has conquered the depth in the foundations of representation and inaugurated the *virtual*. It was this conquest of space–beyond the limits of the body that originated, amongst other things, the possibility to consider “transarchitecture”, as M.Novak says, in the “liquid architecture” of Nox, in the “hybrid spaces” of Knowbotic Research, etc...

Why?

Because today, with the most recent technologies of visual production (*parametric drawing, modeling by nubrs, rendering through radiation, algorithmic modeling, etc.*), of communication and transmission of information, the image became dynamic, no longer fixed. Euclides has been abolished, Descartes proved wrong, the visual field annihilated, we produce today ethereal images, four dimensions of matter paradoxically called “liquid”, fluid, plurisensitive, but always seductive. These are the images that think and anticipate a certain architecture today: images that exceed themselves (in *hyper-realities, supra-realities, trans-realities*). The image that was a representation of Architecture, started containing Architecture itself, subduing it, while the need for the of the physical man was discarded in favor of aesthetics (of image), of marketing and the idiosyncrasies of its own designer that creates the three fictional dimensions, the impossible to represent. But what is “impossible to represent” in Architecture?

Architecture itself is impossible to represent. Why?

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

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

It is not!

Now, as some certain architectonic object, as we know, are built in function and through those new possibilities of representation – to its image and similarity –, in that

transference (from the *project-of-the-thing* to *the-thing*) the significations of that virtual travel to a neo-virtual that is, as paradoxal as it may seem, the inhabitable object itself: no longer static, passive, still, susceptible to memory and therefore to time; but dynamic, fluid, liquid, in a mix between virtual/real.

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

Because one sixth of the world dies of hunger.

Should not be the aesthetic and ethics one?



28.

## **É Proibido Desenhar no Papel!**

Texto de apoio ao **Workshop** no Espaços do Desenho (curadoria de Teresa Carneiro), Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 13 de Abril a 7 de Maio de 2011.

\*

### **Descrição do Projecto**

*Desenha-me um pássaro a sépia com uma linha  
Na concha que é as palmas das minhas mãos,  
Que voe mais alto que a Pintura,  
Que não tenha medo quando a pique,  
Que da ilusão faça elmo,  
Que por príncipe me tome  
Como por tão certo  
Este todo o meu sangue  
Opalino feito em pedra.  
Um tronco que acho  
Numa praia de prodígios  
Em tudo semelhante a um touro num lugar pagão:  
Em negros,  
Brancos que arrepiam  
E cinzas de carne humana sem cheiro,  
Sem nada, entre lilases.  
Sabe-me a sangue a boca  
Por tanta a saudade,  
Por ver desesperadas crianças como eu fui  
A um canto  
A imaginar o mundo  
Na mais suprema certeza de não terem sequer existido,*

À espera  
Que o estoque as fira,  
Mas sem doer,  
No centro do centro  
Daquilo que faz com que os seus olhos vejam  
Enquanto choram flores  
Sob um tecto de nuvens que enrolam densas  
Gritos de anjos  
A quem foram queimados, a poder de lume,  
Os olhos  
Porque me alimento do fundo que o mundo me dá.

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

Lembro-me de uma criança que desenhava no chão com um pincel e água num pátio de cimento afagado. Com água ia dizendo com linhas e manchas pássaros, casas, paisagens; desenhava o que via; inventava mitologias privadas; apontava para o desenho e dizia “Sou eu”. Quando o desenho era grande, subia a uma nespereira sobranceira ao pátio para ver o desenho de cima. Um dia, deslumbrado com o que via enquanto chamava “eu” àquilo que via, caiu e partiu o braço. No dia seguinte a árvore não estava lá: tinha sido cortada rente à terra. Esta imagem sempre me impressionou.

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

Lembro-me dos desenhos feitos com o dedo no sujo dos *capots* dos carros; nos vidros embaciados.

Lembro-me dos desenhos com uma pedra de giz no negro do asfalto; a mão de um homem impressa ou soprada a ocre nas paredes de Lascaux.

Um desenho *al vif*, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo à realidade.

Desenhar é um roubar lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro, ou em mais, à realidade roubada. O produto do meu saque é mais um objecto

no mundo: o meu desenho é o meu roubo e a minha entrega. Digo que tiro, mas sei que dou.

Se desenho sobre um papel, roubo e trago a realidade roubada debaixo do meu braço.

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

Porque o papel obriga-me a enquadrar aquilo que eu vejo segundo critérios preestabelecidos pela sua dimensão e pelo seu formato standartizado. Se eu não desenhar sobre o papel tenho o mundo inteiro para construir o meu desenho, sem limites. A dimensão, a escala a que desenho, escolho-as eu.

O papel antes mesmo do desenho ser desenho, já o predica. O quadrado e o rectângulo querem ser expostos.

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

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

***O objectivo deste projecto é convidar os participantes a desenhar noutros suportes que não o papel; usando matérias não convencionais. Convidamos as pessoas a desenhar, por exemplo, sobre o asfalto, nas paredes, nas folhas das árvores, nas chapas dos carros (com matérias efémeros e não mutilantes), no chão, etc. Numa segunda fase do projecto, o artista usará o corpo como interface do desenho.***

29.

### **Do Anamórfico à Morfologia:**

#### O Desenho

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “**O PAPEL DO DESENHO**”, Colecção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópico, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 16-34.

\*

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

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



Fig. 1 - Tronco de uma *Bougainvillea Spectabilis*; fotografia do autor.

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

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



Fig. 2 - Grafite sobre estuque; desenho do autor.

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

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

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

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

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

a minha própria morte. O tempo, de tempo, não tem nada; não passa da evidência do meu próprio-corpo se ele for para mim um-em reflexo; e nada; e nada mais para além da consciência a desdobrar-se.



Fig. 3 - Grafite sobre estuque; desenho do autor.

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

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

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

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

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



Fig. 4 - Grafite sobre estuque; desenho do autor.



Fig. 5 - Grafite sobre estuque; desenho do autor.

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

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

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





Figs. 6, 7 e 8 - Grafite sobre estuque; desenhos do autor.

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

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

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





Figs. 9, 10 e 11 - Grafite sobre estuque; desenhos do autor.

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

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

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

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

Um desenho é um estado do Espírito.

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

Como?

Sendo.

O quê?





Figs. 12, 13, 14 e 15 - Grafite sobre estuque; desenhos do autor.

Mundo. Essere.

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

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

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

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

A ponta do lápis, ou qualquer outra ponta de qualquer outra coisa sobre qualquer outra coisa, é um canivete-eléctrico que abre o corpo do mundo à procura de um outro-mundo: a ponta de qualquer coisa rasga o mundo como um grito o véu do Templo para a

verdade poder ser verdade, para que acreditem; abre a folha, ou qualquer que seja a superfície, até o mundo poder ser, de facto, mundo, a partir d'aí como um, de facto, eu.

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

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

No Presente:

Eu-mundo

Tu-mundas

Ele-munda

Nós-mundamos

Vós-mundais

Eles-mundam.

No Pretérito Perfeito:

Eu-mundei

Tu-mundaste

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundastes

Eles-mundaram

No Pretérito Imperfeito:

Eu-mundava

Tu-mundavas

Ele-mundou

Nós-mundámos

Vós-mundáveis

Eles-mundavam

No Pretérito-Mais-Que-Perfeito:

Eu-mundara

Tu-mundaras

Ele-mundara

Nós-mundáramos

Vós-mundáreis

Eles-mundaram

No Futuro:

Eu-mundarei

Tu-mundarás

Ele-mundará

Nós-mundaremos

Vós-mundareis

Eles-mundarão

No Condicional

Eu-mundaria

Tu-mundarias

Ele-mundaria

Nós-mundariamos

Vós-mundaríeis

Eles-mundariam

Eu *mundaria* se não desenhasse, mas como desenho *eu-mundo*.

Desenhar é mundar: é tornar mundo o mundo.





Fig. 16 e 17 - Grafite sobre estuque e instalação com luz e sombra; desenhos do autor.

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

“Mundar” vem de mundo, de mudança de estado, de mudo, silêncio.



Figs. 18 e 19 - Tinta de gel sobre pele humana; desenhos do autor.

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

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

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

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

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

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

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

*Se desenhás é porque há qualquer coisa de flor*

*No verso da tua pele que é mundo:*

*Reflexos de noite em lagos dados a óleo;*

*Lisas, rochas gravadas*

*E animais feridos de morte por setas;*

*Codeas de tristeza e chãos de trigo.  
Se te acontece o mundo por linhas  
É porque já ele, sem que te soubesses, te vivia  
(nas atmosferas dos anjos,  
no lado de lá do espelho,  
no sorriso dos lobos).*

30.

### O “Face-a-Face” e o Tempo do Acontecer:

O Visível e o Invisível do Desenho

Conferência apresentada no IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA “ARCHITETTURA CITTA’ TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE, TRADIZIONE – CONTEMPORANEITÀ–SOSTENIBILITÀ, RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI” ”Micro/Macro – Architetture per il territorio ed il centro storico. Dal Progetto utopico al progetto reale”, Narni, Itália; organizado pela Sapienza – Università’ di Roma, Prima Facoltà’ di Architettura “Ludovico Quaroni”, Dipartimento di Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero Della’Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordinatori Scientifici: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch. Danilo D’Anna; Narni, Itália, de 22 a 29 de Julho de 2011: dia 25 de Julho de 2011.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Coleção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 36-53.

\*

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

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

Desenhava, só desenhava: coisas.

Desenhar é bom mas tem um preço. É verdade que tentava repetir os desenhos do meu pai mas, o que gostava mesmo de desenhar era a minha mão. Ponha a mão em cima da folha e com um lápis de grafite fazia viajar uma linha pela periferia da minha mão esquerda. Só bem mais tarde conheci Lascaux. Só bem mais tarde conheci *A Vidas das Formas*, seguido do *Elogio da Mão* de Henri Focillon, publicado pela primeira vez em 1943. Das mãos, diz ele: “São quase seres com vida. Serão escravas?”<sup>182</sup>

As mãos; recordo-vos o texto: “em contra-luz de uma testemunha da grande *Ressurreição de Lázaro*, a mão trabalhadora e académica do Dr. Tulp, segurando com uma pinça um feixe de artérias na *Lição de Anatomia*, a mão de Rembrandt a desenhar, a mão espantosa de São Mateus escrevendo a Bíblia ditada por um anjo, as mãos do velho aleijado da *Moeda de Cem Florins*, duplicadas pelas grandes e ingénuas luvas que lhe pedem da cintura.”<sup>183</sup>

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

As mãos são escravas do Espírito.

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

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

---

<sup>182</sup> Henri FOCILLON, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1988, p. 107.

<sup>183</sup> Henri FOCILLON, *op. cit.* p. 108.

parafrazeando António Gedeão – para a Teologia (que, curiosamente, é o estudo de Deus); acabo, ponto sete: sou heideggerianamente mortal sobre a Terra e posso errar e/ou rever as minhas posições acerca das coisas.)

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

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

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

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

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

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

Vivemos concentrados no desenho como produto. Acabado, se ele falasse, diria o mundo; mas os desenhos não falam; eles não dizem nada; são silenciosos; eles não nos encantam como as palavras nos encantam, nos enganam, nos ludibriam, nos mentem; os desenhos são sempre verdadeiros, mesmo os de Echer, e são sempre “isto”, mesmo o *Ceci* do “*Ceci n’est pas une pipe*”; os desenhos são o próprio mundo e do próprio mundo. Os desenhos são sempre *Ceci*, *Isto*. Eles vivem d’*Isto*; eles substituem *Isto* (*Isto* é sempre mundo); quer dizer: eles, como produto, são um vestígio humano dum instante de mundo.

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

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

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

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

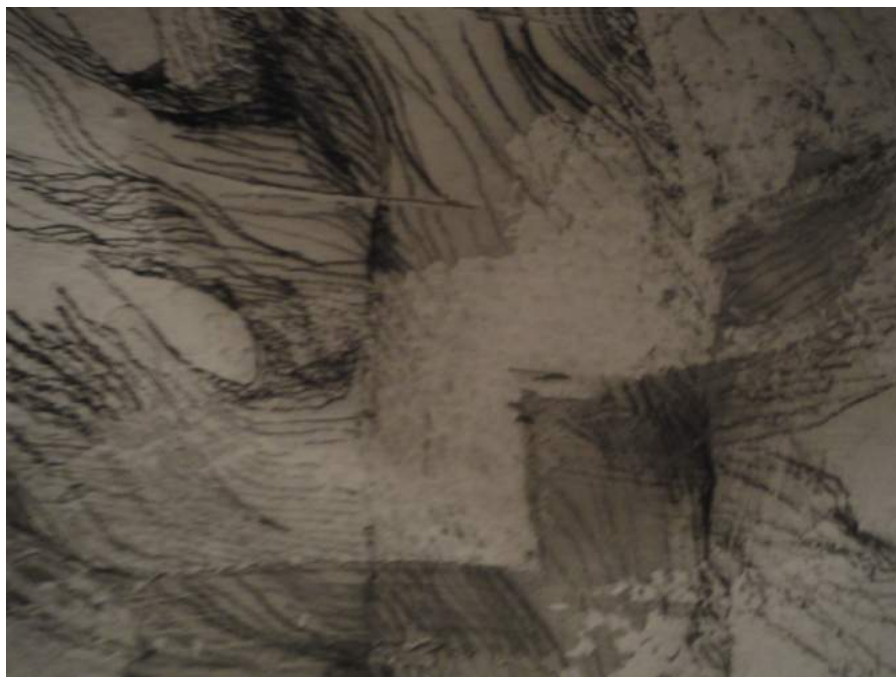


Fig. 1 - Grafite sobre estuque; Desenhos do autor.

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

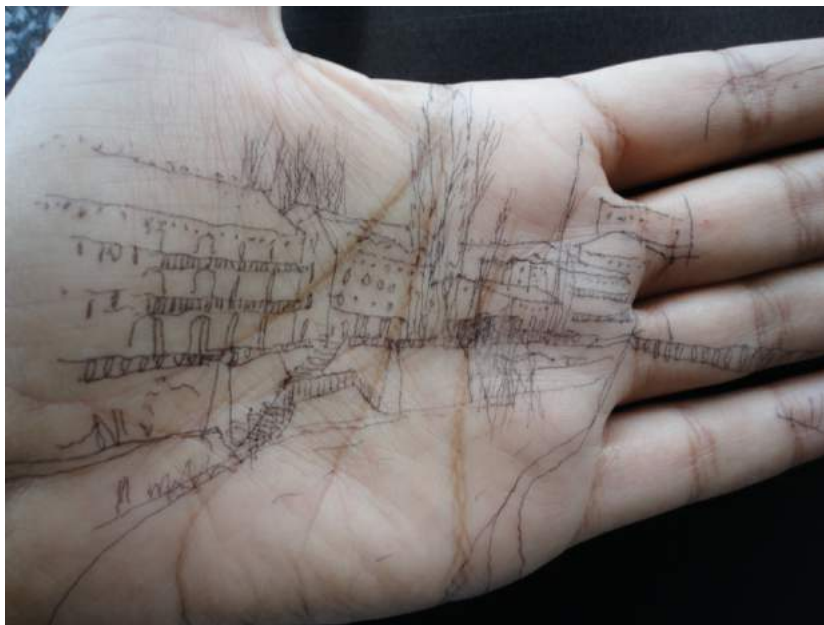
Se desenho sobre a minha pele, na palma da minha mão ou no meu pescoço por exemplo, então aí o problema adensa-se. Quem desenha sabe que enquanto o desenho acontece sobre uma superfície se sente, nos dedos e na mão que agarram o lápis ou a caneta ou o pincel, a linha; há um tacto que envolve a mão que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



mão que desenha e a pele a ser desenhada: um, efectivamente, interface; a linha não é da mão, nem é da pele, mas, paradoxalmente, é das duas.



Figs. 2 e 3 - Lisboa, tinta de gel sobre pele; Desenhos do autor.



Figs. 4 e 5 - Ljubljana, tinta de gel sobre pele; Desenhos do autor.



Fig. 6 - *Ljubljana*, tinta de gel sobre pele; Desenhos do autor e de Juan Solera, Ivo Covaneiro e Bruno dos Reis.

A pele do outro não é a minha pele.



Fig. 7 - Tinta de gel sobre pele; Desenhos do autor.



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

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

Só mais um minuto.

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



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

Interessa-me mais o gesto que a mão faz, o quantas vezes se pára, a velocidade com que a linha viaja da meada para o novelo do que a meada ou o novelo; interessa-me, sobretudo, o tempo. Quem desenha sabe que enquanto se desenha o tempo parece que pára: uma espécie de pôr o mundo entre parêntesis enquanto vemos a linha a fazer-se em coisa, uma *epoché*<sup>184</sup>, uma espécie de *ek-stase*<sup>185</sup>.

Prontos os novelos a minha avó construía camisolas (havia, portanto, também em potência na desordem da meada, através do uso da linha, a temperatura); e eu, com essas linhas de lã coloridas: atava o puxador da porta (dessa salinha onde almoçávamos) ao candeeiro; e do candeeiro à perna da mesa; e da perna da mesa, esticava bem a linha

---

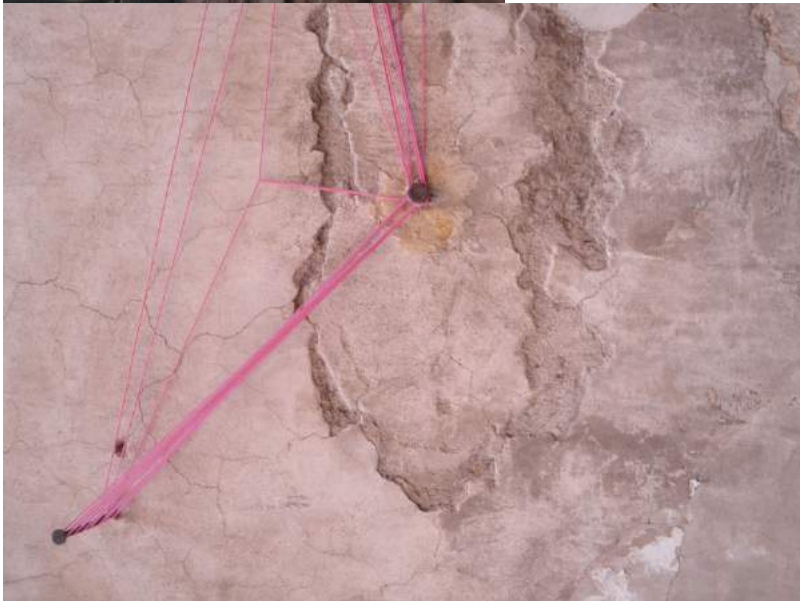
<sup>184</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15

<sup>185</sup> “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 ôntica*. Segundo as diversas espécies e regiões do ente, modifica-se o carácter da sua possível revelabilidade e dos respectivos modos de determinação interpretativa. Assim, por exemplo, a verdade do que está simplesmente presente (por, exemplo, as coisas materiais), enquanto *descobertura*, distingue-se especificamente da verdade do ente que nós próprios somos, da *abertura* do estar – aí (*Dasein*) existente.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 21 e 22.

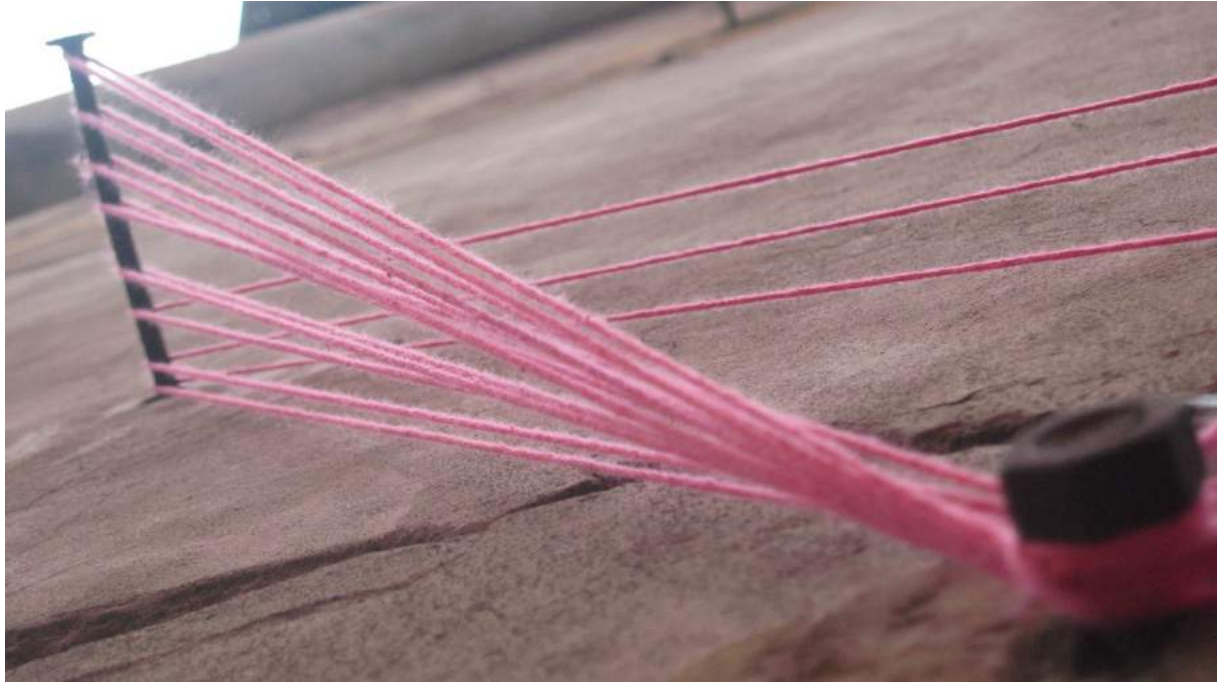
“A realidade humana (*Dasein*), diz [refere Heidegger], *não se perde, de modo a que tenha de se recolher de qualquer maneira fora de tempo, exceptuando o divertimento, nem de modo a ter de inventar totalmente uma unidade que dê coesão e que recolha (Sein und Zeit, loc. Cit., 198). A temporalidade*, escreve mais adiante, *temporaliza-se como futuro que vai ao passado, ao vir ao presente* (citado por Merleau-Ponty, 481 [Porém, em Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> 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 instância, 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 géometrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962]”

de lã, até ao prego onde estava pendurada uma aguarela azul do suíço Fred Kradolfer (uma paisagem sub-aquática); e daí, desde esse prego de aço que ainda lá está, esticava criteriosamente a linha até ao *abat-jour* do candeeiro que estava em cima de uma mesa pequena que dava apoio ao sofá; e daí até à chave (de metal amarelo com letras recortadas a escrever OLAIO) que fechava a porta do armário onde se guardava a louça branca e cobalto; e daí até ali; e dali até ali, fazia viajar uma linha de lã; até que, ao fim de algumas horas de trabalho, como numa teia, eu parava maravilhado a ver como aquela sala, através da minha intervenção, tinha ganho outros sentidos.







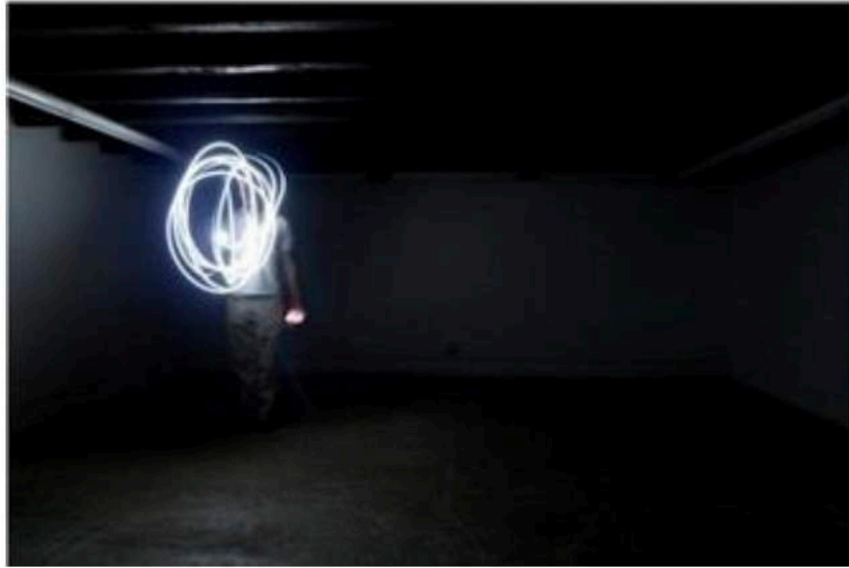


Figs. 8, 9, 10, 11, 12 e 13 - Intervenção plástica em Narni, Itália, no *Workshop Il Tempo e il Divenire: Disegno e Interventi Artistici a Narni*, no IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA "ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE, TRADIZIONE - CONTEMPORANEITÀ- SOSTENIBILITÀ, RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI" "Micro/Macro - Architetture per il territorio ed il centro storic , Narni, Itália, 2011.

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

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







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

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

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

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

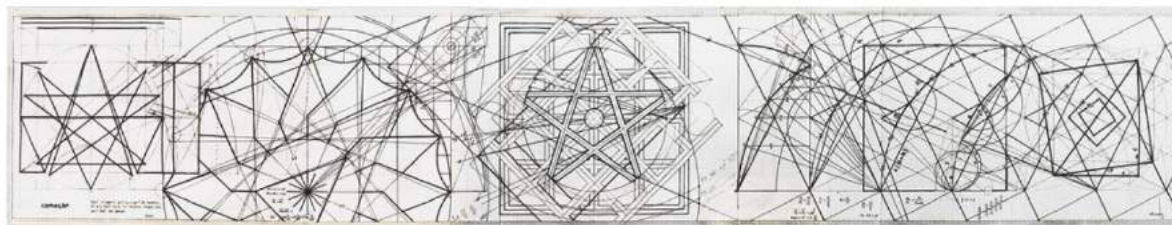
Seja como for: se sobre uma folha de papel, numa parede, num vidro, sobre a pele, numa *T-shirt* numa conversa entre amigos, desenhar é sempre estar-entre.



Figs. 14 e 15 - Estremoz, tinta de acetato sobre algodão; Desenhos do autor.

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

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



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

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

O tempo que, se *nasce*, para mim, da minha relação com as coisas, então, posso dizê-lo, é porque esse tempo é (ou *está*) imanente a essa (ou *nessa*) minha relação. O desenho é o vestígio, é o que fica dessa relação; e desenhar a própria relação. Por isso disse que desenhar era a postura em prática dessa noção de “intencionalidade” que, tão bem, a Disciplina Fenomenológica e o Existencialismo descrevem. Neste sentido – no sentido em que posso admitir a existência de uma correlação entre o *acto de desenhar que visa um objecto* (a intencionalidade<sup>186</sup>) e o *objecto visado* –, o objecto não é só um *pretexto* para

---

<sup>186</sup> “A análise intencional é, pois, algo de inteiramente diverso da análise na acepção habitual. A vida consciente – e isto vale já para a pura psicologia interna como paralelo da fenomenologia transcendental – não é uma simples conexão de dados, nem um amontoar de átomos psíquicos, nem ainda uma totalidade de elementos, que estão unidos por qualidades morfológicas. *A análise intencional é o desvelamento das actualidades e potencialidades, nas quais se constituem objectos como unidades de sentido*, e toda a análise de sentido se leva a efeito na transição das vivências ingredientes para os horizontes intencionais nelas delineados.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 28.

“A *problemática da correlação*, isto é, o conjunto dos problemas suscitados pela relação do pensamento ao seu objecto, uma vez aprofundada, deixa emergir a questão que constitui o seu núcleo: a subjectividade. É provavelmente aqui que se faz sentir a influência de Brentano sobre Husserl (que fora seu aluno). A observação-chave da psicologia brentaniana era que a consciência é sempre *consciência de alguma coisa*, ou seja, que a consciência é intencionalidade.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 21. Franz Brentano, sacerdote cujas teorias e posicionamento em relação ao conhecimento acabaria por o conduzir a uma ruptura com a própria Igreja, pertencia à geração académica de Wundt. A principal influência de Brentano deriva de sua *psicologia do acto*, segundo a qual os processos psíquicos são, em essência, actos referidos ou dirigidos para conteúdos. Essa diferença essencial pode ser exemplificada com a audição de um determinado tom. Brentano distingue o tom que se ouve e a audição do tom ouvido. A audição de um tom acto psicológico e o tom ouvido é o conteúdo desse acto. Esta distinção, exemplificada através do tom e da audição do tom, é fundamentada pela noção de intencionalidade – o modo como a consciência se relaciona com o objecto

a construção de uma síntese de identidade subjectiva através da qual eu posso tomar conhecimento de mim próprio; ele – o objecto, se o desenho – é, sobretudo, uma *unidade de sentido* – “[o objecto] não é, então, mais que um face-a-face (Gegenstand), e a minha consciência aquilo para quem há esses face-a-face”<sup>187</sup>.

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

Elas, as coisas para mim, enquanto as desenho, são, sobretudo, “possibilidades”, “momentos oportunos”, “instantes certos” de tempo, possibilidades de eu me inscrever no tempo (no *agora*<sup>188</sup>, no *efectivamente aqui* sendo para mim-mesmo<sup>189</sup>), sem a qual a (minha) própria experiência das coisas não seria possível. Se assim é, se o tempo nasce da minha relação com o objecto e se, portanto, nesse nascimento assisto à constituição de uma temporalidade imanente (onde se inscrevem ou se incorporam as minhas vivências), então, como Homem, dependo inteiramente dessa possibilidade constitutiva das coisas.

---

experimentado - e funda-se na relação entre o sujeito e o objecto. O empirismo assim apresentado por Brentano, através do qual se chega a uma noção de fenómeno diversa da de Immanuel Kant (por exemplo) daria origem à Fenomenologia husserliana e influenciaria autores como Merleau-Ponty, Lyotard e, mais tarde, Sartre.

<sup>187</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.

<sup>188</sup> “Frequentemente se diz que, nas próprias coisas, o porvir ainda não é, o passado não é mais, e o presente, rigorosamente, é apenas um limite, de forma que o tempo desmorona. É por isso que Leibniz podia definir o mundo objectivo *mens momentanea* [*Mens momentanea, sive carente recordatione*], é por isso também que, para construir o tempo, santo Agostinho exigia, além da presença do presente, uma presença do passado e uma presença do porvir. Mas compreendemos o que eles querem dizer. Se o mundo objectivo é incapaz de trazer o tempo, não é porque de alguma maneira ele seja muito estreito, não é que precisemos acrescentar a ele um lado de passado e um lado de porvir. O passado e o porvir existem em demasia no mundo, eles existem no presente, e aquilo que falta ao próprio ser para ser temporal é o não ser do alhures, do outrora e do amanhã. [...] Se se paramos o mundo objectivo das perspectivas finitas que dão acesso a ele e o pomos em si, em todas as suas partes só podemos encontrar ‘agoras’. Mais ainda, esses agoras, não estando presentes a ninguém, não têm nenhum carácter temporal e não poderiam suceder-se. A definição do tempo que está implícita nas comparações do senso comum, e que se poderia formular como ‘uma sucessão de agoras’ [*Nacheinander der Jezeitpunkte*’, Heidegger, *Sein und Zeit*, por exemplo, p. 422.] não erra apenas por tratar o passado e o porvir como presentes: ela é inconsistente, já que destrói a própria noção do ‘agora’ e a noção da sucessão.” Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 552.

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

<sup>189</sup> “Por conseguinte, o fundamento da fenomenologia constitutiva consiste em fundar, na doutrina da constituição da temporalidade imanente e das vivências *imanes* nela incorporadas, uma teoria egológica pela qual se pode pouco a pouco entender *como é que o ser-para-si-mesmo do ego é concretamente possível e compreensível*.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 35.



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

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



Fig. 16 - Lisboa, Escadinhas de S. Miguel; tinta de gel sobre pedras; Desenho do autor.

## **Bibliografia**

DERRIDA, J., *a Lórigine de la géometrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.

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

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

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

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

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

TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946.

31.

## Desenhos de Arquitecturas sem Projecto

Conferência apresentada no XXI Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, COSTRUIRE NEL COSTRUITO: *Architettura a Volume Zero*; Camerino; organizado pela: Università di Camerino – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 31 de Julho a 4 de Agosto de 2011: dia 1 de Agosto de 2011.

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Colecção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 56-65.

\*

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

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

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

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

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

O corpo, mesmo sem querer, deixa grafado no mundo vestígios: casas, textos, objectos, ideologias até. Perpetuar o vestígio do corpo é tentar perpetuar o corpo que é finito e mortal: através da cristalização do vestígio eu, de certa forma, posso contar a história do

outro (corpo semelhante ao meu), posso, de certa forma, fazer encarnar o outro em mim, fazendo-o parte de mim ou, pelo menos, fazendo dele a minha própria natureza, história, substância ou identidade. Conservar o vestígio é, de certa forma, conservar o seu(s) produtor(es), é, no limite, um esforço de, através do vestígio, construir a memória; e, através dela, modelar o passado. Deste ponto de vista, então, o passado não foi assim, nem nunca foi assim, o passado é uma modelização que faz do tempo aquilo que o tempo para nós é (no presente).

Os vestígios dos outros são a nossa herança: conservamos os seus objectos (alguns deles já obsoletos) – vestígios de outros que antes de nós interagiam, através deles, com o meio, com outros usos e/ou outras funções; enterramos os seus corpos-mortos – vestígios de corpos que são os próprios corpos mas sem vida (nalgumas culturas come-se a carne dos mortos e inalam-se os ossos depois de cozidos, triturados e reduzidos a pó, para que o outro-corpo (o corpo do outro) passe, efectivamente, a fazer parte de quem o conserva assim); conservamos casas – vestígios de como se habitavam(?). “A morte [, que, como diz Wittgenstein, ] não é da vida”, ou, pelo menos, uma conceptualização da morte (a nossa: a ocidental), está implícita neste processo de conservação (físico-química) do vestígio.

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

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

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

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







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



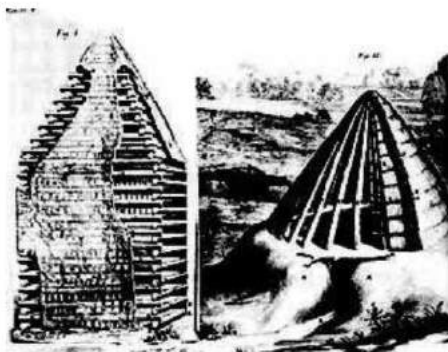
Vitruvio (I a.C.), no *De architectura*, Livro X, diz: “Começaram a levantar coberturas utilizando ramos de árvores, a cavar grutas nos montes e a fazer, imitando os ninhos dos pássaros, com barro e ramos, recintos aonde pudessem guarnecer-se.”



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



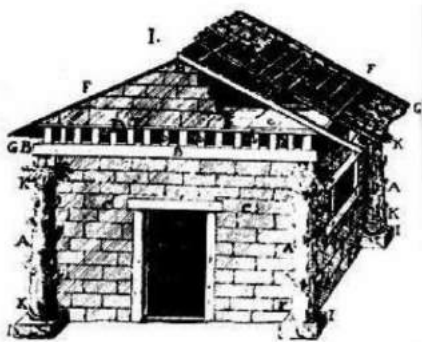
Juan Caramuel Lobkowitz, no *Architectura Civil Reta y Oblicua*, 1678, desenha a cabana primitiva dos autóctones de uma América recém descoberta.



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



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



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





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



Niemeyer (1907-).

[...]

Rio Maior:



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

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

“Ambas [fala da *memória* e da *imaginação*] constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade[.]” diz Bachelard n’A *Poética do Espaço*.

Todavia, sempre uma ficção. Porquê ficção?

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

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

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

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

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

Porém, há casos, como o das Salinas de Rio Maior, em que: não só não existe um desenho (projecto) que lhe deu origem como também não é possível uma perspectiva conservacionista da *permanência física* do objecto, o que coloca em causa a nossa própria noção de *autenticidade*.





Por exemplo, se uma das colunas de uma destas casas apodrecer ou se for devorada por xilófagos, ela terá de ser substituída por um outro tronco de oliveira, obrigatoriamente diferente do “original” porque proveniente da Natureza, e orgânico por isso. Na evidência de ser impossível encontrar, pelos motivos óbvios, uma réplica absolutamente

duplicativa do tronco em falta, o objecto conservado, no seu conjunto, vai sendo outro ao longo do tempo. Esta casa é, por assim dizer, um objecto patrimonial que cambia: como os templos japoneses (iguais mas sempre outros).

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

Conservar? Sim: mas *como*? Assim?:



32.

## A Representação da Representação:

### Imagens e Objectos Arquitectónicos

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Colecção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 68-81.

\*

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

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

Estas considerações são-nos fundamentais por, pelo menos, três motivos: i.) porque, no que diz respeito à arquitectura, a *imagem projectada* – que é ainda somente uma *promessa* ou um *juramento* de um hipotético objecto que só se cumpre quando alguém se sente envolvido por ele – se substitui à *coisa-arquitectónica*, ou, por outras palavras, a *imagem-da-coisa-arquitectónica* é um significante que se associa ao conteúdo da *coisa-arquitectónica-ainda-por-cumprir*; ii.) porque, se é verdade que essa *imagem-da-coisa-arquitectónica* – que de arquitectura é só uma promessa, e que, em função da qual, o

objecto há-de passar a existir – está em vez da *coisa-arquitectónica*, então, partindo deste pressuposto, poderemos inquirir que conteúdos são esses os da arquitectura já que, supostamente, a imagem deles se socorre se quiser sugerir uma experiência análoga ou homóloga àquela que se terá quando o objecto se cumprir; como, também, iii.) investigar se, de facto, esses conteúdos próprios à arquitectura, quaisquer que estes sejam, admitem uma tal substituição através de uma imagem que os pretende evocar ou sugerir. E, é neste terceiro motivo, sobretudo, que reside aquilo que para nós, por agora, não passa de uma mera intuição no que concerne com a produção da arquitectura: *a imagem dirige-se apenas à zona visível da arquitectura, à sua zona tangível* – na tentativa de a sugerir, a imagem, dirige-se somente à arquitectura enquanto *objecto*, mas isso, seria o mesmo que dizer que *objecto arquitectónico* e *arquitectura* são uma e a mesma coisa, o que não corresponde exactamente ao nosso modo de entender a arquitectura, pelo menos desde o ponto onde nos colocamos. E que ponto de vista é esse? – podemos perguntar.

É aquele ponto desde o qual as coisas, os *objectos* de uma maneira geral, são aquilo-que-nós-somos-capazes-de-ler-delas(es), ou, o ponto desde o qual as coisas são, como diz Merleau-Ponty, “focos, irradiações de ser”<sup>190</sup>, ou, como diz Sartre, “fosforescências”<sup>191</sup>; em suma, aquele ponto desde o qual as coisas são *em-nós* e não *para-si-próprias* ou *em-si-próprias* – elas são *na-relação-connosco*, elas, se são alguma coisa, é porque o são num face-a-face-connosco, é porque o são enquanto fenómeno.

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

---

<sup>190</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.

<sup>191</sup> “Toda esta teoria supõe uma noção que entretanto nunca é nomeada, a do inconsciente. As ideias não têm qualquer existência, a não ser a de *objectos* internos do pensamento, mas na verdade elas não são sempre conscientes, só despertam através da ligação com ideias conscientes e persistem, portanto, no seu ser à maneira de *objectos* materiais, estão sempre todas presentes no espírito; mas não são todas captadas. Porquê? Como é que o facto de serem, por uma força dada, arrancadas a uma ideia consciente lhes conferem o carácter consciente? [...] A existência da consciência desvanece-se totalmente atrás de um mundo de *objectos* opacos que recebem, não se sabe de onde, uma espécie de fosforescência caprichosamente distribuída, de resto, e sem qualquer papel activo.” Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.

Wittgenstein quem no-lo diz: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico”<sup>192</sup>.

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

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

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

O que é, todavia, curioso observar é que aparecendo o objecto arquitectónico em função da sugestão da imagem que o conceptualizou e, portanto, *depois dela*, acaba por ser, ele sim, a representação da imagem e não somente a imagem a representação desse objecto: a representação da representação. A representação é esse processo que permite, através da associação significado/significante, substituir *a coisa* por *uma imagem-da-coisa*; avancemos no nosso raciocínio.

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

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

---

<sup>192</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup> Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

necessitaríamos de partilhar a experiência que temos delas, porque as experiências coincidiriam entre sujeitos.

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

Não temos, portanto, um acesso à coisa *ela mesma* no sentido em que não partilhamos da mesma carne. As coisas aparecem-me revestidas da *minha* própria humanidade, elas irradiam-me como irradiam o *outro* – o *outro*, *alguém* como *eu* mas que as significa de outro ponto de vista que não o *meu*, mas o *seu*. Este ponto de vista não é só o ponto geográfico donde a coisa pode ser significada, é, isso sim, o *como* é significada, o *como* do aparecimento – isto coloca e obriga uma revisão da noção de *referente*<sup>193</sup> ou de *objecto real* – revisão que, por motivos meramente metodológicos, não faremos nem agora nem aqui.

De qualquer forma, e deixando esta questão que fica, por agora, por esclarecer acerca do *referente*: a noção saussuriana de signo foi analisada por Hjelmslev que a reformulou.<sup>194</sup> *Significante* e *significado* passaram a ser entendidos em termos de *planos*

---

<sup>193</sup> Ver a este propósito *A Falácia Referencial* in Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 48-52. Segundo Eco, Pierce põe em esquema a existência de três entidades fundamentais para que se estabeleçam as condições necessárias para que haja significação, ou função sígnica (Eco: “Um signo é sempre constituído por um (um mais) elementos de um PLANO DA EXPRESSÃO convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um PLANO DO CONTEÚDO. Sempre que ocorre uma relação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo. Somente neste sentido se pode aceitar a definição de Saussure, segundo a qual um signo é a correspondência entre um significado e um significante.” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 39.). As três *entidades fundamentais* consideradas por Eco são: o *interpretante* (significado; que define o plano do conteúdo); o *representamen* (significante; que define o plano da expressão); e o *objecto* (referente; ou real), Eco: “Dizer que um significado corresponde a um objecto real constitui atitude ingénuo, que sequer uma teoria dos valores de verdade se prontifica a aceitar. Com efeito, sabe-se muito bem que existem significantes que se referem a entidades inexistentes, como ‘unicórnio’ ou ‘sereia’, de sorte que, em casos tais, uma teoria extensional prefere falar de ‘extensão’ nula (Goodman, 1949) ou de ‘mundos possíveis’ (Lewis, 1969).” Umberto ECO, *op. cit.*, p. 52.

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

<sup>194</sup> Saussure desenvolve a noção de signo na obra *Curso de Linguística Geral*. *Signo* é a combinação entre o *conceito* (a que Saussure faz corresponder *significado*), e a *imagem acústica* (a que faz corresponder *significante*).

“La semiótica es la ciencia de los signos y, clásicamente, el signo se define de la manera más sencilla aliquid stat pro aliquo. En términos más generales y más teóricos, diremos con Manfred Bierwisch que todo código está constituído por una correlación entre dos entidades provenientes de un espacio diferente. Llamaremos al primero conjunto A espacio de información (information space), y al segundo, el conjunto B de entidades,

de linguagem. Este autor, a *significante* chamou de *plano da expressão* – onde as qualidades sensíveis, que explora uma ou mais linguagens para se manifestar, são seleccionadas e articuladas entre elas em relações.<sup>195</sup> O *significado* passou a ser designado como *plano do conteúdo*, o lugar dos conceitos.<sup>196</sup>

Existe, portanto, segundo Hjelmslev, um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo* na corporização da representação, e nem o primeiro existe sem o segundo, nem o segundo sem o primeiro<sup>197</sup>, nem a possibilidade de representar existe sem a *relação*<sup>198</sup> solidária

---

*espacio de señalización (signal space). El código C es la puesta en correspondencia de las entidades. Pero esta definición estaba ya superada en la teoría más elaborada que se haya hecho nunca de esta relación: la de Hjelmslev. Para éste, la relación semiótica es simplemente una función entre dos fúntivos, el uno relacionado con el plano de la expresión, y el otro con el del contenido. El código no es otra cosa que el conjunto de esas funciones.*

*Si, en esta definición, el signo cesa de ser ingenuamente definido como una cosa puesta en lugar de otra, también es verdad que salvaguarda la idea de una relación entre dos cosas diferentes, distinguidas por el plano que las define.”* Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 40 e 41. [Sublinhados nossos]

<sup>195</sup> “*Le plan de l’expression, c’est le plan où les qualités sensibles qu’exploite un langage pour se manifester sont sélectionnées et articulées entre elles par des écarts différentiels.*” Jean-Marie FLOCH, *Petites Mythologies de l’oeil e de l’esprit – Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p. 189

<sup>196</sup> Hjelmslev fez ainda outras divisões: “*La función perceptiva alcanza pues, aquí, la función semiótica. En su fundamento, la noción de objeto no es separable de la de signo. En cualquiera de los dos casos, es un ser que percibe y que actúa quien impone su orden a la materia no organizada, transformándola así, mediante la imposición de una forma – la palabra forma tomada esta vez en sentido hjelmsleviano – en una sustancia. Esta forma, al ser adquirida, elaborada y transmitida por aprendizaje, es eminentemente social, es decir, cultural.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, p. 70. Postulou, assim, que cada um dos planos da linguagem – expressão e conteúdo – tinham não só uma forma, mas também uma substância específica, que pode ser entendida segundo a conhecida formulação:

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

<sup>197</sup> “*La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité: expression et contenu sont solidaires et se présupposent nécessairement l’un l’autre. Une expression n’est expression que parce qu’elle est l’expression d’un contenu, et un contenu n’est contenu que parce qu’il est contenu d’une expression. Aussi est-il impossible, à moins qu’on les isole artificiellement, qu’il existe un contenu sans expression ou une expression sans contenu.*” Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 66 e 67.

<sup>198</sup> /Relação/ é, aliás, a palavra-chave em qualquer estudo semiótico: um elemento de uma estrutura só adquire valor na medida em que se *relaciona* com as outras unidades e com o todo de que faz parte. O exemplo clássico é dado pelo próprio Saussure. Trata-se do jogo de xadrez. Uma peça, como o cavalo, por exemplo, tem o seu valor não em função do material de que é feito. Pode ser de madeira, marfim, plástico. Não é relevante a sua figura aparente. É possível substituí-lo até por um pedaço de pedra. O que determina a identidade do cavalo, e seu valor no jogo, é a relação de oposição mantida com as outras peças (o facto de não ser uma rainha, um peão ou uma torre e não poder fazer os mesmos movimentos), além da posição no tabuleiro.

“Mas, de todas as comparações que se possam imaginar, a mais elucidativa é a que estabelecemos entre o mecanismo da língua e uma partida de xadrez. Num caso e noutro, estamos perante um sistema de valores e assistimos às suas modificações. [...] Em primeiro lugar, cada estado do jogo corresponde precisamente a um estado da língua. O valor respectivo das peças depende da sua posição sobre o tabuleiro, do mesmo modo que, na língua, cada termo tem o seu valor porque se opõe a todos os outros termos.

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



entre estes dois planos.<sup>199</sup> É neste sentido que podemos dizer que a relação semiótica é uma *função entre dois fúntivos* – a função que pode ser estabelecida entre estes dois planos; e mais, poderemos também dizer neste sentido que, o código pode ser entendido para além de um conjunto de normas, ou regras, mas como o conjunto destas *funções*.<sup>200</sup> Portanto, esta re-denominação levada a cabo por Hjelmslev não deve ser entendida como um mero acerto literário.

Tentemos explicar porquê: é que a dimensão do *signo*, para Hjelmslev<sup>201</sup>, é variável. “Ao lado de signos mínimos, como palavras, pode-se também falar de signos enunciados ou signos-discursos”.<sup>202</sup> Um texto, uma pintura ou uma imagem, portanto, podem ser entendidos como um “grande” signo formado por outros signos “menores”.

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

Eles aparecem-nos quando os sensibilizamos, quando os constatamos e *transportamos* através do nosso corpo para o nosso mundo, quando os colocamos na nossa consciência

---

<sup>199</sup> Porém, quando Greimas publicou a sua obra *Semântica Estrutural*, já tinha intenção de descrever qualquer conjunto signficante, mesmo com todo o peso dado à análise do verbal. É o auge do estruturalismo francês: tentou-se dar um estatuto científico às ciências humanas a partir da busca de modelos de abstracção que desvendassem a construção do sentido, não só na linguística, mas também na antropologia, na psicologia, na filosofia.

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

<sup>200</sup> “*La semiótica es la ciencia de los signos y, clásicamente, el signo se define d la manera más sencilla aliquid stat pro aliquo. En términos más generales y más teóricos, diremos con Manfred Bierwisch que todo código está constituido por una correlación entre dos entidades provenientes de un espacio diferente. Llamaremos al primero conjunto A espacio de información (information space), y al segundo, el conjunto B de entidades, espacio de señalización (signal space). El código C es la puesta en correspondencia de las entidades. Pero esta definición estaba ya superada en la teoría más elaborada que se haya hecho nunca de esta relación: la de Hjelmslev. Para éste, la relación semiótica es simplemente una función entre dos fúntivos, el uno relacionado con el plano de la expresión, y el otro con el del contenido. El código no es otra cosa que el conjunto de esas funciones.*

*Si, en esta definición, el signo cesa de ser ingenuamente definido como una cosa puesta en lugar de otra, también es verdad que salvaguarda la idea de una relación entre dos cosas diferentes, distinguidas por el plano que las define.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 40 e 41. [Sublinhados nossos]

<sup>201</sup> Ver Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, pp. 33, 38, 40 e 114.

<sup>202</sup> Algirdas Julien GREIMAS e Joseph COURTÈS, *Dicionário de Semiótica*, 9ª ed. São Paulo, Cultrix, 1983, Verbetes “signo”, p. 422.



e fazemos deles objectos do nosso entendimento<sup>203</sup>, quando, em suma, transformamos a sua *presença* numa *imagem*.<sup>204</sup> Nesse *transporte*, portanto, dá-se uma transformação: a transformação do real em imagem, imagem que, de alguma maneira, o substitui; *imagem* que, dita por outra palavra, é um *signo*.

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

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

O fenómeno é convocado, no sentido em que é convidado a aparecer pela sua representação, e manifesta-se segundo uma imagem. Essa imagem é o corpo que o suporta enquanto reconstituição. Esse corpo é, em simultâneo, um seu significante e o

---

<sup>203</sup> “A imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá consciência da imagem. Esta, aliás, não se põe diante da consciência como um novo objecto a conhecer, não obstante o ser carácter de realidade corporal: de facto, isso relegaria para o infinito a possibilidade de uma relação entre a consciência e os seus objectos. Ela possui a estranha propriedade de poder motivar as acções da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objectos exteriores, embora com eles não tenham semelhança, despertam ideias na alma; as ideias não vêm dos movimentos, são inatas no homem; mas é por ocasião desses movimentos que elas aparecem na consciência.” Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, pp. 13 e 14.

<sup>204</sup> “A imagem é uma coisa corporal, é o produto da acção dos corpos exteriores sobre o nosso próprio corpo, por intermédio dos sentidos e dos nervos. Como a matéria e a consciência se excluem mutuamente, a imagem, por ser materialmente gravada numa parte do cérebro, não pode ser animada por consciência alguma. Ela é um objecto, a título idêntico ao dos objectos exteriores. Ela é exactamente o limite da exterioridade.” Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 13.

seu significado. É como se a imagem que se constrói de determinado objecto fosse uma projecção do sujeito seu construtor – um outro seu corpo.

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

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

Essa *função semiótica* só existirá se aliado a um plano do conteúdo existir um plano de expressão, ou se aliado a um plano de expressão existir um plano de conteúdo, ou seja, se existir uma relação de implicação entre ambos num signo: “*Selon la théorie traditionnelle, le signe est l’expression d’un contenu extérieur au signe lui-même; au contraire, la théorie moderne (formulée en particulier par F. de Saussure [...]) conçoit le signe comme un tout formé par une expression et un contenu.*”<sup>205</sup>

A imagem surge mediante um suporte susceptível de ser impregnado com os “traços pertinentes e caracterizadores do conteúdo”<sup>206</sup> do objecto a que essa imagem se refere. A impregnação dá-se pelo processo de percepção do fenómeno e na construção da imagem enquanto reconstituição das condições dessa percepção<sup>207</sup> pela reconstituição da relação de implicação entre os planos da expressão e do conteúdo. Mas, afinal, que conteúdo é esse? Representamos aquilo que se vê, aquilo que sabemos acerca das coisas, ou aquilo que está convencionado acerca da sua representação?

---

<sup>205</sup> Louis HJELMSLEV, *op. cit.*, p. 65.

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

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

<sup>206</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 182.

<sup>207</sup> “*Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a pouvoir sur les choses, parce qu’il règne sur elles et en même temps s’ouvre à elles, parce qu’il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d’enregistrer leur présence ou leur absence.*” Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique, Tome Second: La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.

Uma questão, quanto a nós, muito pertinente mas que, como qualquer pergunta, aliás, denuncia à partida a sua resposta. Recorramos às noções de *traços do conteúdo* ou *elementos pertinentes* de que nos fala Eco.<sup>208</sup>

Os *traços do conteúdo* ou os *elementos pertinentes*, que caracterizam o fenómeno, são *em si* veículos da expressão porque possibilitam a manifestação corpórea da representação do conteúdo do fenómeno, por um mecanismo de transferência (ou, mais correctamente, um *mecanismo de transubstanciação*) e reprodução perceptiva – esta é uma resposta possível, mas ainda incompleta. É necessário dizer que esses “traços do conteúdo”<sup>209</sup> ou esses “elementos” – por serem de ordem perceptiva e cultural – por um exercício de reconhecimento, e, portanto, por um juízo acerca da semelhança, podem ser enunciados quanto às seguintes propriedades, que se relacionam na percepção do fenómeno e na sua representação: a *visível*, a *ontológica* e a *convencional*.<sup>210</sup>

Baseado num exercício de semelhança, entre fenómeno e a sua representação, “um esquema gráfico reproduz as propriedades relacionais de um esquema mental”<sup>211</sup>, alargando o âmbito do ícone, ou do signo icónico, que “pode possuir, entre as propriedades do objecto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (supostas) e as convencionais (“modelizadas”, conhecidas como inexistentes mas como eficazmente denotantes: caso dos raios de sol em varetas)”<sup>212</sup>. A experiência perceptiva ficará então condicionada por estas três ordens, ou seja, por uma codificação anterior a essa experiência, porque, como já vimos, representar será transferir os traços pertinentes principais do fenómeno, reproduzindo as condições perceptivas que levaram à selecção desses traços, que a percepção lê enquanto estímulos, para a imagem através de um esquema mental. Essa codificação, por ser icónica e por o ícone admitir essas três categorias específicas (*visível*, *ontológica* e *convencional*), estabelece os mecanismos entre unidades perceptivas e culturais codificadas (conteúdo) com os elementos físicos estruturantes da imagem (expressão).

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

---

<sup>208</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 181 e 182.

<sup>209</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

<sup>210</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, pp. 181 e 182.

<sup>211</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

<sup>212</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 183.

esses os que admitem à *imagem-da-coisa-arquitectónica* a representação da *arquitectura*.

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

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

Mas, porquê irrepresentável?

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

## **Bibliografia**

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

DOSSE, François, *História do Estruturalismo – O campo do signo, 1945/1966*, São Paulo, 1999.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

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

FLOCH, Jean-Marie, *Petites Mythologies de l’oeil e de l’espirit – Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

FIORIN, José Luiz, *Semântica Estrutural: o discurso fundador*, in *Do inteligível ao Sensível – Em torno da obra de Algirdas Julien GREIMAS*, Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (eds.), Educ, 1995.

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

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

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

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

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978.

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

33.

### Verdade ou Consequência?

O desenho como o “final de um regresso”

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Colecção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 84-103.

\*

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

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

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

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

ou ser completamente. Não concordamos, portanto. Vejamos porquê, ainda assim admitindo a hipótese, ainda assim partindo do *mundano*.)

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

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

Falar de forma, sabemo-lo, é falar de representação, uma vez que para o sujeito a primeira não existe senão por intermédio da segunda. Mas, perante o que admitimos, teremos que considerar que a *aparência* do objecto coincide com a forma do objecto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*<sup>213</sup> (esse *algo* em falta), como reconhecemos que o sujeito, do objecto, sabe só parte. Por outro lado, teremos, também, que considerar o objecto como portador de *algo-mais* (O *Ideal Desconhecido?*), que não sendo conhecido pelo sujeito é susceptível de por ele ser descoberto; e que, conseqüentemente, aquilo que sabemos acerca do objecto não é o objecto, mas é apenas aquilo que é susceptível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfista<sup>214</sup>. Digamos que, deste modo, da soma da *forma do objecto* com esse, hipotético e desconhecido, *algo-mais*, resultaria o *objecto-inteiro*, resultaria, por assim dizer, o *objecto-pleno, aquilo-que-o-objecto-é*(ou seria) verdadeiramente.

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

---

<sup>213</sup> “A constituição da essência deve corrigir constantemente a observação, caso contrário, os resultados desta são cegos e destituídos de valor *científico*.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 74.

<sup>214</sup> Esta tendência antropomorfista consiste em representar todos os seres (deuses, espíritos, animais e mesmo coisas) tomando o homem como modelo.

como terá o sujeito acesso a esse *algo-mais*? Como é que se atinge a plenitude daquilo que se não conhece?

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

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

Estarem presas a uma substância que lhes sirva de suporte, pelo menos; e, que, essa mesma substância, se torne “percepcionável”. Porém, quem define o que é uma substância e quem pode perceber é o sujeito. Ainda assim, a questão não se colocava nestes termos: que seria um objecto sem um sujeito? Mas, será possível tocar a essência de um objecto? Estas questões parecem diferentes, no entanto, elas correm paralelamente, porque ambas se dirigem para a *origem do sentido*.<sup>215</sup>

Não temos outro acesso ao objecto senão representando a sua percepção, e é nesse acto que o objecto existe para quem o percebe, porque, de algum modo, é nesse acto que o sujeito o *habita* – tornando-se, ambos (*sujeito e objecto*) inseparáveis<sup>216</sup> – e como evidente é isto no desenho. Suprimindo o sujeito nesta relação, ou, considerando que, do objecto a percepção atinge só parte, seria considerar, respectivamente, por um lado: que a *verdade do objecto* é independente do sujeito; e por outro: considerar que a só parte do objecto se tem conhecimento, que só uma fracção *da sua verdade* foi atingida (uma parcela da sua *verdade*). Mas admite, a verdade, enquanto *noção*, fragmentações? Não é ela por sua própria definição *a unidade*?

---

<sup>215</sup> “A expressão ‘o sentido de um córrego’ não quer dizer nada se não suponho um sujeito que olhe de um certo lugar para um outro. No mundo em si, todas as direcções assim como todos os movimentos são relativos, o que significa dizer que ali eles não existem. Não haveria sentido efetivo e eu não teria a noção do movimento se, na percepção, eu não deixasse a terra enquanto ‘solo’ de todos os repousos e de todos os movimentos aquém do movimento e do repouso, porque eu a habito, e da mesma maneira não haveria direcção sem um ser que habite o mundo e que, por seu olhar, trace ali a direcção-referência.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 575 e 576.

<sup>216</sup> “O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele próprio projecta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece ‘subjectivo’, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. Portanto, com o mundo enquanto berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos, nós descobríamos o meio de ultrapassar a alternativa entre realismo e idealismo, acaso e razão absoluta, não-sentido e sentido. O mundo tal como tentamos mostrá-lo, enquanto unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos, não é mais o desdobramento visível de um Pensamento constituinte, nem uma reunião fortuita de partes, nem, bem entendido, a operação de um pensamento diretriz sobre uma matéria indiferente, mas a pátria de toda racionalidade.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 575.

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

Deste modo, se admitimos que jamais poderemos apreender *aquilo-que-o-objecto-é*, até por não partilharmos da mesma *carne*, então, a *essência* não passa de um *limite* para onde, segundo esta admissão, tenderão todos os objectos. Assim, a *essência* é imperscrutável porque indeterminada.<sup>217</sup>

Teremos, assim, de reformular, afirmando: *aquilo-que-o-objecto-é* é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é* para o sujeito, é *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*, é a forma como o sujeito *se projecta* nele. É nesta *projectão* que se pode fundamentar a noção de *representação* e, co-extensivamente, a de *sentido*<sup>218</sup> – onde “a coisa é apenas uma significação, ela é a significação ‘coisa’”<sup>219</sup>. E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que *projecta* no objecto. Por isso, dizemos que a realidade não passa de um *álibi* construído por um sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o *limite*, a existir, estará no sujeito e não no objecto, porque o sujeito é *a origem* ou *o lugar, donde vem* ou *onde há*, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, *donde vem* ou *onde há* limites.<sup>220</sup>

Assim, deste ponto de vista, o fenómeno é a referência do sujeito e não o objecto *em si* – é sobre *aquilo-que-o-sujeito-apreende-do-objecto-quando-em-sua-presença* <sup>221</sup>

---

<sup>217</sup> “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua. Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência a que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo de uma coisa individual já envolve um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço nesse existente em face de mim uma certa natureza da qual formo activamente a noção. Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op.cit.*, p. 494.

<sup>218</sup> “Aquilo que existe de sentido no mundo é produzido pela reunião ou pelo encontro de fatos independentes, ou então, ao contrário, seria a expressão de uma razão absoluta? Diz-se que os acontecimentos têm um sentido quando eles nos aparecem como a realização ou a expressão de uma visada única. Existe sentido para nós quando uma de nossas intenções é satisfeita, ou inversamente quando uma multiplicidade de fatos ou de signos se presta para nós a uma retomada que os compreende, em todo o caso, quando um ou vários termos existem *como...* representantes ou expressão de uma outra coisa que eles mesmos. [...] Em última análise, compreender é sempre construir, constituir, operar actualmente a síntese do objeto.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 574.

<sup>219</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 574.

<sup>220</sup> “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde vê*. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde residir. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 183.

<sup>221</sup> “ele [o objecto] só tem sentido para nós porque nós ‘o somos’. Nós só podemos colocar algo sob esta palavra porque estamos no passado, no presente e no porvir. Literalmente, ele é o sentido da nossa vida e, assim como o



(digamos, pela sua experiência “directa”)<sup>222</sup> que se constrói uma sua representação e, em simultâneo, se alicerça uma sua compreensão.<sup>223</sup>

*Aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem<sup>224</sup>, é de ordem fenomenal; de um ponto de vista fenomenológico o fenómeno é objecto de intuição ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da essência; contrariamente a Kant, que considerava o fenómeno como uma manifestação sensível, para a Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam, e o sujeito, “fonte de sentido e de intencionalidade”<sup>225</sup>, entendido como aquele para (ou, em) quem essas coisas se revelam; e que, e agora abreviadamente: o projecto fenomenológico que “possibilita a reconciliação do objectivismo e do subjectivismo, do saber abstracto e da vida concreta”<sup>226</sup>, consiste, assim, nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência, defendendo que a visão da essencialidade das coisas, no fenómeno, é possível graças a um retorno a uma espécie de originalidade dessas mesmas coisas.*

*Mas qual originalidade? De que origem falamos?*

Esta origem não é a do sujeito nem, tampouco, a do objecto. É a origem que é o encontro, é o momento (o agora)<sup>227</sup> em que existe algo que se partilha na relação sujeito/objecto, e a que Merleau-Ponty se refere (quase liturgicamente) como “a minha própria encarnação”<sup>228</sup> e a que Husserl designa por “experiência”<sup>229</sup>, evidência originária.<sup>230</sup> Esta é a origem do *desenho-processo*; a representação do objecto, o *desenho-produto*.

---

mundo, só é acessível àquele que está situado nele e espousa sua direção. Mas a análise do tempo não era apenas uma ocasião de repetir aquilo que tínhamos dito a propósito do mundo. Ela ilumina as análises precedentes porque faz o sujeito e o objecto aparecerem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é a *presença*. É pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objecto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 577.

<sup>222</sup> Ou sempre que o façamos aparecer pela experiência que a memória dele faz quando o recupera, também, segundo uma imagem.

<sup>223</sup> Aliás: “Em última análise, compreender é sempre construir, constituir, operar atualmente a síntese do objeto.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 574.

<sup>224</sup> “Imagem” no sentido sartriano, claro está.

<sup>225</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 36.

<sup>226</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 39.

<sup>227</sup> *Agora* que é *onde* o tempo lhe aparece como consequência dessa partilha; que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objecto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade; e, é *onde* o objecto é, um *fio condutor*).

<sup>228</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

<sup>229</sup> “[...] ao nível perceptivo, é uma evidência originária que Husserl muitas vezes designa por experiência [...]” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 40.

“*Dans l'évidence, au sens le plus large de ce terme, nous avons l'expérience d'un être et de sa manière d'être ; c'est donc qu'en elle le regard de notre esprit atteint la chose elle-même. [...] En conséquence, je ne pourrai*

É, no fundo, a consciência dum compaginação, dum momento de equilíbrio no presente entre sujeito e objecto, em que, ambos se prendem no mesmo tecido intencional. A origem que falamos é a nossa mútua presença<sup>231</sup>, a nossa *unidade*, a nossa coincidência no momento<sup>232</sup> em que somos contemporâneos, e que conforma “um mundo em cujo seio o sujeito constituinte recebe as coisas como sínteses passivas anteriores a qualquer saber

---

*évidemment ni porter ni admettre comme valable aucun jugement, si je ne l'ai puisé dans l'évidence, c'est-à-dire dans des 'expériences' où les 'choses' et 'faits' en question me sont présents 'eux-mêmes'.*” Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, pp. 32-35.

<sup>230</sup> “*Évidence désigne, au sens très large, un phénomène général et dernier de la vie intentionnelle. Elle s'oppose alors à ce qu'on entend d'habitude par 'avoir conscience de quelque chose', cette conscience-là pouvant a priori être 'vide', - purement abstraite, symbolique, indirect, non-expresse. L'évidence est un mode de conscience d'une distinction particulière. En elle, une chose, un 'état de chose', une généralité, une valeur, etc., se présentent eux-mêmes, s'offrent et se donnent 'en personne'. Dans ce mode final (Endmodus), la chose est 'présente elle-même', donnée 'dans l'intuition immédiate', originaliter.*” Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie, op. cit.*, pp. 103 e 104.

<sup>231</sup> E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a *todo* o ente *enquanto simplesmente presente*. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, ‘*está no mundo*’.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 39.

<sup>232</sup> Do alemão *sein*, “ser” e da “aí”. Para Martin Heidegger (1889-1976) é a existência humana como presença e abertura ao mundo; o *Dasein*, desde que é, está “aí”, ou seja, é presença intencional – abertura, mobilização ou disponibilidade, ao ser que ele sente.

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

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

exacto”<sup>233</sup>, compreendendo e constituindo o mundo por meio de uma análise intencional – “uma análise regressiva que conduza a uma experiência pré-categorial (antepredicativa)”<sup>234</sup>, onde, só numa experiência actual, a verdade pode ser experimentada.<sup>235</sup>

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

Concluamos provisoriamente o tema da *verdade*: “Para responder correctamente à questão da verdade, ou seja, para descrever correctamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objecto, mas um movimento, e só existe se este movimento for efectivamente feito por mim.”<sup>236</sup> Iludimo-nos, portanto, sempre que afirmamos conhecer o objecto *em si*, ou o mundo *em si próprio*: eles existem *em mim*, *co-extensivamente comigo*, e “o que é verdadeiro, em suma, é que existe uma natureza, não a das ciências, mas a que a percepção me mostra, e que mesmo a luz da consciência é, como diz Heidegger, *lumen naturale*, dada a si mesma”<sup>237</sup>.

Mas, curiosamente, é sobre essa ilusão que se funda qualquer conhecimento que analise o objecto da sua análise “no seio de um mundo previamente dado”<sup>238</sup>, e talvez por isso, na tentativa de “apagar esta alienação”<sup>239</sup>, a Fenomenologia se coloque num terreno

---

<sup>233</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>234</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>235</sup> “A verdade experimenta-se sempre e exclusivamente numa experiência actual.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>236</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>237</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 579.

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

<sup>238</sup> “A vida prática quotidiana é ingénua, constitui um experimentar, pensar, valorar, agir no seio de um mundo previamente dado. Nele se levam a cabo todas as realizações intencionais do experimentar pelo qual as coisas estão pura e simplesmente aí, de um modo anónimo, e quem as experimenta nada delas sabe; nada igualmente sabe a propósito do pensar realizador: os números, os estados de coisas predicativos, os valores, os fins, as obras surgem graças a realizações ocultas, edificando-se membro a membro, encontrando-se apenas no âmbito do olhar. As coisas não se passam de outro modo nas ciências positivas. São ingenuidades de grau superior, produtos de uma técnica teórica sagaz, sem que se tenham explicado as realizações intencionais de que tudo, em última análise, brota.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 47 e 48 [Sublinhados nossos].

<sup>239</sup> Lyotard depois de afirmar: “O fundamento radical da verdade descobre-se no final de um regresso, por meio da análise intencional, à *Lebenswelt*, mundo em cujo seio o sujeito constituinte *recebe as coisas* como sínteses passivas anteriores a qualquer saber exacto” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41, esclarece, debruçando-se sobre *esse mundo previamente dado* de que fala Husserl, *Conferências de Paris*, op. cit., pp. 47 e 48. Segue, então, Lyotard dizendo: “Deste modo, depois da redução que isolara o mundo na sua forma constituída, para restituir ao *ego* constituinte a autenticidade de dador de sentido, a tentativa husserliana,

antepredicativo, da experiência pré-categorial, antes de qualquer ciência, procurando “funda[r]-se no vivido imediato de uma evidência através da qual o homem e o mundo se encontram originariamente de acordo”<sup>240</sup> – e assim, e pelas palavras de Whorf, “livre”<sup>241</sup>.

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

Podemos afirmar que, *no limite*, é a *apresentação* da coisa – ou a nossa própria *apresentação* por via da coisa –, que pretendemos, pretendendo a *Verdade* que, eventualmente, a coisa encerra e a *Verdade* que, eventualmente, encerramos. Porém, é sobre uma sua representação, ou a nossa própria, que alicerçamos todo o pensamento, é sobre uma representação daquilo que admitimos ser verdadeiro, quando a *Verdade* não admite representação.<sup>242</sup> Essas representações, esses esforços para alcançar uma *Verdade* desconhecida, sedimentam-se ao longo do tempo, e relacionam-se intimamente com a *linguagem*<sup>243</sup> – provavelmente a mais enigmática questão relacionada com a existência humana e que a faz distinta de todas as outras formas de existência.

---

explorando o sentido mesmo desta *Sinnggebung* subjectiva, recupera o mundo como a própria realidade do constituinte. Não se trata, evidentemente do mesmo mundo: o mundo natural é o mundo *feiticizado* no qual o homem se abandona como existente natural e no qual ingenuamente objectiva a significação dos objectos. A redução procura apagar esta alienação; o mundo primordial que descobre ao prolongar-se é o terreno de experiências vividas em que se ergue a verdade do conhecimento teórico. A verdade da ciência já não se funda em Deus, como em Descartes, nem nas condições *a priori* de possibilidade, como em Kant; funda-se no vivido imediato de uma evidência através da qual o homem e o mundo se encontram originariamente de acordo.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 42 [Sublinhados nossos].

<sup>240</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>241</sup> “‘Nenhum individuo é livre de descrever a natureza com uma imparcialidade absoluta, mas obriga, pelo contrário, a certos modos de interpretação, exactamente quando o individuo se julga mais livre’.” Benjamin LEE WHORF cit. por Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., p. 108.

<sup>242</sup> A *Verdade* não admite representação porque a possibilidade de representar, segundo o nosso raciocínio, é o único processo pelo qual o sujeito tem a oportunidade de se relacionar com aquilo que o rodeia. Assim, sendo a representação inerente à condição de sujeito – o seu modo de sentir o mundo –, e sendo, como sabemos, todos os sujeitos diferentes (isto é, com modos diferentes de se relacionarem com o que os rodeia – portanto, com representações diferentes), então, na eventualidade da verdade poder ser representada, teríamos representações diferentes da *Verdade*, quando a *Verdade* por sua própria definição não admite plural.

<sup>243</sup> “Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta concepção, segundo um método verdadeiro, perspectiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça que, de uma forma imediata, não é idêntica à linguagem em que as sentenças judiciais são redigidas, sejam elas em alemão ou em inglês; pode falar-se de uma linguagem da técnica que não é idêntica à dos técnicos. Neste contexto, linguagem significa o princípio orientado para a comunicação dos conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra

Em suma, quem desenha sabe que “o fundamento radical da verdade descobre-se no final dum regresso, por meio da análise intencional [...]”<sup>244</sup>. E, por isso, se pode afirmar que a verdade não é um objecto, como, também, não é um sujeito; é, isso sim, um movimento experimentado por mim no presente vivo<sup>245</sup> – um *momento de certeza de estar efectivamente aqui*, mas um *momento-fronteira* entre um *momento-que-já-não-é* e um *momento-por-vir*; e também por isso, “a verdade define-se em devir, como revisão, correcção e ultrapassagem de si mesma, efectuando-se tal operação dialéctica sempre no meio do presente vivo”<sup>246</sup>. E a origem de que falávamos, portanto, é “a partir de um juízo verdadeiro, regressar ao que é *efectivamente vivido* por aquele que julga”<sup>247</sup>. Esse contacto originário – a “subjectividade do vivido”<sup>248</sup>, em devir, é a *genesis* do próprio sentido, ou seja, do próprio conhecimento.<sup>249</sup>

Por outras palavras: dizer que há verdade é dizer que “quando por nossa vez reencontramos o projecto antigo ou alheio a uma expressão bem-sucedida liberta o que estava cativo no ser desde sempre, estabelece-se na espessura do tempo pessoal e interpessoal uma comunicação interior pela qual nosso presente torna-se a *verdade* de todos os outros acontecimentos cognoscentes”<sup>250</sup>. É, portanto, dizer que no momento em que se experimenta houve um movimento que fundou essa mesma experiência *em seu sentido* e, portanto, se representou. Por isso, a verdade, neste sentido, é o movimento que relaciona uma *expressão* a um *conteúdo*, um *significante* a um *significado*, em suma, é um movimento de significação, ou, como lhe prefere chamar a Fenomenologia, um movimento de *sedimentação*.<sup>251</sup>

---

apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.).” Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 177.

<sup>244</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>245</sup> “Pode-se dizer que o fluxo das vivências só se refaz se tal vivido a mim se dá actualmente como uma evidência passada ou errônea, constituindo esta mesma actualidade uma nova experiência que exprime, no presente vivo, simultaneamente o erro passado e a verdade presente, como correcção daquele erro. Não há, então, uma verdade absoluta, postulado comum do dogmatismo e do cepticismo; [...] Por isso, contrariamente ao que acontece com uma tese dogmática, o erro é compreensível, porque está implicado no próprio sentido da evidência com que a consciência constitui o verdadeiro.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>246</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 41.

<sup>247</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 48.

<sup>248</sup> “Por conseguinte, só se pode atingir o vivido de verdade que importa descrever se não se eliminar primeiro a subjectividade do vivido.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 49.

<sup>249</sup> “A verdade é, então, devir e não apenas evidência actual, é retomada e correcção das evidências sucessivas, a verdade é [e cita Merleau-Ponty, *Sur la Phénoménologie du Langage*, in *Problèmes Actuels de la Phénoménologie*, p. 107] *um outro nome da sedimentação, a qual é, por sua vez, a presença de todos os presentes no nosso*, a verdade é Sinngeneses, génese do sentido.” Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 46.

<sup>250</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 102.

<sup>251</sup> “É como uma cunha que cravamos no presente, um marco que atesta que nesse momento ocorreu algo que desde sempre o ser esperava ou ‘queria dizer’, e que nunca deixará, quando não de ser verdadeiro, ao menos de significar e de excitar o nosso aparelho pensante, se preciso for extraindo-lhe verdades mais compreensivas do

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

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

## **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

DERRIDA, J. (introdução a) HUSSERL, Edmund, *L'Origine de la Géométrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

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

HUSSERL, Edmund, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

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

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

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

TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946.

---

que aquela. Nesse momento algo foi fundado em significação, uma experiência foi transformada em seu sentido, tornou-se verdade. A verdade é um outro nome da sedimentação, que por sua vez é a presença de todos os presentes no nosso. É dizer que, mesmo e sobretudo para o sujeito filosófico último, não existe objectividade que explique a nossa relação superobjectiva com todos os tempos, não há luz que exceda aquela do presente vivo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 102 e 103.

34.

## Desenho, Presença e Marca na Cidade Contemporânea

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Coleção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 106-117.

\*



Figs. 1 e 2 - São Paulo; Fotografias de Myrna de Arruda Nascimento

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

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

Construo um mapa, um, de fato *desenho*, um esquema, uma simplificação que subtraio à cidade complexa de imagens que me aparecem como evidências do meu próprio corpo

enquanto vive. Vive, vê, sente o corpo as coisas representando-as, substituindo-as por outras, sempre outras coisas, que se justapõem ao sentido, ao visto, ao vivido (“imediate”, como o diz a Fenomenologia), em imagens que fazem, para mim, aquilo que a cidade é.

Cartografo, portanto, a cidade através de instantes imaginados (sempre simbólicos, obviamente: porque não há *formas* senão *simbólicas*) com aquilo que (d)a cidade mais me diz. Instantes que o corpo dá forma e segura; “segura”, no sentido em que os agarra e faz deles memória e, portanto, configurações de tempo. Entendimentos a fixar instantes, *desenhos*, portanto.

O tempo aparece à consciência (melhor: nasce na consciência) como consequência da representação do mundo<sup>252</sup> – *na e da sua relação com ele*<sup>253</sup> –, na medida em que essa representação é atualizável em função de uma representação anterior, porque:

A percepção progride e delinea um horizonte de expectativa como horizonte de intencionalidade, apontado para o vindouro enquanto percebido, por conseguinte, para futuras séries perceptíveis. [...] [Assim,] Cada recordação remete-me para uma cadeia completa de recordações possíveis até ao agora atual, e para co-presencialidades a desvelar em cada lugar do tempo imanente, etc.<sup>254</sup>.

A “consciência de...”<sup>255</sup> *se estar*, e por aí, de *se ser* no mundo, a presença do *ego* (*perceptivo*) nesse *mundo real* é-lhe dada pelo seu *mundo da experiência*, o mundo d'O

---

<sup>252</sup> “*Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo.*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 569)

<sup>253</sup> “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” (MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 551)

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

<sup>254</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 27.

<sup>255</sup> “É o Ego transcendental. Através disso, todas as teses do empirismo encontram-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo



Sentir<sup>256</sup> – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado momento<sup>257</sup>, presente e atual.

“[...] porque não existe verdadeira imanência à consciência [...]”<sup>258</sup>, não há tempo outro que não este: o que, através das coisas vividas, vistas e sentidas, se desvela; um tempo-*καιρός*, um tempo-*kairos*: o momento certo; o instante oportuno; filho revoltado com a tirania de Chronos até; um tempo-fronteira; um Kairos alado num fresco de Francesco Salviati no Palazzo Sachetti desde 1552; um eterno-presente.

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

A experiência da cidade é a experiência do tempo existencial, do efetivamente *tempo* em que a consciência se dá conta de si própria para se dizer “agora” e/ou “aqui”, seja numa rua de São Paulo ou de Lisboa; este “agora” e/ou este “aqui” é uma espécie de desenho-em-continuum de uma cidade que é a mesma e nunca é a mesma: de edifícios abatidos, de praças rasgadas, de aterros, de viadutos, de edifícios construídos, reconstruídos, recuperados, de inox, de concreto, de reflexos antigos nos vidros espelhados do Moderno, de sistemas GPS para que ninguém se perca (porquê?); porquê, se há rios que por vezes correm ao contrário como “aqui”?

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

---

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

<sup>256</sup> Esta noção de sentir é analisada sob o ponto de vista fenomenológico por Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, Segunda Parte: “O Sentir”, pp. 279-325.

<sup>257</sup> Leia-se: /Uma fração mínima do acontecer temporal/.

<sup>258</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 32.

“A subjetividade inquieta-nos, a objetividade tranqüiliza-nos.”<sup>259</sup>

## 1. Experiências como marcas nos desenhos de cidade

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

Ela, a cidade que recusa a *natura naturans*, de que Spinoza fala, para instaurar novos mundos – eventualmente mais próximos do humano tal qual ele se vê do que a natureza natural recusada –, afinal e paradoxalmente, devolve-me como *ego*: restitui-me à substância da minha substância, à natureza da minha própria natureza, o Humano enquanto sou-homem (é neste sentido que pôde falar anteriormente, não só enquanto sistema de poder, em *democracia*: vocábulo usado e abusado em Política – e bem, se por Política entendermos *πολιτεία* (*politeía* ou A República de Platão), e por extensão polis, cidade, sociedade, comunidade, coletividade; mas, sobretudo, e recuperando o sentido mais original de *democracia*, evocarmos com Plutarco, *demos* como neologismo de *demiurgos* e *geomoros*, e, lembrando como Teseo dos Eupátridas dividiu a povoação livre da península de Ática, falar de cidade-livre e de liberdade). A etimologia nunca é um ócio.

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

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

---

<sup>259</sup> Dora VALLIER, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 241.

disposição a torná-la pública é o único meio de torná-la conhecida por raros e inéditos retratos, relatos, desenhos.

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

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

Estes estímulos fragmentados, quando regidos pela ação cognitiva, adquirem contornos e significados próprios, transformam-se em signos dentro de uma esfera particular de experiências, na qual o espaço se transfigura em muitos, múltiplos, regidos pela batuta do desbravador do sentido da cidade, autor e proprietário de sua razão de ser. “Signos”, efetivamente *signos*, já que eles se substituem sempre a outras coisas.

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

## **2. Entre linhas: desenhos tecidos a partir da cidade**

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

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

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.<sup>260</sup>

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

Sua obra mais conhecida, “A Sociedade do Espetáculo”, consiste em vigorosa crítica à imposição do espetáculo como mecanismo alienante e massificador. Revelando os artificios da “*verdade do espetáculo*”, o autor “*descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível*”<sup>261</sup>

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

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

Camus, ao descrever a cidade argelina Oran – cidade de A Peste, sua notável obra – , identifica, reconhece e distingue esta de tantas outras. Desenha o cenário que desvenda recortando marcas e relacionando-as às suas memórias e vivências de experiências passadas; daquilo que (já) viu: “*Je ne suis pas un philosophe, en effet, et je ne sais parler*

---

<sup>260</sup> DEBORD, (<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html> ), 2003, p 8-9.

<sup>261</sup> DEBORD, idem, p.11

*que de ce que j'ai vécu*" (CAMUS, 1965, p. 753). Por fim, ao espaço incomum, cuja imagem registra, estímulo sinestésico gerador de tantas sensações, atribui as histórias transparentes e rotineiras de seus habitantes, marcas inaudíveis e invisíveis, adivinhados entre as linhas de seu desenho.

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

*Modo fácil de conhecer uma cidade é procurar saber como os indivíduos se comportam no trabalho, no amor, na morte. (CAMUS, 1984, p. 26)*

### **3. O que de arte, em que cidade?**

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

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



Fig. 3 - Lisboa, Av. das Descobertas; Fotografia de P. A. Janeiro.

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

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

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

O viaduto que abriga moradores de rua parece deserto; as inúmeras tentativas, de desestimular a permanência destes passageiros noturnos e a guarda de seus objetos pessoais nos cantos subterrâneos da passarela de concreto, são vãs. Eles retornam, se revezam e se multiplicam. Começam timidamente a re-ocupar os espaços que lhes foram subtraídos pela ação de algum órgão dito público, cujo argumento não reconhecem. Trazem os objetos que identificam sua moradia transitória e atravessada pelos pedestres que cruzam preocupados os limites abstratos, as calçadas-territórios de seu domínio particular. Moradia escancarada, exposta, vizinha provisória dos carros parados sob a via-expressa, aguardando o sinal para levarem seu olhar indiscreto para outras margens.

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

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

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

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

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

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

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

### **Bibliografia**

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

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

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

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

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

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

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

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



35.

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

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

Texto publicado em **JANEIRO, Pedro António**, “O PAPEL DO DESENHO”, Colecção: *Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Depósito Legal: 360045/13, ISBN: 978-989-658-172-5, Maio de 2013, pp. 120-133.

\*



Fig. 1 e 2 – Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro, Brasil.

Falamos e escrevemos com palavras.

[...]

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

[...]

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

Porque a Arquitectura, enquanto Disciplina, quando *dita*, não tem outro instrumento ao seu alcance (com isto não queremos dizer que ela, a Arquitectura, pode só ser estudada através da palavra – não! ela, também enquanto Disciplina, é território de investigação manifesta no Projecto pelo arquitecto, como também através do seu hipotético ou real habitar pelo seu, o do objecto projectado e edificado, através do seu hipotético ou real habitante; mas, ainda, “quando *dita*”, a Arquitectura, mesmo ainda que dentro do seu território-operativo, pode ser *Crítica-da-(Arquitectura)* e não em-Teoria-(a-Arquitectura), enfim, senão o da subversão das palavras (e daquilo que, invisivelmente, ordenando-se em frases que configuram textos, se substituem a ideias acerca..., que, mais ou melhor, podem dizer acerca de si do que o silêncio(?)).

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

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

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

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

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

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

As palavras são um embuste porque elas nunca dizem o *motivo*, enquanto estão sendo usadas; elas têm uma validade nelas próprias, enquanto *um seu significado*, mas, porém, elas, as palavras, nunca dizem inteiramente aquilo que querem dizer enquanto seu-próprio (*tuas*) significado. Elas estarão sempre relegadas à Língua, com um significado próprio,... a não ser que o próprio exercício da Língua as cambie; as cambie justamente naquilo que elas *dicionaricamente* ou *enciclopedicamente* podem dizer; as cambie até elas atingirem outras atmosferas mais longínquas do que aquilo que rege a Língua (e os seus acordos), porém mais Humanas no que nos diz(em) respeito. E qual é esse “motivo”, o *motivo* das palavras?

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

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

Mais curioso ainda, é observar como é cara esta *ambiguidade própria da Poesia* à Arquitectura, e, mais ainda, à sua possível Teoria – é que, hipoteticamente, como diz Hölderlin, “...*l’homme habite en poète*...”<sup>262</sup>; e, a ser isto verdade, a Verdade incompleta da prosa (“verdade-incompleta”, que é o mesmo do que dizer “mentira”, porque insatisfeita a Verdade), incompleta, não preenche, não “diz”.

Não “diz” o quê?

Não “diz”, porque incompleta, a Verdade.

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

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

---

<sup>262</sup> Veja-se a este propósito Johann Christian Friedrich HÖLDERLIN cit. por Martin HEIDEGGER, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003, p. 224-245.

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

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

Que “é” o quê?

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

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

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

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

Enquanto Mortal habito.

O espaço é dos Mortais.

[...]

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

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

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

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

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

### **1. Os últimos: os Espaços Culturais.**

Como dizíamos no início, as palavras e o seu uso servem-nos para vários fins. O paradoxo – no caso, intencional – é mais uma consequência do seu uso. Em bora-hora o

inventaram, também por essa “intencionalidade” que é cara, entre outras Disciplinas – mas como conceito, óbvio estará, à Fenomenologia.

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

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

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

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

Não “é” comigo?

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

“É-comigo?”

[...]

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

“[...] *la existencia es espacial.*”; “*No puede dissociarse el hombre del espacio.*”<sup>263</sup>

Não tenho memória de mim sem que seja num espaço.

---

<sup>263</sup> Martin HEIDEGGER cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 18.



Fig. 3 e 4 – Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro, Brasil.

“El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenomenicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre.”<sup>264</sup> Mas, nem só o arquitecto cria o espaço: é certo, o arquitecto pode criá-lo; mas qualquer um o pode, já que ele, o espaço, é “indissociável”, enquanto *genesis*, da própria existência.

O espaço arquitectónico é uma categoria especial do espaço livre – nascido como consequência da instauração de um *limite*: “El límite es el principio de la existencia de la identidad y de la distinción; el principio que define el contorno de la forma, la barrera física, que vuelve sensible y visible, el espacio rescatado y conformado; es el primer principio de orden sobre lo amorfo, indeterminado y caótico.”<sup>265</sup> Esse limite é o objecto arquitectónico. É ele a *barreira física* – uma *fronteira* estabelecida entre o dentro e o fora, uma *membrana*. Essa barreira física, essa fronteira, essa membrana é o que é

<sup>264</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

<sup>265</sup> Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 163.

“desenhável” no caso de ser um arquitecto a desenhá-la; mas acessível por qualquer Mortal a “desenhá-la” num jardim, numa avenida, numa rua por mais incógnita que seja.

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

A Arquitectura, instaurando a ordem, concentra todas as dimensões humanas: “El espacio arquitectónico puede definirse como una ‘concretización’ del espacio existencial”<sup>266</sup> –, eis uma observação bastante esclarecedora. Em suma, poderíamos dizer, se quiséssemos arriscar uma resposta mais radical: a Arquitectura concentra todas as dimensões humanas, quer dizer, a vida – mas, a Vida não tem, curiosamente, um estatuto científico, nem em Medicina. “Espírito”, menos ainda – é pena.

O espaço entendido pela Arquitectura não é um espaço como a Matemática ou a Física o entendem, um espaço abstracto, é, antes, uma estrutura<sup>267</sup> onde alguém pode ou não pode manifestar a sua existência<sup>268</sup> – de tal modo que, o espaço<sup>269</sup> passa a significar a própria existência.<sup>270</sup>

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

---

<sup>266</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 46.

<sup>267</sup> Merleau-Ponty, no Capítulo dedicado ao *Mundo Percebido*, reflectindo acerca do espaço, diz: “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar o seu sentido imanente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 348.

<sup>268</sup> “Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.” Jakob von UESKULL cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>269</sup> “El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente se orienta a ‘objetos’, es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta las realidades abstractas o ‘significados’ transmitidos por los diversos lenguajes creados con el fin de comunicarse. Su orientación hacia los diferentes objetos puede ser cognoscitiva o afectiva, pero en cualquier caso desea establecer un equilibrio dinámico entre él y el ambiente que le rodea. Talcott Parsons dice: ‘La acción está constituida por estructuras y procesos mediante los cuales los seres humanos forman intenciones significativas y las llevan a cabo con mejor o peor éxito en situaciones concretas.’ La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto ‘espacial’, en el sentido que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como ‘interior’ y ‘exterior’; ‘lejos’ y ‘cerca’; ‘separado’ y ‘unido’, y ‘continuo’ y ‘descontinuo’. El espacio, por consiguiente, no es una categoría particular de orientación, sino un aspecto de una orientación cualquiera. Sin embargo, debería subrayarse que sólo es un aspecto de la orientación total. Para poder llevar a cabo sus intenciones, el hombre debe ‘comprender’ las relaciones espaciales y unificarlas en un ‘concepto espacial’.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>270</sup> “Llego a un pueblo a pasar mis vacaciones y el lugar se convierte en el centro de mi vida... Nuestro cuerpo y nuestra percepción siempre nos requieren a aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida. Podría estar en alguna otra parte cuando estoy aquí’. Para Merleau-Ponty el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro ‘estar en el mundo’: ‘Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos hacer dicho que la existencia es espacial.’ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 17. Também por aquilo que acabamos de ler, por exemplo, podemos dizer que *existir e habitar* se encontram estreitamente relacionados. Mais até, coincidentes.

Por um lado, a *existência* repercute-se no *ser*<sup>271</sup> que se opõe ao *nada* (entendendo por *nada* a ausência de sentido, a ausência de ordem, a in-significância – o caos desconcertante);<sup>272</sup> por outro, *existir* nunca se reduz inteiramente ao *facto de ser*.

O *ser* é<sup>273</sup> quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui – instaurando a ordem no *nada* pela atribuição de sentido. Então, à luz deste raciocínio: *existir* é *constituir* – seja. Mas, não entramos, deste modo, numa aparente contradição? Pois se dissemos que *existir* e *habitar* eram tão estreitamente relacionados que os poderíamos considerar *coincidentes*? Só aparentemente entrámos em contradição. Vejamos porquê.

*Manifestando a sua existência*, o sujeito constitui o espaço atribuindo-lhe significado.<sup>274</sup> *Habitar* é, desde este ponto de vista, a *construção de uma representação subjectiva no espaço* – a “representação do eu”<sup>275</sup> no espaço; mas essa representação não se dá isoladamente, quer dizer, essa representação surge como consequência de uma infinidade de relações que, no espaço, o sujeito pode estabelecer com os seus semelhantes, dentro de uma certa lógica, dentro de uma, se quisermos, *antropos-logia* no espaço. Não é isso a Arquitectura, enquanto Disciplina? – uma *antropos-logia*?

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

“Drão, o amor da gente é como um grão  
Uma semente de ilusão  
Tem que morrer p’ra germinar  
Plantar n’algum lugar  
Ressuscitar no chão nossa semente  
Quem poderá fazer, aquele amor morrer  
Nossa caminha dura  
Dura caminhada, pela estrada escura

---

<sup>271</sup> *Ser*, aqui entendido na sua originalidade etimológica: do latim *esse*, “ser”, “existir”.

<sup>272</sup> A questão da existência emerge a partir da consciência, do *nada* e da morte – colocamos enquanto hipótese.

<sup>273</sup> Dizer, em qualquer contexto “o *ser* é” é entrar numa tautologia, ainda assim, por uma necessidade de construção sintáctica tivemos necessidade de utilizar esta expressão tautológica.

<sup>274</sup> É que, o espaço não existe pelos seus próprios meios, *em si próprio*, o espaço não existe *por si mesmo*, e, deste modo, o *sentido imanente* do espaço é a própria existência – porque é a existência que se projecta no espaço (é, como veremos mais adiante, a existência que se representa no espaço, numa espécie de, como diremos nessa altura, *dilatação do corpo* ou “intervalo corporal.”

<sup>275</sup> Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.



Drão não pense na separação  
Não despedace o coração  
O verdadeiro amor é vão  
Entende-se infinito, imenso monólito  
Nossa *arquitectura*  
[...].”  
Caetano Veloso, *Drão*.

## 2. Os primeiros: os Espaços Turísticos

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

O que é isso do “*espaço*”?

O “*espaço*” subordina-se à existência, e a existência depende do *espaço* – ambos, digamos, definem uma ordem temporal; ambos são coincidentes na medida em que coexistem no mesmo tempo. Ambos, digamos, em paridade e coincidentemente, existem *sincronicamente*.<sup>276</sup> Seria, assim, redutor dizer-se que é o *espaço* quem, no limite, proporciona a atribuição de sentido realizado pelo sujeito; se podemos falar do *espaço* (arquitectónico) enquanto *representação subjectiva do eu* é porque admitimos que ambos, *espaço* e sujeito, são *contemporâneos* dentro de uma *mútua* atribuição de sentido.

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

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

---

<sup>276</sup> Ver a este propósito José Duarte GORJÃO JORGE, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993.

perceptiva. Gorjão Jorge serve-se do exemplo da *casa*: “A casa torna-se, assim, uma espécie de moldura do meu território. Tenho de poder e devo querer *identificar-me* com ela, já que ela se torna uma expressão de mim. Nela, aliás, deposita-se a minha *imagem social*. De facto, ela significa-me por intermédio de duas acções simultâneas e contraditórias: *mostra-me* e, ao mesmo tempo, *esconde-me*.”<sup>277</sup>

[...]

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

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



Fig. 5 e 6 – Rua Maria Quitéria, Rio de Janeiro, Brasil.

## **Bibliografia**

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

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

---

<sup>277</sup> José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp. 94 e 95.

GORJÃO JORGE, José Duarte, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993.

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

HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich cit. por HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003.

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

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

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

36.

## Lagoa Henriques:

### Desenhos e Paragens

Conferência com o título “**LAGOA HENRIQUES: DESENHOS E PARAGENS**” apresentada no **Ciclo de Conferências DESENHO EM QUESTÃO II / DRAWING IN QUESTION II**, Museu de Arte Antiga de Lisboa – Departamento de Desenho e Comunicação Visual da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, org. Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, Portugal, , 28 de Junho de 2012.

Texto publicado no **Livro LINHA DO HORIZONTE**, n.º 3, Ano 2013, Depósito Legal n.º: 300233/09, ISBN 978-972-9346-30-9, organizada e dirigida pela Professora Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, com o título “**Lagoa Henriques: Desenhos e Paragens**”, Junho de 2013, pp. 54-67.

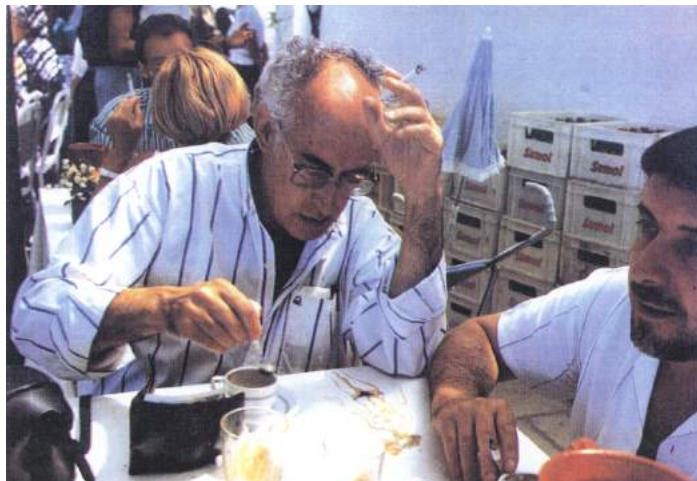
\*



Quando eu tinha quinze anos, decidi que queria estudar na Faculdade de Arquitectura de Lisboa e, para isso, precisava fazer um exame de admissão à Escola: um exame de desenho. Apesar de não me lembrar de mim sem desenhar, *eu não sabia desenhar*.

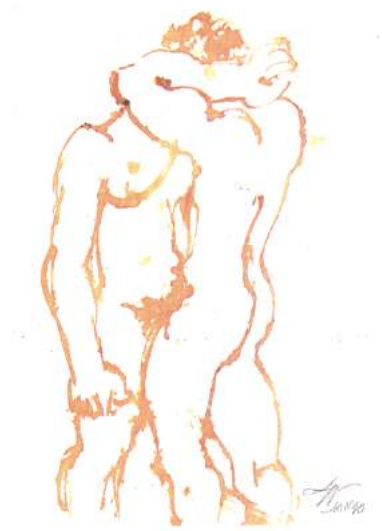
“*Eu não sei desenhar*” dizia eu nessa altura; hoje entendo que sabia-o já, afinal. É curioso isto do *saber desenhar* ou *não-saber desenhar* e como desde esta altura, em 1989, a

minha opinião mudou tanto quanto a este *saber* ou *não-saber*: toda a gente sabe desenhar! O entendimento do desenho (como produto) é que pode *entar* ou *não-entrar* dentro dos critérios de figuratividade e/ou de semelhança vigentes; *entar* ou *não-entar* dentro das lógicas do realismo tal e qual a nossa cultura e civilização as sedimentou ao longo do tempo; seja como for, aprendi, que desenhar não é *fazer parecido*, é muitas outras coisas.



Eu já conhecia o Professor Lagoa: desde os três anos que dava milho partido aos pombos que viviam com ele no interior do seu atelier, à solta, livres (ele vivia numa casa dentro de um antigo estaleiro naval onde cresciam árvores entre desenhos e estátuas com os olhos vazados, onde tudo fazia sentido). O mundo diz, hoje, que ele era um neo-realista: o próprio Mestre Lagoa ensinou-me a ser indiferente ao que o mundo diz do artista; a ser mais indiferente às inserções de nomes de autores em *estilos* e/ou em *estéticas*; a ser indiferente aos “rótulos”, a todos os rótulos. O Professor Lagoa – entre tantos que tive, o meu único professor de desenho – contou-me, um dia, que numa entrevista que Auguste Rodin deu a Paul Gsell, este último lhe perguntava: “Em que movimento estético se insere?”, e que Rodin terá respondido: “Deixemos isso, isso dos rótulos, para quem vier depois.” – cito de cor; leia-se *L’Art, Entretiens Reunis*, de Paul Gsell, 1911. Diz Lagoa quando lhe perguntam, numa entrevista em 1990, quanto ao “estilo” do seu trabalho artístico como desenhador: “[...] há um livro feito por um crítico de arte, por um historiador de arte, que se chama Paul Gsell, que durante várias semanas entrevistou, conversou com o Rodin. Esse livro chama-se *L’Art, A arte*, do Rodin. E escrito, portanto, recolhido pelo Paul Gsell: é fascinante, o livro é fascinante, porque o Rodin fala sobre a pintura, fala sobre desenhos, sobre a escultura, fala sobre tudo! E nessa altura falam-lhe nesse problema de estilo, e ele responde ao Paul Gsell que acha muito estranho essa preocupação, o que é que querem dizer por “estilo”? Porque os artistas não são

propriamente produtos farmacêuticos e, portanto, não têm de estar numa prateleira de uma farmácia naqueles potes com aquelas coisas. Não, o artista, não copia ninguém, percebes? Um artista é autêntico, e depois há uns indivíduos que são profissionais, que nem chegam a ser artistas, estás a perceber?, então esses é que fazem à maneira de, no estilo de, estou me a fazer entender? O artista, a pessoa que fabrica as imagens, sabes que a palavra artista é uma palavra pela qual eu tenho muito respeito e que me assusta muito e, por vezes, eu fico um pouco perturbado quando estou a conversar sobre estas coisas. Sim senhor, eu assumo a minha condição de artista mas com muita humildade, percebes? Porque grandes artistas é um Giotto, um Picasso, é um Rembrandt. Eu fiz aquilo que soube e aquilo que posso, mas tenho grandes inquietações e grandes dúvidas sobre a minha obra; e isto não é de uma falsa modéstia, é porque é assim mesmo; portanto, essa coisa do estilo pá, estou como o Rodin, eu não tenho um estilo definido, tenho o meu estilo, o meu próprio estilo, e talvez um dia um historiador de arte, um crítico que não tenha outra coisa que fazer, se debruce sobre a minha obra e depois então que defina o estilo que ele quiser e que ponha o rótulo que desejar.”

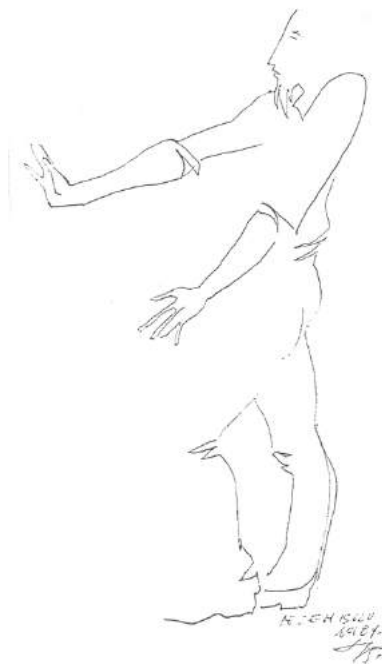
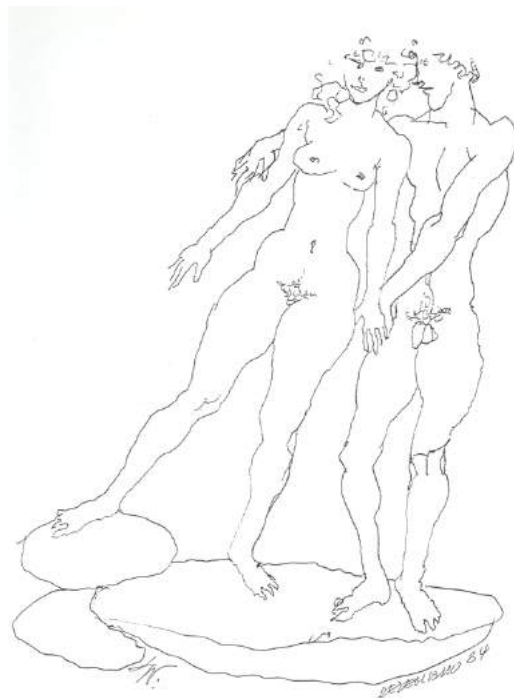


A primeira aula de desenho (princípios de 1989): encontrei-me com o Lagoa no seu atelier (eu e a minha colega Filipa Lourenço, hoje arquitecta-urbanista) e ele disse-nos que íamos passear. O atelier(-casa) do Lagoa era em frente ao Tejo mas, para irmos até à, como ele lhe chamava, *Praia dos Prodígios* (Praia do Bom-Sucesso), tivemos de atravessar a linha do comboio. Éramos três: ele, a Filipa e eu. Chamava-lhe *Praia dos Prodígios* – aos poucos metros quadrados de areia na maré-vazia mesmo aos pés da Torre de Belém – porque lá, trazidos pela água, ele encontrava objectos/destroços prodigiosos: lembro-me que, num outro dia, numa outra aula, encontramos um tronco que posicionado de uma certa forma e visto de um determinado ponto de vista era igual a uma das cabeça da *Guernica*.

(Na primeira aula de desenho não desenhamos): apenas nos fez ler a tabuleta de sinalização numa passagem de nível sem guarda: “Pare, Escute e Olhe”.

Parar, Escutar e Olhar, enquanto se esquece o mundo que torna tudo equidistante, equivalente, equilibrado, o mundo que mundifica tudo.





Numa entrevista, em 1990, enquanto explicava um desenho seu, feito *de memória* – o desenho de uma mulher que guarda uma vaca numa ilha dos Açores –, Lagoa diz: “O desenho em particular e a arte em geral, segundo a definição de um extraordinário artista, uma grande figura da cultura universal que se chama José de Almeida Negreiros, ele diz: ‘Desenho; é o nosso entendimento a fixar o instante.’ Ora, houve um instante que me sensibilizou, e esse instante é uma rapariga que anda a pastar as vacas, e que a um certo momento: Pára; segura a vaca, põe a mão na vara com que a conduz, e numa fraga,



nos Açores, porque todo aquele terreno é muito acidentado; Pára, interrogando-se até, um pouco até, no sentido da vida, o que é que nós cá estamos a fazer? O que é que há e o que é que não há? Daí eu ter falado na expressão religiosa e metafísica.



[...] elas estão, tanto a rapariga como a vaca, elas pararam no tempo, percebes?

Há uma postura, volto a falar no termo, que pode parecer um pouco subjectivo, mas que é real, que é concreto, há ali uma postura quase *metafísica*, é o parar no tempo, é a interrogação, percebes?”

*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 – que demora a paragem). Poder parar é um luxo, é um prazer refinado poder ver.

*Parar* é fazer do corpo eixo: parar é logo desenhar; é o princípio do desenho – aprendi isto com o Lagoa que desenhava em toda a parte, em todos os suportes susceptíveis de serem marcados. Uma vez desenhou a gata Mascarilha – que só se sentava em cima dos livros sobre o Antigo Egipto e dos do Fernando Pessoa – , a carvão, na parede do atelier; no dia seguinte, com lixívia, a empregada doméstica tentou lavar a parede; ele, furioso, refez o desenho.

Não consentia que se limpasse o pó das estátuas no atelier porque, dizia, o acumular do pó fazia vibrar as formas em gradações de intensidades lumínicas como num desenho de claros-escuros. Desenhava nos guardanapos, nas toalhas de papel das tascas a caneta, a lápis, a café, a vinho, aproveitando as nódoas... No chão, com giz.

Lembro-me de, nos princípios de 1988, estava a estátua do Pessoa praticamente pronta em argila para ser passada a gesso para ser passada a bronze, quando o Lagoa lê um poema do Pessoa que até aquele dia ele não conhecia: “A mão posta sobre a mesa,/A mão abstrata, esquecida,/Imagem da minha vida.../A mão que pus sobre a mesa/Para mim mesmo é surpresa./Porque a mão é o que temos/Ou define quem não somos./Com ela aquilo que fazemos/[...]” As mãos do Pessoa que estavam juntas à altura do peito foram separadas; foi-se buscar uma mesa à Brasileira; amputou o braço ao Pessoa; e fez outro, desta vez já com a mão sobre a mesa.

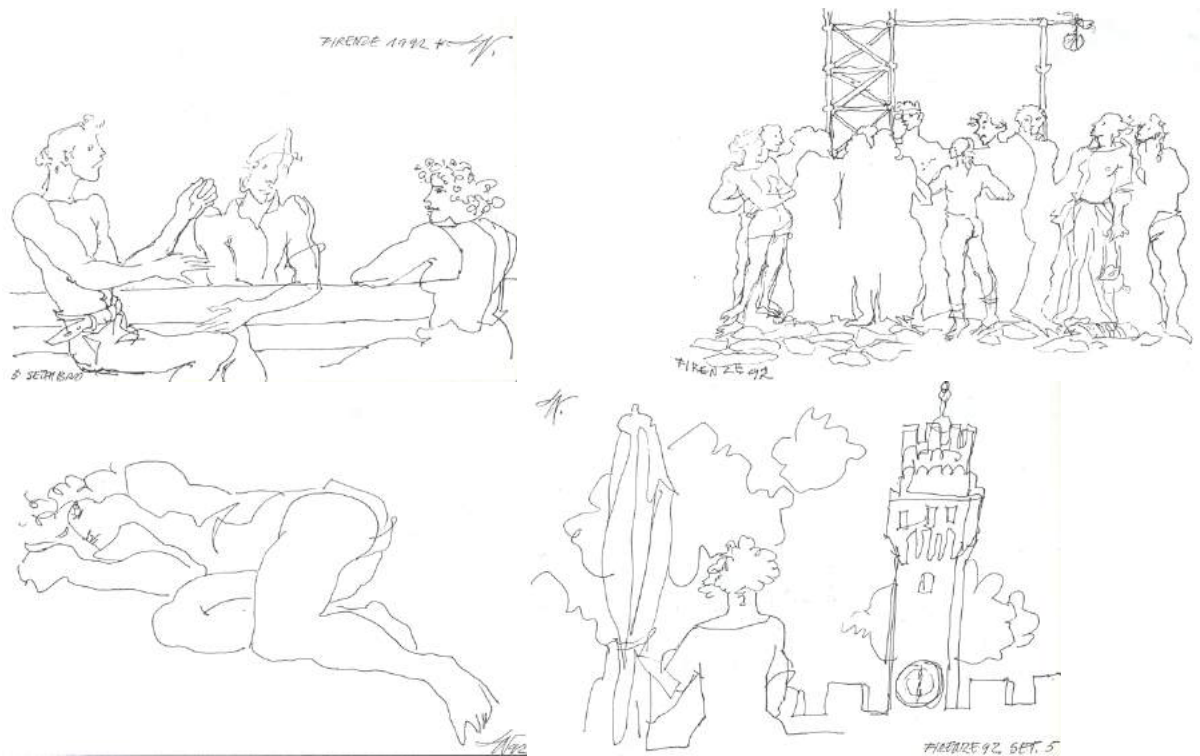
De tudo o que aprendi com o Lagoa, sobretudo ao vê-lo a desenhar, detenho-me na noção de *Parar* que, mais tarde, venho a reencontrar com a Fenomenologia; o desenho (como processo) como consciência ou inconsciência da paragem.

Do meu *corpo-parado(-eixo)* às coisas posso medir distâncias: em metros, quilómetros, milímetros, por números em unidades de medida como o mundo-mundano, para controlar as coisas, ensina. A pele, esse infinito de contornos, estabelece uma espécie de fronteira que me fecha e abre ao mundo das coisas que compõem a minha realidade no instante da paragem. Nisto, há o perto e o longe, o *aqui*-eu e o eternamente-*lá*, as coisas: as coisas são, pelo menos, aquilo que eu não sou. Porém, isto não passa de uma aparência porque quem se dá conta do perto e do longe, da pele e do horizonte sou eu. Em mim mora a capacidade de dizer “perto”, “horizonte”, tudo.

Aprender (?) a desenhar é começar por relativizar o primeiro dos grandes equívocos do mundano: a distância que te separa das coisas, a distância que a ciência mede.

Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente.

É indiscutível que entre o fim do meu corpo, da minha pele, à pele da coisa, à sua forma, existe uma distância. Se eu quiser tocá-la tenho de esticar o braço ou passear até ela; conto com a minha motricidade para alcança-la, porém, mesmo que seja em sentido figurado, os meus olhos tocam-na pelo simples motivo que a detectam de tudo aquilo que vêem, da paisagem ou do fundo onde a coisa existe para os meus olhos; os olhos vêem-na e ver é já alcançar.



Ver é, de certa forma, um *apropriar* ou um *ter* até porque, usemos os postulados da Física, na verdade, mesmo se eu esticar o braço ou caminhar até à coisa, e com o meu corpo, a minha pele, a tocar, eu não a toco de facto, as moléculas do meu corpo que toca não se confundem com as moléculas da coisa tocada, porém sinto-a; mais, se a coisa que eu toco for sensível, sente-me. Por isso, tocar com os olhos através da visão ou tocar com a pele, para o mundo mundano é igual; porque, usando outras palavras, tocar, efectivamente, *tocar*, nunca se tocam, nem eu na coisa nem a coisa a mim, mas sinto-a ou sentimo-nos, conforme o caso. Para levar ao limite esta relação entre corpo que toca e coisa tocada: se a coisa tocada for eu e se o corpo que toca for também eu, então, eu que não sou uma coisa para mim próprio já que para mim eu sou eu, então, eu toco(-me) e sinto(-me) tocado, sinto em dobro nos centímetros ou nos milímetros quadrados entre duas superfícies do meu corpo: a pele que toca é tocada e a pele tocada é a que toca, em interface. Ver-me ao espelho não é muito diferente, este é o princípio do auto-retrato. A distância de *mim* à *coisa*, por um lado, é a medida que nos separa, e em simultâneo, por outro, é a medida do comprimento do segmento de recta que nos liga; separa e une o mínimo comprimento de entre as infinitas possíveis trajectórias entre dois pontos sobre o mundo: o ponto-eu e o ponto-coisa. Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente e começa, antes de mais nada, pelo reconhecimento desta espécie de geodesia mínima – a mínima distância entre dois pontos. *Parar* é isso e desenhar começa sempre por aí. Obrigado Mestre.

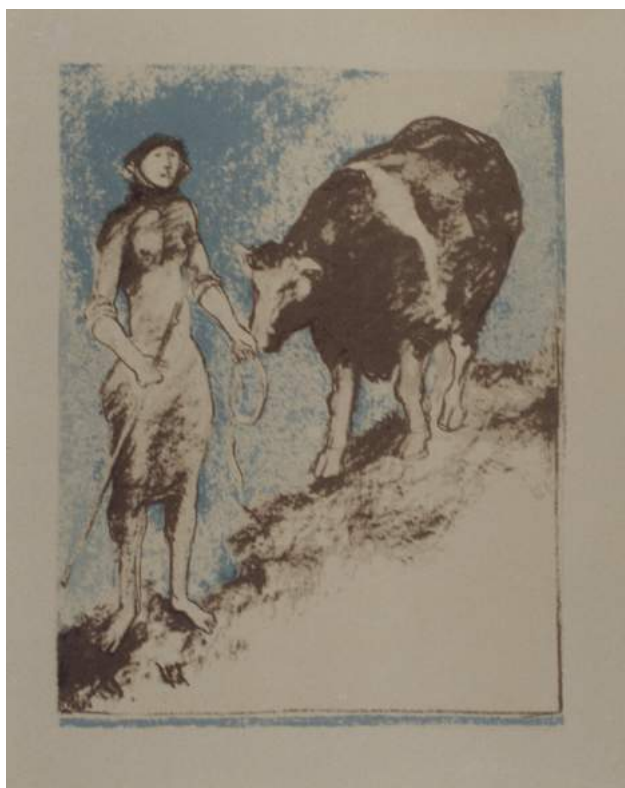
37.

**Entrevista a Lagoa Henriques, 1989.**

[Texto Inédito]

Entrevista inédita a Lagoa Henriques, 1989, acerca do desenho *A Mulher e a Vaca*. Texto na íntegra.

\*



Lagoa Henriques, *A Mulher e a Vaca*, A2, carvão e giz sobre papel, 1989.

**Pedro António Janeiro (P.A.J.): Bem, mas as perguntas são só estas que estão aqui neste questionário que o meu professor de História de Arte nos forneceu, porque eu quero um trabalho muito objetivo e...**

Lagoa Henriques (L.A.): “Muito objetivo...” Então faz favor de começar.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “De que artista é a obra?” Portanto, do Professor Lagoa Henriques. “Em que época foi feita?”**

(L.A.): Ora, eu vou já ver. Eu vou ali buscar um trabalho para poder responder às tuas perguntas; de qualquer modo, quero te dizer que este professor aprendiz não é pintor, é, portanto, escultor, é desenhador, e por vezes também tenho feito alguns ensaios de cor. Portanto, vais esperar um bocadinho. Eu vou ver se encontro uma imagem que possa corresponder ao teu trabalho.

**(P.A.J.): Depois o Professor, não se importava que eu tirasse umas fotografias?**

(L.A.): Não, não me importo, com certeza.

**(P.A.J.): Eu hoje não trouxe a máquina mas...**

(L.A.): Sim, então vais cá voltar para fazer fotografia.

**(P.A.J.): Só para fazer fotografia, sim sim, então se não se importasse...**

(L.A.): Ai meu Deus, tenho aqui tantas coisas... tanta coisa! Aqui isto não se pode tirar, percebes?

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Não convém tirar isto...[um monte de livros abertos em cima de uma pilha de desenhos] Ora já encontrei! Aqui está a serigrafia. Ela foi feita precisamente, nós estamos em 1990... a serigrafia tem de ser numerada... isto é uma prova de artista. E neste caso, o artista tem direito a 20 provas, percebes? As outras entraram no circuito comercial, e foram, no caso desta gravura, elas foram adquiridas pelos CCT. Isto foi um desenho que eu ofereci (é interessante a história) a um grupo de alunos de arquitectura que vieram aqui ao atelier, e que queriam fazer um passeio de estudo de fim de curso: vieram ter comigo, para lhes oferecer um desenho ou, o que lhes interessava era realmente, uma serigrafia. Um desenho da qual se pudessem fazer serigrafias, porque eles assim poderiam realizar uma soma de dinheiro que lhes permitia a tal viagem de estudo.

**(P.A.J.): A tal viagem.**

(L.A.): Alguns desses alunos, tinham sido meus alunos, e eu disse que sim senhor. Portanto, eu fui a procura de um desenho, o desenho até estava exposto aqui, era um desenho que eu tinha feito, era uma memória das minhas viagens aos Açores quando eu andei a fazer aqueles programas nos Açores. Tu deves saber que nos Açores, uma das riquezas dos Açores, é precisamente o gado bovino, são precisamente as indústrias de lacticínios, a manteiga, os queijos e tal. Bem, eu quando andei lá a filmar, eu praticamente não desenhei; olhei deslumbrado para aquela paisagem, mas ficaram-me precisamente na memória certas imagens, percebes? E, um dia, estava aqui no atelier num fim de tarde (como vês eu tenho sempre aqui um cavalete, de um modo geral o cavalete tem uma folha branca) e eu fiz este desenho neste formato, que já te vou dizer

qual é... que é o formato dos meus desenhos. Um minuto só que eu vou te já dizer qual é o formato; é 70 por 90.

**(P.A.J.): 70 por 90?**

(L.A.): O desenho original! E foi a partir desse desenho que se fez a serigrafia. Os rapazes, portanto, levaram o desenho, a serigrafia foi feita se não me engano por um técnico de serigrafia que é também pintor, que é um homem qualificadíssimo, que se chama António Inverno. Ele fez a tiragem que eles lhe pediram, isso agora é que eu não me recordo do número, sabes; porque eu nessas coisas de números não sou muito... muito seguro. Mas, tudo foi feito com o maior rigor, as serigrafas foram numeradas, não sei o número de serigrafias que se fizeram, e o preço; que também é uma das perguntas que tu me queres fazer, também não te posso dizer porque, também para mim os negócios é uma coisa que eu neutralizo muito. Mas, de um modo geral, estas serigrafias são depois vendidas no circuito comercial, e eu julgo que isto foi comprado aos rapazes, aos arquitectos, por uma entidade dos CCT's que se chama o *Clube dos Colecionadores*, percebes? Se tu até quiseses saber objectivamente o preço das serigrafias, se tu fores ali ao *Forum Picoas*, ao *Clube dos Colecionadores*, eles devem lá ter uma revista...

**(P.A.J.): Pois...**

(L.A.): Que me costumam mandar...

**(P.A.J.): Ai é?**

(L.A.): Que tem o anúncio da serigrafia, e o preço da serigrafia. Não te sei dizer. Mas isso é uma coisa que até, completa o teu trabalho...

**(P.A.J.): Pois, o meu trabalho...**

(L.A.): Portanto vais ver, vais lá saber isso. Portanto, os artistas quando fazem serigrafias, eles têm direito, para além daquelas que são numeradas e vendidas ao público, têm direito...

**(P.A.J.): Ai sim?**

(L.A.): Às chamadas provas de autor, e estas que eu aqui tenho, umas quatro ou cinco, são precisamente ainda provenientes das tais provas de autor. Portanto, vamos ver agora, então, a dimensão da serigrafia era?

**(P.A.J.): Hum, hum...**

(L.A.): 70...

**(P.A.J.): 70.**

(L.A.): Por 50.

**(P.A.J.): Por 50.**

(L.A.): O suporte é fácil, está aqui escrito.

**(P.A.J.): “Fácil”?**

(L.A.): Não, não, não é. Estou a dizer que é “fácil”, quero dizer: FA... escreve! Ah! Está aí assim, pois: FA... estás a ver ali à transparência?

**(P.A.J.): Estou.**

(L.A.): 5 Fabriano.

**(P.A.J.): Sim, sim.**

(L.A.): 50% de *cotton*, sabes o que é *cotton*?

**(P.A.J.): É Algodão.**

(L.A.): Exactamente! FA 5 *Fabriano*.

**(P.A.J.): Pois, mas Professor...**

(L.A.): Diz lá.

**(P.A.J.): O Professor desenhou aí nesse papel?**

(L.A.): Não, não, eu desenei naquele papel. O desenho original que foi uma memória, lá da minha viagem ao Açores, portanto, o que me ficou: uma rapariga que andava a guardar vacas. E depois eu fiz isto por memória, não tive nenhum modelo para fazer isto. É simultaneamente uma memória e imaginação, portanto é, um exercício de criatividade que tem que ver com o acto de, digamos, de dias felizes; quero dizer, eu lembrei-me daquela rapariga a guardar as vacas, e um dia estava aqui, e isto foi feito; este desenho foi feito passados aí 3 ou 4 meses depois de eu ter estado nos Açores. Isto é interessante para tu compreenderes um pouco os secretos mecanismos da criatividade. Percebes? Eu não fiz isto para vender! Eu não fiz isto para... Fiz isto para mim.

**(P.A.J.): Porque quis.**

(L.A.): Ora exactamente! Simplesmente quando os rapazes cá vieram e me pediram um desenho para transformar em serigrafia, portanto fazer uma serie de imagens, eu comecei a olhar e disse: “Olha, este é capaz de resultar numa coisa interessante!” E assim aconteceu.

**(P.A.J.): Mas o papel em que desenhou era papel Canson não?**

(L.A.): O papel de origem?

**(P.A.J.): Sim, o papel de origem.**

(L.A.): Ora bem, é um papel que eu comprei na Papelaria Fernandes, não te sei dizer a marca, porque esse papel não tem marca. Não tem marca. Cá está outra limitação minha porque eu deveria saber essas coisas mas eu essas coisas, como te digo, das marcas, dos preços...

**(P.A.J.): É muito negativo, realmente,...**

(L.A.): Não é muito subjectivo, eu é que não estou muito ligado a esses circuitos, percebes tu?

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Eu tinha o dever de saber, sim senhor; mas não sei! Comprei na Papelaria Fernandes, comprei umas resmas de papel, tenho sempre aqui muito papel. É um papel que eles vendem em grandes quantidades e que me resolve muitos problemas dos meus desenhos. Este desenho foi feito, agora os materiais, foi feito com carvão e com giz. Carvão, portanto preto, e giz azul. Estamos entendidos? E depois é então, a passagem...

**(P.A.J.): Então, desculpe interromper, o papel tinha de ser minimamente rugoso para agarrar o giz?**

(L.A.): Sim, sim, sim, tem de ter uma ligeira textura.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Uma ligeira textura, diz muito bem. O senhor... é habilitado! Exactamente, há uma textura no papel, que provocou realmente esta textura, esta vibração que tu estás a ver. Portanto, é a história desta peça que aqui está.

**(P.A.J.): Professor, [lê o questionário] “qual a técnica?”**

(L.A.): A técnica do desenho ou da serigrafia...?

**(P.A.J.): Do desenho.**

(L.A.): Do desenho a técnica é só essa, é o carvão que risca sobre o papel, e portanto que, desenha a forma; e depois de eu ter feito esse desenho, essa composição, percebes? Eu pareceu-me... que uma cor poderia tornar a imagem mais expressiva, e então fui buscar o azul. O azul que é o azul do céu.

**(P.A.J.): Do céu.**

(L.A.): Que é o azul do mar, que é uma cor calma, uma cor serena.

**(P.A.J.): Pronto, então já temos o artista, a época, o destino, o destino foi para a tal...**

(L.A.): Destino... quero rectificar uma vez mais, o destino... Eu fiz o desenho para mim. Depois atendendo aquela circunstância, eu cedi o desenho aos tais finalistas de arquitectura, e eles, eu emprestei portanto o desenho, emprestei o desenho repara, porque depois eles devolveram-me o desenho. Isso é interessante, emprestei o desenho para se fazer a serigrafia, e portanto serigrafia depois... eles ficaram com a serigrafia e depois arranjaram uma comprador em bloco para as serigrafias.

**(P.A.J.): Pois.**



(L.A.): Porque o tal grupo dos colecionadores comprou a tiragem inteira, que eu já não me lembro qual foi, mas isso tu sabes isso tudo, se tu fores ao *Clube [dos Colecionadores]*, lá ao... eu não sei se tenho alguma revista, sabes eu as vezes... não aqui não vem...[procura a revista] mas vais lá, tu vais aos correios e vais pedir que te dêem indicação de uma revista que se chama clube *Clube dos Colecionadores*, onde há-de vir anunciado, onde há-de vir anunciado a minha serigrafia. [...] deixa cá ver se [...] Podia ser que até fosse esta mas não é, [...] vamos lá a ver quem sabe se podiam ser estas [...] mas não é... pois...

**(P.A.J.): Pois, eu depois vou lá ver.**

(L.A.): É uma destas! Uma destas revista dos colecionadores há de ter a promoção, percebes tu? E o lançamento, o anúncio, desta serigrafia do Senhor Professor Escultor Lagoa Henriques. Compreendes? Isto deve se ter passado em 1989, fins de 88... 89 não me lembro. Para datas não me perguntes datas.

**(P.A.J.): 88, 89, pronto.**

(L.A.): Mas sabes, eu não sou a pessoa mais indicada para estas entrevistas, porque eu sou uma pessoa muito fora do tempo, quer dizer, vamos lá ver se eu me faço entender: o tempo só me preocupa no sentido... vamos lá a ver se tu entendes, no sentido um pouco metafísico, percebes? Eu não estou muito agarrado a datas, eu sei quando é que nasci. Percebes tu? Sei a primeira vez que fui a Paris. Sei o ano em que foi o incêndio no meu atelier ali em Belém, e sei a data do 25 de Abril pá, e depois praticamente não sei mais nada. Depois a certa altura as datas cruzam-se!

**(P.A.J.): Confundem-se.**

(L.A.): Eu navego noutra, percebes?

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): O meu universo é outro! Estou te a falar com o coração nas mãos, e não estou de maneira nenhuma aqui a traçar o meu perfil. Eu não estou a criticar as outras pessoas que se preocupam com as datas, que são extremamente organizados, muito bem! Eu é que não sou assim! Portanto, vieste bater a uma porta em que determinadas perguntas tuas, eu não as posso responder.

**(P.A.J.): Não, mas estas são as perguntas mais... As outras perguntas são mais a cerca da obra em si.**

(L.A.): Pronto, vê lá então.

**(P.A.J.): As dimensões já está, que é 90 por...**

(L.A.): O desenho original!

**(P.A.J.): Pois o desenho original**

(L.A.): E depois a serigrafia

**(P.A.J.): Serigrafia.**

(L.A.): Porque tu o que viste foi a serigrafia. O desenho original tenho-o ali guardado, mas eles são tantos desenhos, daqui a bocado eu vou-te abrir um armário que eu ali tenho, que teria que estar qui assim umas duas ou três horas para procurar aquele desenho. Percebes? Continua.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Qual o estado de conservação da obra?”**

(L.A.): Está impecável.

**(P.A.J.): Impecável.**

(L.A.): Impecável. Como tu vês está impecável. Neste caso está impecável. E o desenho também está muito bem.

**(P.A.J.): Pois, eu falo mais no original, não tanto na serigrafia.**

(L.A.): No original. [risos]

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “ Em que lugar se encontra?”**

(L.A.): Oh Pedro, eu estou me a rir, sabes, porque me disseste: estado de conservação, e eu disse: “Está muito bem conservado.” E isto está me a fazer rir, porque de um modo geral, as pessoas quando se encontram na rua e tal, “Então Senhora Amélia? Como tem passado? Ai, esta muito bem conservada. A Senhora nem parece a idade que tem! Muito bem conservada! os anos já ...”, “Ai o senhor professor é que é muito simpático!”. Bom, ora bem, neste caso, e estamos aqui a falar no fim de contas no património cultural de um país que é composto por variadíssimos objectos não é? Neste caso, não é uma escultura não é uma pintura, não é um património construído, não é arquitectura. É um desenho, mas o desenho está em bom estado de conservação porque eu tenho aqui um armário com aqueles produtos que se põem contra essas traças, esses bichos do papel, os bichos de prata, portanto ele está bem conservado.

**(P.A.J.): Pronto então, [Lê o questionário] “em que lugar se encontra?”**

(L.A.): Encontra-se no arquivo pessoal, no meu atelier.

**(P.A.J.): E vamos passar para uma segunda fase...**

(L.A.): Faz favor.

**(P.A.J.): E aqui a primeira pergunta é: [Lê o questionário] “Qual o género do trabalho? Com esta pergunta eu quero saber se se trata de um retrato, de uma cena religiosa,...”**

(L.A.): Eu já disse ao meu querido amigo...

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Um quadro histórico...”**

(L.A.): Eu já respondi ao meu amigo, à pouco,...

**(P.A.J.): É de uma memória.**

(L.A.): É uma memória de um momento feliz, de quando eu estive nos Açores a fazer as minhas filmagens dos programas [televisivos] *Portugal, Passado, Presente*. E foi uma memória que me ficou adormecida, e um dia aqui num fim de tarde ela reapareceu-me. E eu, portanto, fi-la de memória. Não é um retrato, não é uma cena religiosa, mas no fim de contas tem isso tudo.

**(P.A.J.): Tem isso tudo.**

(L.A.): Porque há uma atmosfera, no fim de contas, quase mitológica. Repara que havia vacas sagradas na Índia, havia as vacas sagradas do Egipto, percebes? Portanto, a mitologia grega também tem que ver com, por exemplo, o minotauro, não é uma vaca mas é, digamos, um touro.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Portanto, há uma religião intemporal que no fim de contas, de vez em quando, nos vem aqui bater à porta, ao espírito, à sensibilidade.

**(P.A.J.): E a segunda pergunta é: [lê o questionário] “Qual o assunto?”**

(L.A.): O assunto é um assunto do quotidiano, digamos, da vida do campo dos Açores.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Análise: identificar os objectivos, um a um, tendo em conta o tal tema que é de memória.”**

(L.A.): Sim senhor, então vamos lá!

**(P.A.J.): Identificar os objectivos.**

(L.A.): Oh pá aquilo, os objectivos? Esta conversa é interessante, vamos lá ver se tu entendes, e se o teu professor relembra, porque ele foi meu aluno como tu disseste.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): O desenho em particular e a arte em geral, segundo a definição de um extraordinário artista, uma grande figura da cultura universal que se chama José de Almeida Negreiros, ele diz: “Desenho; é o nosso entendimento a fixar o instante.” Ora, houve um instante que me sensibilizou, e esse instante é uma rapariga que anda a pastar as vacas, e que a um certo momento: Pára; segura a vaca, põe a mão na vara com que a conduz, e numa fraga, nos Açores, porque todo aquele terreno é muito acidentado; Pára, interrogando-se até, um pouco até, no sentido da vida, o que é que nós cá estamos a fazer? O que é que há e o que é que não há? Daí eu ter falado na expressão religiosa e metafísica. Repara que a composição, também queres falar da composição? Ou não?

**(P.A.J.): Da disposição.**

(L.A.): Bem, a disposição é a composição!

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Há portanto um campo visual, que neste caso é um rectângulo de expressão vertical, aquele rectângulo podia estar...

**(P.A.J.): ... na horizontal...**

(L.A.): Deitado em expressão horizontal, e neste rectângulo, repara, há aqui uma oblíqua, que estabelece a diferença entre a terra e o céu.

**(P.A.J.): E o céu.**

(L.A.): Entre a terra e o espaço, e sobre essa escarpa, percebes tu, é que...

**(P.A.J.): Se passa a acção, não é?**

(L.A.): É que se desenvolve a acção, que é a rapariga...

**(P.A.J.): ... a segurar a vaca.**

(L.A.): A segurar a vaca.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “A postura das personagens, a posição,...” bem tudo isso, nós já falamos não é.**

(L.A.): Exactamente, elas estão, tanto a rapariga como a vaca, elas pararam no tempo, percebes?

Há uma postura, volto a falar no termo, que pode parecer um pouco subjectivo, mas que é real, que é concreto, há ali uma postura quase *metafísica*, é o parar no tempo, é a interrogação, percebes? Continua.

**(P.A.J.): Agora é [lê o questionário] “... precisar a cor das imagens...” , a vaca é branca e preta,**

(L.A.): Exactamente

**(P.A.J.): A rapariga é...**

(L.A.): É branca e preta, na medida em que isto não é uma pintura, portanto isto é um desenho que tem uma sensibilização de cor, no fundo o espaço, o céu, é azul. Mas, é um azul que não é um azul realista, repara que eu tive a intensão de fazer vibrar aquela cor dando-lhe um certo movimento e profundidade.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Qual o caracter plástico dominante?”**

(L.A.): Bem, o carácter plástico dominante... Essa pergunta volta a ser, apesar de ser um serigrafia, mas essa serigrafia dá-nos notícia do original sobre o qual foi feita, que é realmente o desenho, com uma sensibilização de cor.

**(P.A.J.): Quer dizer que o desenho está igual à serigrafia?**

(L.A.): Sim, sim. Simplesmente a serigrafia reduziu o tamanho, que já te dei as dimensões do desenho; e ao concentrar, ao reduzir, já se sabe que ganhou uma certa diferença de expressão. Percebes? Inclusivamente a graduação das intensidades do branco ao negro total também variou um pouco em relação ao original. E o próprio azul.

**(P.A.J.): As dimensões do original eram num papel assim deste tamanho.**

(L.A.): Já te disse há pouco, já te dei as dimensões.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Parece-me que era 70 por 90.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Como é o espaço plástico?” É a pergunta número 1 (e já passamos a uma terceira fase).**

(L.A.): Como é o espaço plástico? Não sei a que se refere, se à dimensão: é rectangular de expressão vertical, se é relativamente ao suporte, ao material, é papel.

**(P.A.J.): Eu posso ler este bocadinho para...**

(L.A.): Faz favor, está em sua casa.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Bem entendido não se trata de identificar com uma palavra para se julgar o problema resolvido, mas discernir e estudar atentamente a sua natureza sempre complexa. Tenderá mais uma bidimensionalidade, ou para a profundidade? Nesse último caso, temos o direito de esperar a afirmação de um certo naturalismo, que se trata do naturalismo espiritual, de um Leonardo, quer de um naturalismo sensual e poético de um Ticciano.” “E o primeiro estamos avisados de um artista, que tende, pelo contrário a afastar-se do naturalismo que seja a maneira do museistas bizantinos, dos iluministas da idade média ou dos pintores contemporâneos. À questão do espaço, estão ligados questões das diferentes prespectivas, reduções das formações de fundo, etc. O espaço plástico é o próprio lugar da obra de arte, quer dizer que as nossas pesquisas começam e terminam aí. Os pontos que abaixo se enumeram, não devem ser considerados de maneira isolada, mas sempre em ligação com ele. Os índices que tiramos do exame do espaço plástico ajudam-nos então a descobrir novos índices, tirados de um exame de outros pontos. E é do justamente recíproco, de um e de outro, que o sentimento da obra, a pouco e pouco, se forma.”**

(L.A.): É interessante esse texto, certamente deve de ser original do teu professor, ou se é alguma citação...

**(P.A.J.): Eu acho que é do René Berger...**

(L.A.): Ah! René Berger! Eu estava a ver que havia ai um estilo erudito que era um bocadinho de mais. Ora bem, com certeza que há um espaço plástico, neste caso da bidimensionalidade, e eu posso identificar este espaço plástico com o campo visual. Já à pouco falámos deste caso, desta serigrafia e do desenho que lhe deu origem; há uma sugestão, digamos, da terra, da montanha, da escarpa, percebes? E depois uma dimensão sugerida, de uma profundidade espacial.. no entanto, repara que esta serigrafia, que este desenho, não é um desenho nitidamente naturalista porque ele não foi feito em frente do modelo.

**(P.A.J.): Com o cavalete.**

(L.A.): Compreendes? Eu não instalei um cavalete ou um bloco em frente da rapariga e da vaca, “Olhe.. espere aí um bocadinho.” Porque, repara, que o desenho, ou a pintura, ou a escultura, não são uma fotografia. Fotografia que se dispara de imediato. As artes plásticas exigem uma percepção demorada, compreendes?, e por vezes, articulam-se dentro de um plano de memórias. Que é o caso presente desta serigrafia que estamos a ver. Mas, continuas a ter aí mais umas perguntas completas... vê lá...

**(P.A.J.): [lê o questionário] “O que se passa com a composição?” Foi a tal pergunta.**

(L.A.): Já falamos.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “O que se passa com a construção? É a determinação da estrutura interna, que nos faz entrar nas intensões secretas da obra.”**

(L.A.): Muito bem.

**(P.A.J.): Aqui já não sei, se [lê o questionário] “se trata da disposição dos objectos segundo o seu poder representativo mas das qualidades que revela e a sua inserção nos planos do espaço plástico. A esta questão ligam-se a das figuras de apoio, das linhas diretrizes, das elipses, das transições.”**

(L.A.): Muito bem, indiscutivelmente, de resto, já a pouco falamos: portanto, nós estamos aqui debruçados sobre a estrutura, estamos aqui debruçados sobre a composição. E, concluímos que havia neste retângulo, neste campo visual uma oblíqua dominante, que separa dois quadriláteros irregulares, portanto dois polígonos irregulares, estas a perceber? Que é a tal sugestão da terra e a tal sugestão do espaço. Depois dentro de uma análise formal, de uma análise do suporte geométrico da forma, a figura feminina vive aprumada numa verticalidade, embora exista uma atitude. A vaca, ela está, é uma forma densa, é uma forma digamos...

**(P.A.J.): De volume.**

(L.A.): Pois, com uma solução geométrica forte, de qualquer modo depois exijo que se joguem um contraste de claro-escuro, intensionalmente elaborado.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com as cores? Sua natureza, sua escolha, mistura, distribuição, áreas, tons quentes e tons frios, complementares, maneira como estão postos, seu aspecto, suas relações.”**

(L.A.): Pois eu já te falei disso á bocado, eu disse-te logo no início da nossa conversa que não era pintor, durante o exercício desta minha actividade plástica, algumas vezes lidei com várias cores, quero dizer, porque repara, para se poder chamar a um objecto artístico uma pintura, é quando existem pelo menos três cores; ora, neste caso não, elas aqui assim, nós poderíamos dizer que eram três cores, é o preto, é o branco e o azul. Mas não, a pintura exige uma elaboração, um corpo, percebes tu? *Cromático* que tanto esta serigrafia como o desenho que lhe deu origem não têm. Portanto, aqui não podemos falar nessa classificação; no entanto, eu diria que o azul é uma cor fria, não é uma cor quente; eu tenho feito desenho em cujos os fundos muitas vezes, olha, tens aqui um! Repara que aqui por exemplo há uma cor quente no fundo para destacar a forma, estás a ver? [mostra um retrato com um fundo laranja] Já é um tom alaranjado, ora bem, mais!

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com os valores? Sua natureza suas relações seu grau de intensidade seu papel atmosférico estrutural espacial.”**

(L.A.): Também já respondemos, naturalmente nesses valores, nos valores, há uma graduação de intensidades, percebes tu? Que conforme é demandada produz um ilusionismo de volume e de espaço.

**(P.A.J.): Depois temos aqui a pergunta numero 6: [lê o questionário] “Em relação á iluminação,...”**

(L.A.): Eu vou vestir uma camisola que eu estou a sentir um bocadinho de frio, desculpa.

**(P.A.J.): Que acontece com a iluminação? Claridade, portanto a luz, vem da esquerda vem da direita?**

(L.A.): Ah... muito bem, sim senhor!

**(P.A.J.): Vem logo por cima, directamente? Indirectamente?**

(L.A.): É bonito, é bonito.

**(P.A.J.): É real ou irreal?**

(L.A.): Sim, senhor. A luz vem um pouco da direita.

**(P.A.J.): Vem da direita.**

(L.A.): Mas, repara, não é uma luz naturalista, ou realista percebes tu? O desenho é construído de uma forma, dentro de um plano de rigor e criatividade que não está preocupado com essa direcção, digamos, científica, percebes? Da luminosidade. Não há uma luminosidade científica, não há uma intensão naturalista, ou realista, na construção daquela imagem.

**(P.A.J.): Pronto, então vamos à pergunta numero 7.**

(L.A.): Isto até parece um concurso da televisão [risos]. Diz lá.

**(P.A.J.): É para eu depois conseguir... [risos]**

(L.A.): Eu sei desculpa...

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com as linhas? Tendem a cercar o contorno? São contínuas? Se se multiplicam, se se dissolvem, se estão de acordo com a cor, com os valores...”**

(L.A.): Repara que algumas linhas ali são contínuas, nalguns casos elas interrompem-se.

**(P.A.J.): Pois, nas vestes não é?**

(L.A.): Interrompem-se, como te estou a dizer, esta imagem tende, ou melhor, respeitando determinados sinais que nos permitem identificar a figura, há momentos em que o construtor da imagem, neste caso o teu entrevistado, não esteve preocupado com uma continuidade e com uma objectividade, não! Há uma grande liberdade,

**(P.A.J.): Que lhe dá a tal expressividade não é?**

(L.A.): Pois, porque repara que há aqui momentos em que o branco é total, não é?, outros em que o negro é total.

**(P.A.J.): Há manchas.**

(L.A.): E tudo depois oscila numa atmosfera, como é que eu hei-de dizer, uma atmosfera lírica, poética, isto dentro do grafismo e da construção plástica.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com o movimento?” Também já foi dito.**

(L.A.): Já foi dito.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com o arabesco e com as linhas de força?”**

(L.A.): Sim senhor, também se falou nas linhas de força, falou-se que havia uma linha de força, que separava digamos a terra do espaço, do céu.

**(P.A.J.): Que era a tal linha oblíqua...**

(L.A.): O mar adivinha-se para lá. Falou-se, depois, na verticalidade que sustenta a figura, a guardadora das vacas, e falou-se na obliquidade daquela massa densa da vaca que desce, quero dizer: que desce, de um ponto alto e que irá digamos a caminho do redil.

**(P.A.J.): Pois.**



(L.A.): Do sítio onde vai descansar. Quando eu disse *a guardadora das vacas* até me lembrei daquele poema do Fernando Pessoa, *O Guardador dos Rebanhos*, portanto, repara que há aqui assim, a tal atmosfera poética, a tal dominante lírica, que caracteriza este desenho e que caracteriza de uma forma dominante os meus desenhos e as minhas esculturas.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Pergunta 11: que se passa com a execução?” Agora temos dois itens, e o “A: como é que a matéria é tratada? Tratasse de um quadro a óleo? A matéria é triturada, espessa, fina, flúida?”**

(L.A.): Só se o teu professor for muito, como é que eu hei-de dizer, muito exigente, muito fechado, digamos no Programa que te propôs e disser, “não, não, não, eu disse ao meu amigo para analisar uma pintura; e o meu amigo não analisou uma pintura, analisou um desenho e quer dizer, analisou uma serigrafia.... E nessa serigrafia só tinha três cores...” Já sabes que tu podes defender que há realmente um jogo, uma policromia, mas é uma policromia muito severa. Não se pode falar propriamente, que isto é uma pintura, não é. Até porque eu não sou pintor, com já te disse, e as vezes que eu utilizei cor, foram ensaios, foram aventuras, digamos cromáticas; mas não eu não sou, nunca fui um pintor. Eu sou um desenhador que por vezes utiliza cor, para valorizar a forma, para a tornar mais expressiva. Compreendes?

**(P.A.J.): Eu falei com o meu professor. Ele disse que o único problema que se punha em causa era que a bibliografia que era muito pouca...**

(L.A.): Mas oh meu querido amigo, dizes ao teu professor (ou, se calhar, aí ele não te vai ouvir) que há muitas coisas que não se fazem pela bibliografia.

**(P.A.J.): Acho muito aborrecido a pessoa entrar numa biblioteca e, enfim, fazer aquele trabalho de pesquisa, responder às perguntas e...**

(L.A.): Pois é! Olha sabes oh Pedro, eu até te digo, eu estou satisfeito, de estar aqui a falar contigo, porque indiscutivelmente, tu és um rapaz inteligente e sensível; por outro lado, também, fiquei satisfeito com esse teste, que é bem feito, essas perguntas são bem feitas, é uma estrutura, digamos de investigação bem programada. Agora, tenho que te dizer que, para o conhecimento das artes...

**(P.A.J.): Não é através da bibliografia...**

(L.A.): Ela também é importante.

**(P.A.J.): Também é importante...**

(L.A.): Também é necessária, mas não é suficiente. De facto, nesta circunstância que estás a falar com o artista entre aspas, não é? vivo, com quem estás a dialogar, essa bibliografia é quase desnecessária.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Porque o que é fundamental é a imagem que tu tens em frente dos olhos e os depoimentos da pessoa que a construiu. E tenho dito. Mas, diga, diga, pergunte.

**(P.A.J.): Eu ia perguntar [lê o questionário] “como é que a matéria é tratada?”**

(L.A.): Então já vimos que...

**(P.A.J.): Nós já dissemos não é?**

(L.A.): Não, mas eu posso voltar a dizer, oh Pedro.

**(P.A.J.): Eu já perguntei.**

(L.A.): O carvão através do risco, é o carvão através da mancha, é o giz através da mancha. Aquilo provoca uma espécie de..., há um esmagamento, não é? Portanto, conforme eu carrego com mais ou menos sobre o papel, sobre aquele suporte, eu consigo um efeito plástico diferenciado. Mais, ou menos denso. É o tal problema, dos valores e da graduação de intensidades, que o artista comanda.

**(P.A.J.): Agora, o B, [lê o questionário] “Como se revela o toque? Espátula? Pincel?”**

(L.A.): Já vimos que não há aqui espátulas, o que há aqui são outros materiais, é o carvão, é o giz e é a mão! Comandada pelo espírito, pela inteligência, pela vontade, pela sensibilidade.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que se passa com o material de suporte?” Eu acho que já está um bocado...**

(L.A.): Bem, já vimos qual era,

**(P.A.J.): E depois ele diz, [lê o questionário] “além da função de suporte, em que medida é que se enquadra na obra realizada? O artista tirou partido da espessura do papel, da textura,...”**

(L.A.): Oh Pedro, é sempre o problema do suporte, a natureza do suporte, portanto neste caso é um papel que pode ter mais grão, menos grão, percebes tu? E é o problema do material atuante, que neste caso é o carvão e o giz. Depois, o problema técnico da serigrafia é uma coisa que tu poderás, digamos, conhecer através de um especialista de serigrafia, que eu não sou um especialista de serigrafia. Foi o técnico de serigrafia que fez esta passagem, do desenho para a serigrafia.

**(P.A.J.): Para a serigrafia.**

(L.A.): E já te disse quem ele era, e até te digo mais: se tu o procurares ele é capaz de te explicar, e até de te permitir que tu visites o atelier dele, o atelier de serigrafia, porque ele é de resto, um dos homens que melhor trabalha em serigrafia. E agora começou a fazer também pintura, até fez agora à pouco tempo uma exposição interessante.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Que género de estilo, temos perante nós?”**

(L.A.): Também já se falou, mas vamos por objectivo. Sabes, esta classificação da obra de arte, querendo enquadrá-la num estilo definido, para mim e no meu caso é difícil, e eu até me vou servir de um comentário (é interessante que tu saibas isso, e os teus colegas, o teu professor certamente sabe). Uma vez perguntaram aquele escultor extraordinário, francês, talvez até já tenhas ouvido falar, o Auguste Rodin,

**(P.A.J.): Estou a dar agora...**

(L.A.): Ora bem: o Rodin, sobre o Rodin, há uma bibliografia espantosa, há um livro feito por um crítico de arte, por um historiador de arte, que se chama Paul Gsell, que durante várias semanas entrevistou, conversou com o Rodin. Esse livro chama-se *L'Art, A arte, do Rodin*. E escrito, portanto, recolhido pelo Paul Gsell: é fascinante, o livro é fascinante, porque o Rodin fala sobre a pintura, fala sobre desenhos, sobre a escultura, fala sobre tudo! E nessa altura falam-lhe nesse problema de estilo, e ele responde ao Paul Gsell que acha muito estranho essa preocupação, o que é que querem dizer por “estilo”? Porque os artistas não são propriamente produtos farmacêuticos e, portanto, não têm de estar numa prateleira de uma farmácia naqueles potes com aquelas coisas. Não, o artista, não copia ninguém, percebes?

Um artista é autêntico, e depois há uns indivíduos que são profissionais, que nem chegam a ser artistas, estás a perceber?, então esses é que fazem à maneira de, no estilo de, estou me a fazer entender? O artista, a pessoa que fabrica as imagens, sabes que a palavra artista é uma palavra pela qual eu tenho muito respeito e que me assusta muito e, por vezes, eu fico um pouco perturbado quando estou a conversar sobre estas coisas. Sim senhor, eu assumo a minha condição de artista mas com muita humildade, percebes? Porque grandes artistas é um Giotto, um Picasso, é um Rembrandt. Eu fiz aquilo que soube e aquilo que posso, mas tenho grandes inquietações e grandes dúvidas sobre a minha obra; e isto não é de uma falsa modéstia, é porque é assim mesmo; portanto, essa coisa do estilo pá, estou como o Rodin, eu não tenho um estilo definido, tenho o meu estilo, o meu próprio estilo, e talvez um dia um historiador de arte, um crítico que não tenha outra coisa que fazer, se debruce sobre a minha obra e depois então que defina o estilo que ele quiser e que ponha o rótulo que desejar.

**(P.A.J.): Quer dizer que não é Realista, não é Naturalista,**

(L.A.): Não é, já vimos que não era.

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Já vimos que isto é uma memória, portanto, é uma atmosfera poética, é uma tentativa de fixar o tal instante que falava o Almada Negreiros.

**(P.A.J.): Pronto então, outra pergunta...**

(L.A.): Diga, diga.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Que acontece com a invenção?”**

(L.A.): Bem esta também se prende aquilo que eu já disse.

**(P.A.J.): Pois, tem um pouco de tudo não é?**

(L.A.): Pois.

**(P.A.J.): A invenção, porque foi feito três meses depois da estadia nos Açores...**

(L.A.): Dessa experiência que eu vi, dessa cena fugitiva, percebes? Que eu vi aquela rapariga a guardar as vacas, na altura impressionou-me, percebes? Estive durante meses sem me lembrar disso, e um dia estava aqui no meu atelier, tinha a folha de papel branco, e aquela imagem magicamente, sublinho,...

**(P.A.J.): Apareceu-lhe.**

(L.A.): Apareceu-me. E eu só tive que a transpor. Sabes que aquela rapariga não é a rapariga que eu vi, aquela vaca não é a vaca que eu vi.

**(P.A.J.): Foi e não foi.**

(L.A.): O tempo encarregou-se de apagar o naturalismo e o realismo daquela cena, percebes?

**(P.A.J.): Pois.**

(L.A.): Fiz-me entender?

**(P.A.J.): Fez.**

(L.A.): Ora bem.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “O que acontece com o vocabulário? No que se refere a...”**

(L.A.): Lê! Lê!

**(P.A.J.): “No que se refere aos objectos pintados...”**

(L.A.): Continua! Continua!

**(P.A.J.): “Quais são os objectos? (isto está um bocado sumido [referia-me à qualidade da fotocópia onde estava o questionário]) o que o artista recorre de preferência? Figura Humana? Animais?”**

(L.A.): Olha neste caso, é claro. Evidente.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Utensílios? Quadrados? Triângulos?”**

(L.A.): Sim, sim, sim, sim.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Na pintura abstrata, geométrico, manchas? Matérias?”**

(L.A.): Sim.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Na abstracção Lírica...”**

(L.A.): Ora bem meu querido amigo eu já, eu... eu desenho sempre, desde que comecei a interessar-me pelas artes plásticas, faço escultura e faço ensaios singulares de cor, e nunca estou, como te digo, muito preocupado em fazer isto ou aquilo, eu faço aquilo que não posso deixar de fazer, percebes? O meu vocabulário é consequente das minhas inquietações, das minhas paixões, dos meus deslumbramentos. Julgo que respondi.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] Na relação da sua concretização, quer dizer, o agente plástico, o artista, a que agente plástico o artista recorre? Se a linhas, se a manchas,...**

(L.A.): Sim, mas já vimos isso. Já vimos, como isto é fundamentalmente um desenho, os termos do desenho são a mancha e a linha. Portanto, essa mancha consegue-se por vários processos, pelo esmagamento, pelo contacto do carvão sobre papel, quase como, quase como em que um sistema quase de *frottage*, percebes? Depois, a linha nasce conforme a intensidade, mais, ou menos forte, percebes?

**(P.A.J.): A mão...**

(L.A.): Portanto, tudo isso se passa dentro dessa técnica quase inexistente.

**(P.A.J.): [Lê o questionário] “Que se passa com a sintaxe?”**

(L.A.): Boa! Essa é boa! O que é que tu entendes isso por “a sintaxe”?

**(P.A.J.): Para ser franco, nada... [risos]**

(L.A.): Pois, sintaxe é a morfologia, isso a gente aprende isso na gramática. Quando estudamos gramática...

**(P.A.J.): Não me lembro, não me recordo.**

(L.A.): Até na instrução primária já se fala na sintaxe.

**(P.A.J.): A palavra não me é estranha na totalidade mas...**

(L.A.): Pois não! É a análise sintática.

**(P.A.J.): Pois é!**

(L.A.): As orações, o sujeito, o predicado, os atributos, os complementos, tudo para construir uma determinada frase, para comunicar, digamos, uma determinada intensão. Aqui, a sintaxe tem que ver com a composição, percebes? Com a organização da superfície, com o domínio do campo visual.

**(P.A.J.): E não há mais nada!**

(L.A.): Oh rapaz não... terminou? Não posso acreditar!

**(P.A.J.): Terminou!**

(L.A.): Sim

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Como é que o artista agrupa os objectos entre eles, a paginação, o recorte,...”**

(L.A.): Muito bem.

**(P.A.J.): [lê o questionário] “Exposição, orientação,...”**

(L.A.): Tudo isso foi dito já.

**(P.A.J.): Depois diz, [lê o questionário] “em relação à sua efectivação, como é que os agentes plásticos se harmonizam organizadamente entre eles? o espaço, proporções, o ritmo,..” Também já foi dito, não é? “Quais destes agentes de estilo o artista prefere?” Foi os que utilizou, não é?**

(L.A.): Exactamente! Não há duvida nenhuma que há ritmos dominantes, mas isso faz parte, digamos, da organização do campo visual, da estrutura,...

**(P.A.J.): Pronto, Professor, eu acho que... a entrevista está feita, agradeço muito. Pronto. Já está. Se por acaso houver ainda alguma dúvida...**

(L.A.): Alguma dúvida, já sabes o caminho,

**(P.A.J.): O caminho.**

(L.A.): Voltas a bater aqui à porta do atelier, estou às tuas ordens!

**(P.A.J.): Está bem.**

(L.A.): E digo-te e reafirmo, aquilo que disse à pouco: acho que esse questionário é bem elaborado. O teu professor, se foi meu aluno, eu não estou a ver bem quem é, mas diz-lhe que mesmo sem eu saber quem ele é, que lhe mando os melhore cumprimentos, e que fico satisfeito de ele orientar, digamos, o seu ensino, dentro de um critério, de uma regra que me parece muito bem qualificada.

**(P.A.J.): Pronto.**

38.

## Carta (Aberta) Aos Meus Amigos Architectos

(E Não Só) Sobreo “Entre”

Conferência com o título “**LETTERA (APERTA) AI MIEI AMICI ARCHITETTI (E NON SOLO) SUL ‘FRA’**” apresentada no **XXII Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, NATURALMENTE ARCHITETTUTA: Il Progetto Sostenibile**, Camerino; organizado pela: **Università di Camerino** – UNICAM, Archeoclub d’Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 29 de Julho a 2 de Agosto de 2012; Conferência apresentada no dia 1 de Agosto de 2012.

\*

Camerino, Palazzo Ducale, 1-VIII-2012.

Queridos amigos,

De entre todas as palavras de todos os dicionários, de todas as enciclopédias, “entre” sempre foi a que mais me fascinou.

“Entre” define sempre um espaço entre *qualquer coisa e qualquer coisa*, entre *alguém e alguém*, entre *qualquer coisa e alguém*, entre *alguém e qualquer coisa*.

De todo o mundo que é o “paraíso das palavras” – como tão bem Barthes diz esse mundo – “entre” é mais vaga, difusa, quase mágica palavra, porque *estar-“entre”* é não estar nem *aqui* nem *ali*; porém, ela revela à consciência um certo estado ou uma certa possibilidade de permanência: de, de facto, *poder-estar*.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras, das palavras que eu conheço, por isso: porque não é a casa, não é a cidade, não é o objecto visto, não é a coisa; é, isso sim, a minha possibilidade de estar *nelas* ou *neles*. Quando digo que *estou* (na verdade, não estando ou não sendo físico-quimicamente *nelas* ou *neles*) não me

confundo ou não mesclo o meu corpo com essas coisas, porém, sinto-me tão-“entre” que as coisas acabam por me vir habitar: porque a casa só é casa se for vivida, a cidade só é cidade se percorrida, o objecto visto (só é visto) se alguém o vir, e a coisa coisa alguma sem que ninguém a detecte, signifique ou sinta. O espelho só reflete se eu estiver lá; se não houver um “entre” *entre* ele e mim ele é opaco, não vê, não diz; da mesma forma, um livro nunca aberto não é uma narrativa, é um paparelepípedo de papel.

Sei que há uma distância que me separa das coisas – de todas as coisas que eu sei que não são o meu corpo –, uma espécie de precipício, mas, assim mesmo, anulo-o sempre que levo à consciência justamente essa contingência de, em molécula, *eu-ser-eu* e as *coisas-as-coisas* e de, portanto, eu me encontrar sempre em-mim-entre-elas. Procurar-me e encontra-me “entre” é, só por isso, arquitectura: naturalmente arquitectura. Sempre que me sinto “entre” estou a falar de um espaço: deste ponto de vista, pode dizer-se que a natureza da arquitectura – natureza no sentido de *natus*, de *nascere*, nascer e de *urus*, de *oritur*, a força que gera – é a minha necessidade de estar “entre”, de não sobreviver como *ego* no vazio. Talvez por isso “entre” não tenha antónimo: precisamente porque, como *ego*, não sou nada *fora(?)* do mundo.

“Entre” é a palavra com que, por palavras, se pode dizer a arquitectura: porque “entre” denuncia alguém (*alguém*: que mora num corpo que habita; que, se *está* sempre, é porque para além de habitar o corpo que habita, habita entre as margens do seu próprio corpo, a pele, e as fronteiras do objecto que lhe dá sentido e espaço, largueza, cenário). “Entre” denuncia sempre alguém mesmo quando o *entre* de que se fala é um *entre duas coisas*, dois objectos inertes por exemplo: o entre-eles existe em mim, não, efectivamente, entre-eles ou neles.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras porque “entre”, aparentemente, não fala nem do *objecto habitado* nem do *habitante* (nem do *objecto visto* nem de *quem vê*), ela, como palavra, mas não só como palavra, indicia não só *alguém que existe* e um *objecto onde esse alguém pode existir* como, coincidentemente com isso, ela indicia uma relação, um “intervalo corporal” (como diz Aristóteles acerca da construção do Lugar), ela inaugura o próprio espaço humano. “Relação” aqui quer dizer arquitectura. Claro *está* que existem “entres” onde o “entre” se sente mais do que noutros.

“Entre”, enquanto palavra, fascina-me tanto ou mais ainda do que a ideia de *morte* (de *morte* ou de eternidade). Porque nunca se sabe; porque, como na morte – que “não é da vida”, Wittgenstein no seu estado mais pleno –, *estar-entre* é incógnito ao mesmo



tempo que real, espectável – não no sentido em que *qualquer coisa* ou *alguém* é esperado, mas no sentido em que é inevitável e intuído.

Conheço um emblemático “entre” na Filosofia: o de Heidegger. Um *entre* a Terra e o Céu. Que magnífico, que fantástico, também isso: ser heideggerianamente mortal, *ser-entre*, morrer a morte como morte, mas viver enquanto respiro; *ser*, neste sentido, ente, num “entretanto”, é bom. *Ser: viver*. O céu dos intradorsos das cúpulas das catedrais.

Ser heideggerianamente “ente”, ser inteiro, num “entretanto”, é “entre”: entre a tal Terra que toco, e um Céu inatingível; ou entre dois dias, entre duas datas numa lápide.

“Entre” é quase sempre não estar coincidente. Um segmento de recta é um entre dois pontos; dois pontos coincidentes são e não-são o mesmo ponto. Há também uma relação, obviamente explicável e descrita pela Geometria, entre *mim(-ponto)* e *qualquer-coisa(-ponto)*: ela pode ser até desenhada ou transformada em número, mas essa distância geométrica não mede bem esse “entre”, ela é estéril para explicar que sentido (*sens*) ou que inúmeros sentidos podem haver nesta relação se por *mim(-ponto)* entendermos *eu* e *qualquer-coisa(-ponto)* entendermos *parede*, *quatro paredes* ou *casa*. A Geometria e a Matemática, ou melhor, a Matemática desdobrada em Geometria e em Álgebra, não explicam a complexidade do *entre mim e*, lato senso, *casa*. E não explicam porque o “entre”-*na-sua-totalidade* não é exactamente explicável, digamos assim; e não explicam da mesma maneira que o Desenho não explica a arquitectura; a Geometria e a Álgebra simplificam o que é *poder estar* ou *poder ser* entre, como o desenho anuncia ao mundo das coisas visíveis o primeiro sintoma da realidade de um objecto ainda inexistente; não saberem explicar o “entre” não é obrigatoriamente negativo. Os *Elementos* de Euclides explicam só certos aspectos daquilo que é poder ser estar-entre (a distância, por exemplo), como o Desenho só pode dizer ou intuir, do estar-entre, qualquer coisa que se vai poder passar depois. Por linhas ou por números, por contornos ou manchas elas, estas Disciplinas, anunciam aos olhos somente um fragmento (visual, portanto) da verdadeira realidade do entre – o desenho duma casa não é uma casa, como a astronomia de Kepler não é o Céu de Heidegger ou o céu do claustro.

O “entre” que me fascina é sensível, é o entre (sempre) afectivo. O “entre” “místico”: *místico* não no sentido quase esotérico e/ou teosófico d’O *Príncipe dos Filósofos Divinos* de [Jakob Böhme](#), não no sentido em que Pseudo-Dionísio, o Areopagita, usa *místico* no *Corpus Areopagiticum*, mas mais num sentido de aspiração a uma união pessoal (ou *inter-pessoal*, ou, como a diz a Fenomenologia, “intersubjectiva”) ou *uma unidade*

com...<sup>278</sup>; uma experiência directa e subjectiva com a transcendência sem a necessidade de intermediários, dogmas ou de teologias; *místico*, portanto, como intuição de uma coisa que, apesar de se sentir, não é racionalmente *traduzível*: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o *místico*”<sup>279</sup>; não *místico*, porém ainda, como o *lugar inconsciente* de Freud, mas *místico* como *uma espécie de consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada*, como diz Lyotard. *Místico*, assim: “o que é *místico* é que o mundo exista, não *como* o mundo é. [...] *Místico* é sentir o mundo como um todo limitado”<sup>280</sup>, uma, assim, *re-ligação* de *mim(-ponto)* com *qualquer-coisa(-ponto)*: ser-(se-)entre como num hífen, numa *tmesis*.

“Entre” é quase sempre não estar coincidente, mas esse “entre” “místico”, esse “entre” que é possibilidade de *re-ligação*, é, justamente, uma coincidência. Mais à frente veremos entre *quê* e *quê*, ou, melhor ainda, *de quem em quê*.

Conheço um outro “entre” na Literatura. O entre por onde o espírito de Deus passou a pairar no primeiro dos dias, o dia da invenção da Luz: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: Faça-se a luz! E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas Noite. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia. Deus disse: Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam debaixo do firmamento daquelas que estavam por cima. E assim se fez. Deus chamou ao firmamento Céus. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia.” (Genesis I)

Nesta história, Deus inventa com dois planos um “entre” ao separar as águas. Esta ideia, ou invenção/criação, de Deus, de, com um plano de água, fazer a altura do céu dando um tecto ao mundo sobre um outro plano é, creio e independentemente das crenças de cada um, tocante. Deus, de *um faz dois planos*: um em cima, o Céu; outro em baixo, onde, no terceiro dia, faz aparecer a Terra.

Mas, do meu ponto de vista, a maior invenção entre o segundo e o terceiro dias não é nem a ideia dos dois planos, nem da Terra nem do Céu, a maior ideia de Deus é a do “entre”. Ele inventa o Espaço: o espaço onde, a partir do terceiro dia, o mundo pode ser mundo; onde tudo pode vir a acontecer; o Homem recusar o Paraíso e, em liberdade,

---

<sup>278</sup> “O místico é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que ele pode chamar de Deus, Cósmico, Mente Universal, Ser Supremo, etc.” Ralph LEWIS, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

<sup>279</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

<sup>280</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 140.

construir a casa, as cidades, a guerra e a paz, a vergonha e a entrega. Deus paira, mas não há vento neste mundo.

Recusa viver num “jardim no Éden, do lado do oriente,” e vai embora: vai fazer a casa; terá um desenho em mente? Ele que nunca viu nenhuma?

Ele vai fazer uma casa; ele que nasce, pela amabilidade e pela habilidade das mãos de Deus, vai fazer noutra morada, uma casa; ele que, esculpido por esse Deus com o “barro da terra”, da terra ou dos produtos da terra, vai fazer uma casa, e depois a cidade.

Gênesis II: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” – há vento aqui.

O Homem aparece, nesta história, como consubstancial à Terra. Tão consubstancial que, ele próprio, é a própria Terra (antes: “informe, anamórfica e vazia”) transubstanciada em carne e alma humana. Um Homem feito *de* Terra, *da* Terra.

É curioso pensar como, à luz do primeiro dos cinco rolos do Pentateuco – o primeiro do Tanakh da Torá –, o Homem recusa o jardim, sua pre-destinada morada: é facto que o recusa para, sendo este Homem feito de barro da Terra, construir, ele próprio com as suas próprias mãos, casas de terra ou de materiais que dessa Terra se alimentam; para fazer nuns casos *casa*, e noutros casos *vento* (uma memória do sopro de Quem lhe inspirou ar nas narinas ainda em estátua? – um Deus que, apaixonado (pela sua imagem criada em homem, e por mim também), perde, porém, a sua obra? Um Deus tão apaixonado como Pigmalião (?), pai de Pafos, mas sem Afrodite que se apiede Dele; não perdeu. Os deuses não perdem os homens.

Recusa, para fazer uma casa: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”<sup>281</sup>

Toca no mais profundo de mim este pensamento de que estas *casas-de-Terra* imaginadas e feitas pelo *homem-feito-por-Deus(-do-barro-da-Terra)* são (em mito), de certa forma, feitas da mesma carne humana que as imaginou e fez.

O homem *que Deus fez do barro da Terra e um sopro fugiu para construir a sua casa com o mesmo barro da Terra com que foi feito mas sem sopro: a casa construída é (e será para sempre) sua irmã (... nuns casos, casa; e noutros casos, a procura desse vento originário...).*

---

<sup>281</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

A natureza da arquitectura? – a cabana primordial(?), é isso? de Vitruvio, de Filarete, de Caramuel, de Perrault, de Laugier, de Blondel, de Viollet-leDuc, de Niemeyer e de outros; dos “Mortais” de Heidegger entre a Terra e o Céu, até (?): sempre a *Tratadística* e as Teorias da Arquitectura. Que importa?

A natureza da arquitectura? – isso sim.

A natureza da arquitectura é “fazer” a casa. Não é *a casa*, é o *fazer a casa* – no sentido de: “*Que devo fazer?*”, de que falava Kant acerca de “todo o interesse de [sua] razão” (Kant, 1988: 833).

A casa. Que casa é a minha?: (...?)

“Ela [a casa] é um *intermédio*, um interstício, um ‘entre’. Como *προβλημα* [problema] que é, impede a passagem, por um lado, mas protege, dá asilo, permite a passagem além do umbral, dá protecção, por outro lado. [...] O uso lógico desta formulação que recorre aos contrários para situar-se no interstício, costuma aparecer sempre que se tenta falar da casa, mas não é simplesmente um procedimento retórico, nem uma forma linguística ou mesmo lógica de abordar este difícil objecto, mas a manifestação de uma problematicidade intrínseca à casa e à arquitectura em geral, uma impossibilidade de traçar limites fixos, as fronteiras exactas das construções de um pelo outro, a inbrincação ou o alojamento de um no outro.” (Santos Guerrero, 2011: 19, 20)

Lembro-me de um outro “entre”: aliás, vários.

Mas, lembro-me de um que pode, em síntese, explicar todos estes “entre”.

Sei de um outro “entre”, mas, este, vivi-o. O meu amigo Márcio Novaes Coelho Jr. (na altura: aluno de doutoramento; hoje, professor do Centro Universitário SENAC em São Paulo) levou-me – como um índio leva um amigo a visitar as ruas da sua floresta – a ver, entre outros acontecimentos arquitectónicos da cidade, o Museu de Arte (MASP – *Museu de Arte de São Paulo*)



(Figs. 1 e 2).

Estavam 37 graus Celsius nesse dia 24 de Abril de 2009. Atravessamos o Jardim Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos na Av. Paulista) para ver esta peça de Lina Bo Bardi. Fascinou-me o vão livre de 74m que se estende por quase apocalípticos quatro pilares de betão pré-esforçado sustidos ao alto a entalar o corpo horizontal do edifício graças às artes matemáticas do engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz desde 1968, data da sua inauguração – o maior vão em consola do mundo, à época.

Conhecia o MASP dos livros: lá, está o suposto estudo preparatório *d'As Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch de 1500 que dá origem ao retábulo tríptico, do mesmo pintor, patente no Museu de Arte Antiga em Lisboa.

Sempre me intrigou o Movimento Moderno



(Figs. 3, 4 e 5).

37 graus, humidade como é sabida nestes Trópicos em Abril, e caminhávamos em direcção ao edifício. Antes de entrar, para visitar a exposição, decidimos atravessar, passando por baixo do prédio, para ver o que já ao longe se distinguia: a cidade (para mim, para sempre, incógnita) e a Serra da Cantareira (que venho a conhecer depois, em 2010, pela mão de outra índia-amiga, Myrna de Arruda Nascimento, ilustre professora da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP).

Erradamente, a Teoria da Arquitectura não consente discursos afectivos; portanto: saímos, o Marcinho e eu, do Jardim Trianon, atravessamos a Av. Paulista, pisamos o passeio, atravessamos o edifício “entre” o chão que pisávamos e um tecto a 8m da nossa vertical (8m: a contar, na vertical, das plantas dos nossos pés até tocar os pés do corpo suspenso do edifício), e chegamos a uma espécie de promontório que se debruçava sobre A Cidade e as Serras. Com um corpo subterrâneo e um outro suspenso, Lina Bo, com este desenho do MASP, garantia à risca as determinações do doador deste terreno à municipalidade, Joaquim Eugénio de Lima – construtor da avenida Paulista e precursor do urbanismo no Brasil, que havia vinculado a doação deste terreno à municipalidade sob compromisso expresso de que jamais se construiria ali obra que prejudicasse a amplitude do panorama.

Lina Bo constrói um “entre” – todos os que dizemos *modernos*, afinal, o construíram: por vezes bem; por vezes só como mero, distraído mas intencional, apontamento estético; outras vezes genialmente. Os *modernos* não foram os primeiros...

“Não procurei a beleza, procurei a liberdade”, diz ela, com palavras e com o traço de génio deste edifício.

Esta, a que acabamos de fazer, é uma leitura incipiente do objecto arquitectónico MASP: 74m de vão livre; um corpo subterrâneo; um corpo suspenso; a criação de um espaço livre atravessável entre o corpo subterrâneo e o corpo suspenso; 8m entre o corpo suspenso do edifício e o pavimento; etc.

Façamos uma leitura, não do objecto, mas da minha “relação com” o objecto – uma leitura, não *do objecto arquitectónico*, mas *arquitectónica*: antes de chegar ao MASP, Av. Paulista, 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado; no “entre”, no vão livre: 28 graus, fresco, sombrio, há uma corrente de ar, há vento, há um sopro fresco; depois de atravessado o “entre”: 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado, novamente.

A sombra provocada por este “entre” de 8m de altura neste vão livre faz com que o ar o atravesse provocando uma corrente de ar com dois sentidos: da Paulista para o promontório e do promontório para a Paulista; porém, vamos ao que de Arquitectura tem mais este edifício: o meu corpo quente e transpirado (aliás, a evaporação da transpiração do meu corpo, sujeito há um segundo aos 37 graus) sente-se mais quando no “entre”; sente-se, porque o meu corpo está quente, porque se lhe evapora a transpiração, e, por isso, o *corpo* sente-se *mais corpo* através do vento que ali passa.

A *Trova do Vento que Passa*<sup>282</sup> é essa: é a notícia que este “entre” dá ao meu corpo do meu corpo; fá-lo, em consciência meu, novamente sopro; dá-lhe, em vento, a notícia de que vive.

“O vento cala a desgraça, o vento nada me diz”?

Não: o vento que o “entre” faz neste aperto no mundo diz-me mais que não seja, ao menos, *corpo, mortal-entre, vivo*.

Lina Bo, com este “entre” em São Paulo, fez vento e fez-me corpo; como sopro Alberto Campo Baeza com *Entre Catedrais* em Cádiz

---

<sup>282</sup> *Trova do Vento que Passa*: [http://www.youtube.com/watch?v=T0JuEY\\_MHGI](http://www.youtube.com/watch?v=T0JuEY_MHGI)





(Figs. 6, 7, 8 e 9);

Siza com o pavilhão de Portugal em Lisboa



(Figs. 10, 11 e 12);

Niemeyer em Avilés em Espanha



(Fig. 13)

ou em Trípoli



(Fig. 14), por exemplo;

Paulinho Mendes da Rocha com o MUBE, Museu Brasileiro de Escultura



(Fig. 15)

ou com a *Praça do Patriarca* ambos em São Paulo



(Fig. 16),

ou com a *Capela de São Pedro Apóstolo* em Campos do Jordão



(Fig. 17)

o vento, mesmo que não haja fora do edifício, *passa-por-“entre”-ele* e dá-me a pele, devolve-me-a; inventa-se o vento; só estes exemplos, para não falar de Corbusier.

Mas, os *modernos* não foram os primeiros a re-inventar o sopro...



Conheço outros, como estes, “entres” na arquitectura (dita) *vernacular portuguesa*, por exemplo. Construções *sem desenho nem papel*, digamos; não tão eruditas, porém também *livres*. Uma construção, no meio do nada: pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas que, sem pudor, fazem com vento do “território” *lugar*. Assim mesmo: *pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas*, sem paredes, por toda a bacia do Mediterrâneo. Parece que não servem para nada estas “arquitecturas” – “arquitecturas”, por defeito? – mas elas apertam, como as eruditas suas filhas *modernas, post-modernas e trans-modernas*, o Mundo.

Elas não fazem nada para além de fresco: no meio da paisagem, elas fazem só o ar passar, são casas de vento (memórias do sopro primeiro? O tal nas narinas?) que eu reencontrei em Valinhos na chácara da Mel (Amélia de Azevedo Leite, arquitecta e professora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas), onde, finalmente, descobri porque tão bem pegou de estaca o Movimento Moderno no Brasil



(Figs. 18 e 19):

é que esse “entre” por onde passa (e se ressuscita) vento foi levado para o Brasil por Portugal já no séc. XVI; *casas* que não eram casas mas que, por apertarem (no meio do nada, no *continuum do mundo*) o mundo, faziam correntes de ar fresco. Conhecemo-las, sobretudo pela Graça, em Barroco em versões eruditas, de desenhos complexos, revestidas a conchas, búzios ou por tecelas de louça de porcelana como no Palácio dos Mascarenhas (Fronteira e Alorna) em S. Domingos de Benfica em Lisboa



(Fig. 20).

Porém, mesmo “populares” elas conservam desde o séc. XVI o seu desígnio: fazem “entre” chão e tecto, e sem paredes, só apertando o mundo, vento. Como objectos arquitectónicos, o MASP e a esta casa que não é casa na chácara da Mel, são diversos; mas, como Arquitectura são iguais



(Figs. 21 e 22).

Conheci um outro “entre” – inventor de vento: é um “entre” que funciona desde o século XVI entre a Igreja Matriz de Estremoz e a Cadeia construída com estelas medievais; um verdadeiro “entre”-moderno (*moderno* no sentido em que é Renascentista, claro está)



(Figs. 23, 24, 25 e 26).

No dia 15 de Outubro de 2011 o Leo Marucci pediu-me para dar uma aula de Teoria da Arquitectura justamente nesse “entre” alentejano. Na verdade, é esse pedido do Leo que provoca a necessidade deste texto. Falei-lhes – ao Leo (Universidade de Camerino), à Silvia Escamilla Amarillo (Universidade de Sevilha) e ao Zé Ferreira Crespo (Faculdade de Arquitectura de Lisboa) – sobre os “entres” do Movimento Moderno que eu conhecia sobretudo no Brasil e dos motivos pelos quais eu considerava óbvia a adesão da arquitectura brasileira contemporânea à estética Moderna. Neste dia estava um calor insuportável mas nós os quatro, sentados no “entre” sentíamos o vento, que não havia lá-fora, a passar *aqui-entre*; a experiência do MASP, da casa de fresco na chácara da Mel, a da pala da Praça do Patriarca, a do Siza, repetia-se ali: *espaço descoberto, espaço coberto* (“entre”), *espaços descoberto; calor-não-há-vento, fresco-há-vento* (“entre”), *calor-não-há-vento*



(Figs. 27, 28 e 29).

Mas, o “entre” não é só térmica: o “entre” é, entre outras coisas, também a possibilidade de parar. *Parar* no sentido em que usava esta palavra, “parar”, o Lagoa Henriques, meu Professor de Desenho: “Pára, vê o-que-há e o-que-não-há!”; da mesma forma “Pára, Escuta e Olha” nas passagens de nível sem guarda. *Parar* é o luxo de quem se põe alerta; é pôr o corpo a eixo; é dar-me conta. *Parar* é o que fazem os cães a apontar a caça. *Parar* é o primeiro passo se quero ter consciência de mim e levar-lhe – a ela, à consciência – o mundo para poder ser *sentido*. *Parar* é o que fazem os que desenham: param. O “entre” é afectivo: *afectivo* no sentido em que é um atributo psíquico, corporal, que valora e representa a realidade. O “entre” proporciona o encontro.

Conheço o “entre” (indesenhável?) dos que desenham.<sup>283</sup> Desenhar é, primeiro que tudo, saber do “entre” que me separa daquilo-que-desenho, esquecê-lo assim mesmo sabendo que existe em Geometria, e ficar preso a ele (àquilo-que-desenho) como a um anzol, “[fala das linhas com que fazia retratos, quando em criança] Eu ficava diante as

<sup>283</sup> “Drawing establishes a link with visual reality that embodies a very personal process of research and it is the register of a relational space between the observer and the observed.” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – *A Topological Approach* to Cultural-Dynamics, [http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com\\_content&task=view&id=196&Itemid=92.html](http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html)

primeiras linhas como um peru: a quem se traça um traço a giz no meio do chão e ele não passa para o lado de lá.”<sup>284</sup>

A distância geométrica, entre *mim* e *as coisas*, não me importa porque aquilo que vejo, se digo que as vejo, é porque as vejo dentro de mim: sou, portanto, coincidente com tudo aquilo que digo que vejo; tudo o que vejo (ou, sinto) sou eu; e, por isso, qualquer desenho que produza de qualquer coisa, sou sempre eu – a Geometria é outra forma de ver o mundo; a Geometria obriga qualquer ocorrência ou forma de mundo ao espartilho do número e da recta e do definível quando, pobre, ainda não entendeu que foi inventada justamente a partir do já inventado, da própria Natureza. Os 74m de vão livre do MASP não me interessam em unidade de medida; interessa-me, isso sim, no que me sente (n) o corpo quando vivo isso. A própria *harmonia*, se a Geometria fala dela, é banal: porque, a haver *harmonia*, não foi a Geometria que a inventou, só reduziu a Natureza a esquemas abstratos, simplificando-a; a *mimesis* de Erich Auerbach, Merlin Donald e René Girard, depois de Platão e de Aristóteles? Sim!: é uma sua imitação precária; a *natura naturans* de Spinoza? Se sim, mal lido.

Desenhar é estar “entre” mim e mim – *diesigis*. O *lado de lá* é o *lado de cá*: sou sempre eu; melhor: está sempre em mim.

Desenhar é, justamente, saber ignorar a distância geométrica que mede o “entre”-imaginário – “o” da aparente distância que vai de mim às coisas – e chegar às coisas; e, em simultâneo – enquanto as desenhamos... –, saber que se elas, as coisas, se são *alguma coisa* é porque já o eram, não nelas, mas, de princípio, já *em-mim*.

Borromini, em pleno, em *San Carlino alle Quattro Fontane* – levou-me-a a ver o Jorge Cruz Pinto (meu amigo e professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa), no dia 1 de Abril de 2012, depois de, na mesma *Strada Felice*, entrarmos em *Sant’Andrea al Quirinale*. *San Carlino*, de extremo a extremo Barroca, injustamente chamada de *A Máquina Geométrica de Borromini* por Eusebio Alonso Garcia, ela rompe, silenciosamente, qualquer noção que de perspectiva ter se possa; dizer da cúpula oval concebida com uma autonomia absoluta, da planta elíptica, da luz zenital que rasa as arestas dum entabelamento amplo e contínuo sustido por dezasseis colunas, dizê-la anti- Bernini, tudo é pouco; fico-me por um pequeno e quase invisível pormenor no claustro (aqui se reencontra o Céu de Heidegger, e o Céu do segundo dia também).

No claustro há uma galeria

---

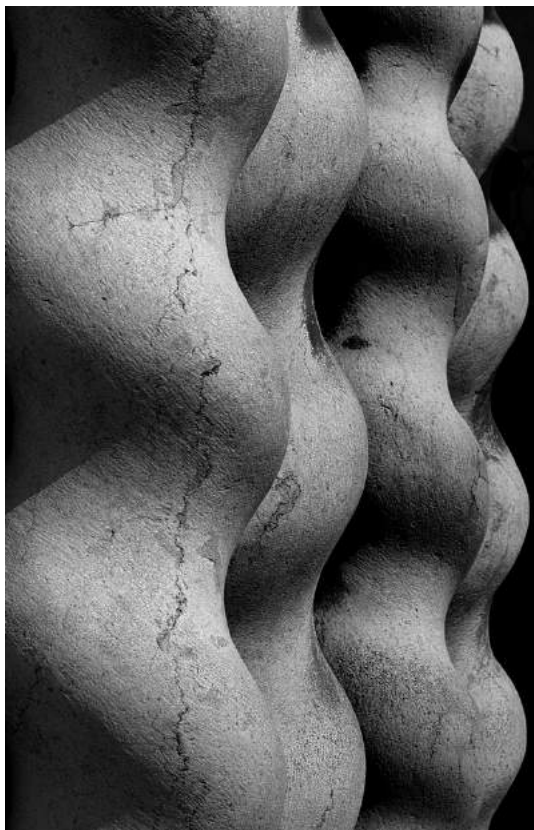
<sup>284</sup> José de ALAMADA NEGREIROS, *entrevista*: [http://www.youtube.com/watch?v=6LEqg\\_zejCI](http://www.youtube.com/watch?v=6LEqg_zejCI)





(Figs. 30, 31 e 32):

Borromini desenha o balaustre (anti-prismático) e, ao fazer a guarda em balaustrada, imagina-a ora com um balaustre ao alto ora, o seguinte, invertido, e logo outro ao alto e outro invertido e assim sucessivamente. Ora, “entre”-balaustres, Borromini, inventa vazios de ar que, sendo invisíveis, ritmam esta bordadura do claustro; tanto que, os vazios-“entre”, passam a ser mais sensíveis, mais evidentes até, do que os de pedra que os apertam; os vazios-“entre” balaustres são como pequenas colunas salomónicas feitas de vento que lembram, a mim pelo menos, a fotografia (em negativo) de Joaquín Berchez da *Iglesia de S. Bartolomé*, Benicarló, Castellón, de 2007, a que chamou Eros



(Fig. 33). “Il vuoto, come contenuto tematico, si relaciona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo [...]”<sup>285</sup>

<sup>285</sup> Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d’architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010, p. 64.

Quando desenhamos, por vezes desenhamos os *cheios*, por vezes os *vazios*: “entre” o *cheio* e o *vazio* corre a linha.

Conheço quem suture, com linhas de lã cor de sangue, golpes na alma nas fachadas de palácios antigos em Itália; tentando fazer do “entre” – do onde dói, das margens das feridas –, hipotéticas futuras cicatrizes: lembra-te Ivo Covaneiro? (bravo aluno na Faculdade de Arquitectura de Lisboa)



(Fig. 34).

Lembro-me de ver escrito num livro: “[...] Porque sabes bem/Que só no enquanto as fachadas líquidas daqui/Posso passar, ao de muito leve,/O entre os meus dedos pelo teu cabelo/Como o teu entre os teus pelo meu.” O “entre” é a casa: não a casa imaginada, desenhada e/ou construída; não a casa-coisa; mas a casa que me reflete a verdadeira imagem de mim.

Que casa é a tua?

Que casa é a minha? (: afinal...)

A minha casa ou é nenhuma ou são fracções de tempo.

## Imagens

(Figs. 1 e 2) Lina Bo Bardi, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

(Figs. 3, 4 e 5) Lina Bo Bardi, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

(Figs. 6, 7, 8 e 9) Campo Baeza, *Entre Catedrais*, Cádiz, Espanha.

(Figs. 10, 11 e 12) Siza Vieira, *Pavilhão de Portugal*, Lisboa, Portugal.

(Fig. 13) Oscar Niemeyer, *Centro Niemeyer*, Avilés.

(Fig. 14) Oscar Niemeyer, Rashid Karami International Fair, Tripoli.

(Fig. 15) Paulo Mendes da Rocha, MUBE, *Museu Brasileiro de Escultura*, Jardim Europa, São Paulo, Brasil.

(Fig. 16) Paulo Mendes da Rocha, *Praça do Patriarca*, São Paulo, Brasil.

(Fig. 17) Paulo Mendes da Rocha, *Capela de São Pedro Apóstolo*, Campos do Jordão, Brasil.

(Figs. 18 e 19) *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.

(Fig. 20) *Casa de Fresco*, Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna, S. Domingos de Benfica, Lisboa, Portugal.

(Figs. 21 e 22) Lina Bo Bardi, MASP, *Museu de Arte de São Paulo*, Brasil; *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.

(Figs. 23, 24, 25 e 26) “Entre” a Igreja Matriz de Estremoz e a Cadeia, Estremoz, Portugal.

(Figs. 27, 28 e 29) “Entre”: 15 de Outubro de 2011, Estremoz, Portugal.

(Figs. 30, 31 e 32) Balaustrada do *Claustro de San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Itália.

(Fig. 33) Joaquín Berchez, *Eros*, Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007.

(Fig. 34) Ivo Covaneiro, *Disegni e Cicatrici* in *JANEIRO, Pedro António (a cura di), Il Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni*, Chiado Editore, Lisboa, 2012, pp. 96 e 97.

## Bibliografia

ALONSO GARCÍA, Eusebio: *San Carlino: La máquina geométrica de Borromini*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

BOEHME, Jacob, *O Príncipe dos Filósofos Divinos*, Biblioteca Rosacruz, Curitiba, 1983, p. 29.

LEWIS, Ralph, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

CRUZ PINTO, Jorge, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010

KANT, I. *Crítica da razão pura* □ Os pensadores □ Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KANT, I. *Crítica da razão pura* □ Os pensadores □ Vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M.: *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – *A Topological Approach to Cultural-Dynamics*,

[http://www.atacd.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=196&Itemid=92.html](http://www.atacd.net/index.php?option=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html)

SANTOS GUERRERO, Julián, *A Casa como Problema* in Conferências da Casa I, Julián Santos Guerrero, Gonçalo M. Tavares, Paulo Mendes da Rocha (eds.), Associação Casa da Arquitectura Ed., Matosinhos, 2011.

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

39.

**(,) é o que o desenho é:**

A Importância da Vírgula no Dizer-se o Espaço

Conferência com o título “(,) É O QUE O DESENHO É: A IMPORTÂNCIA DA VÍRGULA NO DIZER-SE O ESPAÇO” apresentada no **Seminário Internacional ESPAÇOS NARRADOS: A CONSTRUÇÃO DOS MÚLTIPLOS TERRITÓRIOS DA LÍNGUA PORTUGUESA**, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil, org. Luís Antônio Jorge, 29 de Outubro a 1 de Novembro 2012.

Texto publicado no **Livro ESPAÇOS NARRADOS, A CONSTRUÇÃO DOS MÚLTIPLOS TERRITÓRIOS DA LÍNGUA PORTUGUESA**, Coord. Editorial do Professor Doutor Luís Antônio Jorge, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil, Organização da FAU/USP, com o título “(,) É O QUE O DESENHO É: A IMPORTÂNCIA DA VÍRGULA NO DIZER-SE O ESPAÇO”, FAU/USP Editora, São Paulo, ISBN: 978-85-8089-022-8, 2012, pp. 1298-1306, Novembro de 2012.

\*

### **Palavras-chave**

Narração, Desenho, Poesia, Espaço, Arquitectura.

Que coisa é esta a de querer *dizer*?

Quem é *quem diz*?

Por palavras, por traços, ou por outros artificios, *dizer*. Fiquemo-nos, por agora, pelas palavras. Dizer o *quê* e *para quem*?

Que coisa é esta a de querer dizer quem somos, queremos ser ou fomos?

Que coisa é esta, que no próprio decurso da súbita consciência duma sub-espécie de solidão, que de um nada nos faz querer dizer isso?

Que ímpeto é este que nos move *da letargia ao gesto* de querer dizer quem fomos, queremos ser ou (achamos que) somos?



Que vontade de escrever o texto que me quer: “O texto que escreve tem de me dar a prova de que me deseja. Essa prova existe: é a escrita.” (Barthes, 1973: 39)

Que (aparente sub-espécie de) solidão é a de quem escreve ou diz-se ou desenha ou revê-se: melhor, “*se revê*”. Que importância é essa a da vírgula, por exemplo. Quem diz, escrevendo ou desenhando, não sabe – porém, suspeita que um dia... – que um dia *alguém*. *Alguém* algum dia há-de ler ou ver o que quem escreve ou diz por linhas quis ser, é ou foi. *Alguém*: “Esse leitor, é necessário que eu o procure, (que eu o ‘engate’), sem saber onde ele está. Cria-se então um espaço da fruição. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialéctica do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo.” (Barthes, 1973: 37)

Há como que, desde logo e enquanto aquilo-que-se-deseja-dizer é dito, “[n]ele próprio um lugar [Ort]” e não “um local [Statte]” (Heidegger, 1952: 72ff), um *onde*: uma, portanto, *especialização-imaginária* do lugar do outro; e de como esse lugar(-*onde*), retoricamente, serve de cenário(/espaço) ao mesmo tempo que constrói o próprio outro; o outro, esse *alguém*(-pessoa) aparentemente desnecessário(-a), tem de existir, “[...] este contra-herói existe: é o leitor do texto, no momento em que experimenta o seu prazer.” (Barthes, 1973: 36)

Há, houve ou há-de haver um prazer incrível em ser(-se) lido, em ver(-se) reflectido num desenho (o outro). Há um prazer escondido em tudo o que se faz no próprio acto do dizer, da narração. No próprio acto de dizer, há um prazer em deixar-se um vestígio de *quem diz* através da coisa dita; uma espécie de esperança ou toque subtil na eternidade; uma fuga ao tempo cronológico; uma entrada no mundo do outro, no *onde* do outro, no espaço que alguém habita mesmo sem que se saiba quem é. Mas, no próprio acto do dizer há um prazer ainda maior: e nem tem tanto a ver com o conteúdo da narrativa nem mesmo com a construção da sua estrutura (já que esse e essa são naturais a quem diz, e quem diz oferece-as de graça, faz aquilo que não pode deixar de fazer e que é dizer; portanto, no limite, é um impulso ou uma vontade do seu próprio corpo-dizente). O maior prazer é, a par do dizer, através do dito instaurar um mundo onde me posso encontrar com o outro, meu leitor (leitor, no caso do mundo instaurado ser dito por palavras; mas, também – e há falta de melhor termo, leitor, se esse mundo for dito num desenho). “Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio, pilar da ponte de tédio, que vai de mim para o outro.” – de cor, Sá-Carneiro.

O maior prazer é, mesmo sem saber quem ele é, mesmo sem saber *onde ele está*, saber que ele existe em hipótese, procurá-lo e encontrá-lo, ou, pelo menos, aproximar-me

dele – por isso se disse “esperança”). “[...] que vai de mim para o outro.”: o prazer é o da possibilidade da *ida para* e o outro que, ao ler(-me), promete chegar vindo de onde vier a um lugar qualquer *entre* as margens das nossas subjectividades, uma espécie de *mes* com a mesma importância que um hífen pode ter entre duas palavras diferentes; uma mesóclise sem predicado, entre dois sujeitos.

Quem escreve, escreve para *quem*? Quem, *és-tu*? Quem é tu?

Não sei quem é, não sei de onde vem. O *quem* é um-eu-outro: é um ego que lê; e, enquanto lê, em hipótese – se eu, como diz Barthes, o “engatar” –, pode ser cada uma das personagens se no meu romance, cada um dos que contracenam comigo se na minha biografia, eu-próprio se num poema. Pelo simples acto de ler, ele – o leitor – entra no meu espaço narrativo e no seu “enunciado”, na “relação entre actantes” (Greimas, 1970: 173); ele pode, em hipótese, incorporar o estatuto semiológico da personagem mesmo nós sabendo que “o papel não é uma noção exclusivamente antropomorfa” (Everaert-Desmedt, 1984: 18); ele, em potência, pode interpretar qualquer papel, mesmo até, “Por exemplo, o Espírito na obra de Hegel [...]” (Hamon, 1977: 118). Esta, digamos, entrada ficcionada ou imaginada no mundo instaurado *de e/ou por quem diz* é entrar num espaço.

Sempre que digo, se desenho ou escrevo, é sempre o meu retrato a corpo inteiro a querer deixar-se. É sempre eu.

Que importância é esta que me consente escrever ou desenhar? Dizer, por linhas sempre por linhas, que ora se enrolam em letras em palavras ora se enrolam nelas própria para dizer o (meu) mundo conforme eu as digo e/ou vejo? Que é isto? Que coisa é esta que me consente nesse egoísmo – *egoísmo*, assim mesmo, como substantivo de acção, em movimento de escrita ou de desenho – de achar que me ligam, que me lêem, que querem saber quem sou?

Quem és tu que me lê? Que-me-está-lendo? Que-é-eu-por(-ou-ao)-fazê-lo? Que pára, que olvida, que procura o sentido, que pára para perceber o verdadeiro sentido destes hífens entre as formas trabalhadas de *ser* e/ou de *estar* e/ou de *ler*, “estar-lendo”; hífens que aglutinam, que juntam o que não é *juntável* mesmo que “juntável” não exista para dizer aquilo que eu quero dizer ao dizer isto, uma espécie de esquizofrenia da língua que o sentido consente mas que o dicionário não. O sentido. “Parar” é preciso.

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; dá igual). *Parar* significa, neste sentido, estar atento (desde o instante imediatamente antes ao da paragem ao

tempo – não o tempo cronológico – que demora a paragem). Poder parar é um luxo, é um prazer refinado poder ver e dizer. *Parar* é fazer do corpo eixo: parar é logo desenhar.

(,)

Há um prazer incrível no salto para o desconhecido que é esse *alguém* que me pode vir a ler. Quem é(s)? Quem é para quem escrevo? Quem é o que para quem escrevo?

A última é óbvio: para mim; a penúltima é óbvio: és tu; a primeira é a mais difícil: (porque,) nunca saberei.

Fiquemos na primeira: entre *mim* e esse (hipotético-) *alguém* há um espaço. Entre *mim* e *ti*, (hipotético-) *alguém*, há um espaço. Uma espécie de espaço primordial que nem a Física explica; (mas a Poesia sim,) mas que a Arquitectura – como disciplina que dedica o seu estudo ao espaço – pode entender ; até porque ela, a Arquitectura, como projecto, usa da mesma forma que a Literatura, como escrita, vírgulas. Expliquemo-nos: pelo seu desenho, a Arquitectura, como projecto, virgula um mundo, um mundo que, depois de virgulado, há-de acontecer. Não fomos claros.

Outra vez: o desenho para a Arquitectura é uma espécie de vírgula porque ele constrói uma frase que narra um proto-espaço que, no futuro, há-de cumprir-se; o desenho engendra uma narrativa que só de modo pleno pode ser entendida por um (hipotético-) *alguém* (-habitante) depois da obra edificada. Neste sentido, como numa frase num texto, o *desenho* (, para a arquitectura, como projecto ou projecção,) é tudo o que está escrito antes da vírgula e a vírgula; e *arquitectura* tudo o que virá a seguir à vírgula. É preciso dizer também que, estabelecida esta analogia entre escrita e desenho, que a frase arquitectónica, que o desenho começa, pode acabar com . ; ! ? ...

Isto se for legítimo, claro está, considerar a Arquitectura como uma linguagem.

(,)

A vírgula sempre suspende as palavras atrás dela e o enredo que enredam, para depois dizer o que deve ser verdadeiramente dito; ela prepara do “*continuum*” (Moore et. Allen, 1978: 17) de todo o espaço imaginável, um espaço dominado; porém, a vírgula (,) diz sempre mais do que quer.

Paradoxalmente, um desenho começa sempre num ponto; (duplamente paradoxal, o ponto desde onde o desenho começa é o ponto que pode matar a frase) mas não a mata, remata-a fechando-a na ideia que ela, na melhor das hipóteses, puder conter. Só por isso desenhar é o contrário de escrever: quem escreve descreve ou narra, quem desenha diz.

O desenho não admite narrador; quem lê o desenho que o desenhador desenha é desenhador(-também) do desenho “lido”; é como se o desenhador emprestasse os seus

olhos a quem lê o seu desenho: o desenho diz para *se ver* como quem lê, em silêncio, uma vírgula(,) ... O desenho espera, suspende (o tempo(,)...); sustém uma espécie de ar, espera, de facto, espera e nisso é como uma frase no meio dum livro. Só nisso. O desenho, como uma vírgula, obriga a que se pare.

O mesmo ponto que mata a frase é o ponto desde onde, em desenho, tudo começa. É bom isso (mas é injusto pensar assim). É injusto pensar assim: se num desenho, quem desenha diz, é certo, mas diz tanto que o dito se confunde com a história de quem-lê (quem lê – à falta de melhor palavra, quem-“lê”); numa frase, por exemplo, também se instaura um espaço durante ou depois da frase lida que aumenta o mundo do leitor.

O desenho para a Arquitectura é o mesmo que a vírgula para quem escreve: o desenho espera, suspende (o tempo(,)...); sustém uma espécie de ar, espera, de facto, espera, e nisso é como numa frase no meio dum livro; o desenho, como a vírgula, espera que algo aconteça, que algo seja dito/lido, enquanto “sentido” (Foucault, 2002: 85); (*hermeneuticamente*, digamos) o desenho, como uma vírgula numa frase, aguarda o momento em que alguém o vá habitar para ser com ele, e depois dele (depois da *opus aedificata*), *vida*. O desenho, como uma vírgula numa frase, é quase mudo – a vírgula não se lê, mas convida a parar –, para depois, só depois, alguma outra coisa que ele, o desenho, iniciou, possa acontecer.

Mas, a vírgula que o desenho é (para a arquitectura) não é uma vírgula de uma prosa, é uma vírgula num poema: o tempo a que a vírgula da prosa obriga é um tempo instituído, independente do leitor, (eventualmente) igual para todas as vírgulas no mesmo texto; o tempo da vírgula da poesia é subjectivo, e duas vírgulas no mesmo poema podem não precisar da mesma quantidade de tempo de paragem/silêncio; uma pode precisar de mais tempo e outra pode precisar de menos tempo (é um tempo subjectivo porque é um tempo-sentido, não é independente das palavras que estão antes da vírgula nem das palavras que vêm depois da vírgula). Há pontos em poemas que precisam de menos tempo de paragem do que precisam certas vírgulas.

*Sinto tudo a querer ser ar:*

*A folha de cana que puxa o doce da terra para ser forja de alambique, gota, pinga delírio;*

*O céu, a transpirar a chuva que o chão destila, ascende;*

*O ponto que quer ser vírgula a matar a frase, casa.*

(Janas, P., texto inédito, Sorriso, São Paulo, 2/3/2012)

Quem escreve, escreve sempre para alguém.

Na prosa, o hiopotético-alguém (mesmo quando é conhecido, para quem escreve, esse *alguém*) é de certa forma submisso ao tempo de paragem a que a vírgula convida; a prosa, mesmo quando não literária, leva-o, a percorrer espaços imaginários através da combinação das palavras e da sua pontuação; ambas, *palavras* e *pontuação*, respeitam, em forma, a sintaxe, a *σύν-τάξις*, *syn-táxis*, “juntos”-“ordenação”, respeitam a justa *ordenação* que faz da Língua uma Língua construindo certa narrativa; as palavras, na prosa, estão presas ao seu, digamos, *próprio*, *premeditado*, *prévio* ou “*dicionário*” significado, tudo o resto é dito pela arte no uso de recursos estilísticos; sejam de sintaxe ou de construção (de elipses a zeugmas, de anáforas a hipérbatos a silepses, etc.), sejam de pensamento (prosopopeias, perífrases, antíteses, oxímoros, etc.), sejam tropos (alegorias, ironias, eufemismos, disfemismos, etc.).

O uso destas figuras encontra-se na prosa sujeito a variações, de modo a estabelecerem-se nexos semânticos e estruturais entre figuras, fazendo do texto mais ou menos literário, mais ou menos de feição ao “contra-herói” de que fala Barthes; seja como for, dentro deste correcto uso da Língua, a vírgula e o seu tempo é também fortemente *codificado* ou *normalizado*; a sua escrita e a sua leitura, as da vírgula, o seu *próprio significado* até, podemos dizê-lo, dentro da Língua – assim usada em prosa –, é previsto, é quase temporizável. Tempo esse essencial porque sem ele o *texto-prosa* seria ilegível: se, por ventura, parássemos mais tempo do que o tempo suposto numa *vírgula de prosa* ou se, no mesmo *texto-prosa*, usássemos tempos diferentes para diferentes vírgulas, matariamos a narrativa e com ela o seu autor – ele, enquanto escreve, conta com isso, conta com que o seu hiopotético-alguém, apesar de *hiopotético*, partilhe consigo ou exista consigo “através desse [nosso] mundo e através dessa [nossa] história” (Merleau-Ponty, 1999: 543-546); afinal, ele supõe a partilha a “*nossa*” Língua.

A vírgula é uma espécie de fonema inaudível que na prosa tem o seu tempo certo. A língua trava na vírgula como trava nas vogais (Aristóteles, 2011: 79): na prosa, assim; na poesia, de modo bem diverso. É obvio que o poeta também se supõe na partilha da Língua, mas não só nessa partilha se supõe.

A poesia, via de regra, parece desdenhar a sintaxe, a pesquisa morfológica, a gramática normativa da prosa, para, vivendo no seio da ambiguidade, recompor as coisas do mundo com palavras e com pontuações outras: “As maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia” (Empson, 1955: 37)

Assim se alimentando a poesia – nessa só aparente espécie de desdém, ou até desprezo, pela Língua – da subversão do significado e do sentido comum e premeditado das palavras, conseguida pela alteração da Ordem da Língua Mundana, instaura, como no

ofício de qualquer outra arte, outro-mundo; uma atmosfera-paralela àquela em que, quer enquanto é escrito o poema quer enquanto o poema é lido (o termo correcto: *recitado; citado de novo*), o poema acontece, libertando o leitor (em poesia: “*contra-herói*”-poeta), hipotético-alguém(-*também-eu*).

Este “-*também-eu*” é duplo e/ou paralelo: “-*também-eu*”, *eu* que escrevo o poema e enquanto o escrevo em simultâneo o recito, *eu*-duplamente-comigo; e “-*também-eu*”: *eu*, o recitador no leitor do meu poema, mas nele, que, pela recitação, se dá à consciência e ao sentir a habitar em paralelo a mim *através do* ou *no* poema (que nos salva, a mim e a ele, da ordem própria do mundo mundano subvertida a Língua). O poema é também nossa casa.

Mas, não é isso que pode fazer a distinção entre uma prosa e um poema, nem é isso que pode alicerçar a argumentação de que o tempo de paragem requerido pela vírgula da prosa é normalizado e previsto e que o tempo da vírgula da poesia é um tempo em aberto, quer dizer, sem previsão, maleável.

A resposta encontra-se justamente no seio da ambiguidade: na construção ambígua do poema pelo poeta; na adesão a essa ambiguidade por parte do seu recitador; e, sobretudo, na liberdade que essa ambiguidade consente a ambos (ambos que o escrevem, o recitam, o rescrevem e assim sucessivamente, procurando outras e outras e outras ambiguidades, *outras-casas*) na, como diz habilmente Hopkins (1959: 56), “comparação por amor da parecença” e na “comparação por amor da dessemelhança” do *ego scripsit cum ego recitare quod*, do *eu que escreve* com o *eu que recito*. Afinal, o espaço de que Barthes (1973: 37) falava (“[...] Cria-se então um espaço da fruição. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço [...]”), na poesia é um *espaço elástico* que a ambiguidade faz e, com ela, uma espécie de “acentuado paralelismo nas palavras e no sentido” (Jakobson, s.d.: 146).

*Elástico* no sentido em que, por gradações de parecença e/ou de dessemelhança, a leitura/recitação do poema é um *acontecimento* que pode ser definível como o *contrário do rito*: um *acontecimento* nunca igual porque originariamente a ideação do poema surge precisamente da ambiguidade; e, por isso, o poema quando é poema é infinito.

Jakobson (s.d.: 142), citando Wimsatt e Beardsley: “Há muitas recitações possíveis do mesmo poema – que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema *existe*, deve ser alguma espécie de objecto duradouro.” Por isso na poesia, mesmo no mesmo poema, há vírgulas que precisam de mais e outras de menos tempo de paragem: porque a procura é sempre a da conjunção de ambiguidades com outras ambiguidades que conforme a

recitação do poema vão surgindo; “Qualquer que seja a maneira de ler de quem recita, a coerção da entonação permanece válida.” (Jakobson, s.d.: 141).

Ora, não é justamente isto que é um *desenho* para o *habitar humano* e, portanto, para a Disciplina que estuda esses modos de habitar – a *Arquitectura*? Não é o desenho uma espécie de vírgula de poema que conforme é construído e lido pode ou não pode manifestar mais ou menos esta ou aquela ambiguidade num futuro habitar?

Nem sempre, mas pode ser. Quando?

Quando ele prepara ou, melhor, pre-“instaura” (Heidegger, 1952: 72ff) *um mundo* habitável tão elástico que qualquer humano, dentro da sociedade onde esse desenho ou essa pre-instauração se dá, possa exprimir vida; ou, por outras palavras, naquilo que esse desenho propõe possa ser re-encontrado, por esse humano, o(s) seu(s) modelo(s) habitativo(s).

“Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.” (Heidegger, 1990: 35)

Dito por outras palavras, para a *arquitectura*, o mundo que o desenho pre-instala é “o mundo [que] mundifica (*Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa.” (Heidegger, 1990: 35) – um mundo, portanto, que ultrapassa a *tangibilidade* do objecto *arquitectónico*. *Em que nos julgamos em casa*: como num poema – “...l’homme habite en poète...” (Hölderlin cit. por Heidegger, 2003: 224-225); aquela zona intangível a que o desenho, como as palavras postas em determinada (des)ordem, tem acesso.

O desenho é preparação de uma frase suspensa por uma vírgula, e, desta forma,(,)  
(,)...

O desenho é a primeira vírgula da *arquitectura*; e a *Arquitectura* é uma frase de um poema que um desenho começa como continua a frase depois da vírgula.

## **Bibliografia**

ARISTÓTELES, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian Ed., 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 2011.

BRATHES, R., *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1973.

EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, 3.<sup>a</sup> ed., Nova Iorque, 1955.

EVERAERT-DESMEDT, N., *Semiótica da Narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 2002.

GREIMAS, A.J., *Du Sens*, Le Seuil, 1970.

HEIDEGGER, A *Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

HAMON, Ph., *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du Récit*, Colletif sous la direction de G. Genette et Todorov, Le Seuil, 1977.

HOPKINS, G. M., *The Journals and Papers*, H. House, org. Londres, 1959.

JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, s.d.

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

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



40.

## Prolegómenos para uma Teoria da Representação:

Da Arquitectura e/ou da Cidade I

(A Questão do Sujeito, para Podermos falar em “Representação”)

Conferência com o título “**PROLEGÓMENOS PARA UMA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO: DA ARQUITECTURA E/OU DA CIDADE I (A Questão do Sujeito, para podermos falar em “representação”)**” apresentada no **Seminário Internacional Representações das Artes e Ciências em Espaços Lusófonos e Hispânicos**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROARQ (2013), org. de Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo, FAU/UFRJ/PROARQ, Lisboa, 4 de Novembro de 2013.

Texto publicado no **Livro REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NO MUNDO LUSÓFONO E HISPÂNICO**, org. de Luiz Manoel Gazzaneo, Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ/PROARQ, Colecção PROARQ, UFRJ-FAU, ISBN: 978-85-88341-58-6, Rio de Janeiro, 2013, pp. 13-25.

\*



Fig. 1: Lisboa na 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVIII (?), (atribuído a:) Francisco Zuzarte, tinta da china sobre papel, 480x675mm, Museu da Cidade, Lisboa, Número Inventário MC.DES. 837.

[Para podermos falar em “*representação*”,] teremos de admitir, enquanto hipótese, que o homem sente e o mundo nasce pela mão desse sentir. Se o homem sente e se, como dissemos, o mundo lhe surge por intermédio do sentir, então poderemos admitir, também, que o mundo é uma construção do homem constituída através do sentir. Se existe uma outra realidade, o homem não a conhece, e por esse motivo ela não encontra oportunidade neste texto, por não podermos estudar um tema que não dominamos por não o conhecermos.

Assim, o mundo é, pelo menos, uma constituição do homem. E essa constituição torna-se, também, dependente desse sentir do homem. Tanto que, se não existir sentir, não existirá mundo ou homem, enquanto *sujeito perceptivo*; por outro lado, não conhecemos outro homem que não este que tenta perceber, e perceber-se, mediante a capacidade de *sentir e de comunicar*.

O homem define o mundo e tenta definir-se ao defini-lo – colocamos enquanto hipótese. Como veremos, a constituição do mundo serve então de pretexto para a definição do sujeito. O sentir, sendo próprio do homem, age *a meio caminho*, entre ele e o mundo que se constitui.

O homem pelo sentir constrói o mundo, inscrevendo-o conseqüentemente em si (fazendo-o depender de si; constituindo-o através de si, porque, nesta nossa proposta o mundo é sempre uma construção sua). Por outro lado, também ele *passa* a ser desse mundo, ele está nesse mundo constituído através de si e que não existe sem a sua presença.

E, assim, o sujeito constitui o mundo, constitui o objecto, e não o contrário. Essa convicção, de *estar* e de *se ser* nesse mundo, constrói-lhe a noção do *tempo* e – por consequência –, a da sua *existência*. O tempo aparece-lhe como consequência da constituição do mundo<sup>286</sup>, na medida em que essa constituição é actualizável em função de uma constituição anterior. A consciência acerca da presença nesse mundo é dada ao sujeito pelo sentir – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado *momento*<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 551.

<sup>287</sup> Leia-se: /Uma fracção mínima do acontecer temporal/.

É por o sujeito sentir esse mundo, sentindo-se a senti-lo, que esse mundo é constituído pelo sujeito, e não o inverso – até porque o sentir é próprio do homem e não do mundo.<sup>288</sup>

*Eu estou comigo*<sup>289</sup> e sou do mundo porque *me* sinto – a *mim* –, e ao mundo. E sinto-os porque tenho um corpo<sup>290</sup>, um corpo susceptível de sentir e apto para ser sentido a sentir. Portanto, quem *constitui* o mundo é o sujeito, não o *objecto*. Esta é a nossa primeira convicção.

Colocámos enquanto hipótese, que o homem pelo sentir constrói o mundo, e inscreve o mundo *em si*, fazendo-a depender *de si*; constituindo-o através *de si*. Poderá o mundo, ou o *objecto*, *ser em si* alguma coisa?

É precisamente por não poder ser nada *em si* que é *objecto*, ou seja, é pelo facto de nada ser *em si* que se distingue do sujeito, melhor, o *objecto* nunca é para *si próprio*<sup>291</sup> porque é desprovido de sentir ou de entendimento – o *objecto* existe no sujeito, através do

---

<sup>288</sup> “Ora, para que o *objecto* possa existir em relação ao sujeito, não basta que este ‘sujeito’ o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu acto seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito *seja* somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do *objecto* ou um olhar o *objecto* para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu acto e não teria consciência de nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>289</sup> “Quando descrevia o corpo próprio, a psicologia clássica já lhe atribuía ‘caracteres’ incompatíveis com o estatuto de *objecto*. Ela dizia, em primeiro lugar, que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada porque ele é percebido constantemente, enquanto posso me afastar daquelas. Portanto, ele é um *objecto* que não me deixa. Mas então ele ainda seria um *objecto*? Se o *objecto* é uma estrutura invariável, ele não o é a *despeito* da mudança das perspectivas, mas *nesta* mudança ou *através* dela. Para ele, as perspectivas sempre novas não são uma simples ocasião para manifestar sua permanência, uma maneira contingente de se apresentar a nós. Ele só é *objecto*, quer dizer, está diante de nós, porque é observável, quer dizer, situado no termo de nossos dedos ou de nossos olhares, indivisivelmente subvertido ou reencontrado por cada um de seus movimentos. De outra maneira, ele seria verdadeiro como uma ideia e não presente como uma coisa. Particularmente, o *objecto* só é *objecto* se pode distanciar-se e, no limite, desaparecer de meu campo visual. Sua presença é de tal tipo que ela não ocorre sem uma ausência possível. Ora, a permanência do corpo próprio é de um género inteiramente diverso: ele não está no limite de uma exploração indefinida, ele se recusa à exploração e sempre se apresenta a mim sob o mesmo ângulo. Sua permanência não é uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado. Dizer que ele está sempre ao pé de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar, que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe *comigo*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 133 e 134.

<sup>290</sup> Sinto-os, ao mundo e a *mim*, porque tenho um corpo sensível. O corpo já foi tido por ser um obstáculo ao conhecimento: “– E quanto à aquisição do conhecimento? É ou não o corpo um obstáculo a isso, quando se toma como auxiliar da investigação? Eu me explico. A vista e o ouvido são para os homens fonte de certeza, ou têm razão os poetas, ao afirmarem de contínuo, que nós nem ouvimos nem vemos nada com evidência? Na verdade, se, entre os sentidos corporais, estes não são exactos nem seguros, muito menos os outros, que são incontestavelmente mais imperfeitos. Não te parece?” PLATÃO, *Fédon*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Atlântida, 1954, p.16.

<sup>291</sup> Em oposição ao sujeito. Quando dizemos o sujeito é em si, referimo-nos aquilo que é próprio desse sujeito.

sujeito, mas o objecto é ignorante acerca dessa *condição de existência*.<sup>292</sup> O objecto é susceptível de ser sentido mas não de sentir. Portanto, o objecto *não é*<sup>293</sup> *em si mesmo*, é o sujeito quem lhe determina *as condições de existência*. É isso que o sujeito realiza quando o detecta e representa – quando o vê, nomeia, analisa, descreve, desenha, fotografa, projecta, etc.

Se é o sujeito quem determina *as condições de existência do objecto*, poderemos então falar de *realidade*, de uma *realidade comum* (de um *mundo comum*) a todos os sujeitos?

Poderemos unicamente falar de uma *realidade representacional*, não esquecendo que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural. A cultura designa-lhe um conjunto de normas, ou regras, colectivas, convencionada e atribui valor às coisas. É, então – em termos axiológicos –, a realidade uma entidade codificada?

Pois se é representacional, e admitimos que sim – uma vez que é a natureza gregária do sujeito quem lhe impõe a necessidade de comunicar, por uma questão de organização social –, para que possa existir comunicação é fundamental que os *discursos* proferidos, entre sujeitos, entrem num processo de significação unicamente possível quando fundados em parâmetros, ou regras – em códigos comuns.

A realidade é o conjunto das *coisas exteriores* ao sujeito, é o conjunto dos objectos desprovidos de si<sup>294</sup>, e que a cultura, ao longo do tempo, se encarregou de lhes atribuir *significado*, para que os dominássemos. Fê-lo por intermédio de representações que, também ao longo do tempo, sofreram sucessivas actualizações.

A cultura, a *tudo*<sup>295</sup> atribui significado, e essa atribuição de significado manifesta-lhe o modo de domínio sobre a realidade. A realidade é esse *tudo* conhecido pela cultura, conhecido porque fruto da atribuição de significado – *condição de existência* do objecto.

---

<sup>292</sup> “A linguagem comunica a essência linguística das coisas. A manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta: que comunica a linguagem? É, pois, a seguinte: Todas as línguas se comunicam a si mesmas. A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é comunicável, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão.” Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 179.

<sup>293</sup> Não existe.

<sup>294</sup> No sentido em que são desprovidos de si próprios por se não poderem sentir a si próprios. Isso, serem desprovidos de si próprios, presumimos nós.

<sup>295</sup> Leia-se, *la tudo o que é conhecido*, até porque o que é desconhecido não pode ser pensado porque – sendo o desconhecido desprovido de significado –, não existe. As coisas só passam a existir quando são detectadas e significadas, ou seja, quando na presença de um código o sujeito lhes atribui um significado que faz com que elas passem a existir. E passar a existir quer dizer, neste contexto, inscrever-se no mundo, no *tudo das coisas conhecidas*, isto é, na realidade. A realidade é aquilo que é (re)conhecido pela cultura. Esta noção de reconhecimento é, para nós, particularmente importante, uma vez que, e como veremos mais adiante, interfere na construção da imagem e na sua inscrição na realidade, no *tudo das coisas conhecidas*, enquanto objecto.

Tudo o que não for provido de significado não existe. Neste sentido, o objecto não existe enquanto realidade empírica.<sup>296</sup>

Falar de atribuição de significado, é falar de código que possa instituir essa atribuição de significado, e a sua conseqüente descodificação. Portanto, a *tudo* a que a cultura atribuiu significado chamamos *realidade* – uma entidade cultural; ou, redundantemente, uma entidade *culturalmente codificada*, uma vez que, a ausência de código implica a incapacidade de significar.

Já desde a antiguidade clássica, quando Heraclito se deu conta que não era possível banhar-se duas vezes no mesmo rio, que o sujeito se acercou da mutabilidade *daquilo* que preferia considerar *estático*, *objectivo* ou *constatável* – o mundo, a sua *realidade*, esse conjunto de *representações*.

Efectivamente, no instante seguinte à redacção desta frase, o *tudo* mudou – caiu mais uma folha da árvore, extinguiu-se o cigarro, morreram células no nosso corpo e envelhecemos. Mas, a todo o momento esse *tudo* muda, e muda também o sujeito pois também ele é parte desse *tudo* que ele próprio constituiu. Ele é desse *tudo*; mais, ele define, procurando definir-se, esse *tudo*. Esse *tudo* que é cambiante e dinâmico, aparentemente indómito, mas que o sujeito actualiza procurando – ao atribuir-lhe significado –, o universal, um universal domínio sobre o mundo por ele constituído. O esforço do sujeito é o de actualização. Mas de actualização de quê?

Eventualmente, *daquilo* que lhe chega da *realidade* cambiante, ou seja, *daquilo* que ele constitui como sendo cambiante dessa *realidade* e que é *tudo* o que se constitui como *realidade*.

Como vimos, por ser cambiante<sup>297</sup>, a noção que o sujeito pode ter do mundo estará sempre desactualizada, portanto incontrollável?

---

<sup>296</sup> “[...] les ‘objets’ n’existaient pas comme réalité empirique, mais comme êtres de raison: leur identification et leur stabilisation ne sont jamais que provisoires, étant des découpages opérés hic et nunc dans une substance inanalysable entre ‘structuralisme méthodologique’ et ‘structuralisme ontologique’ [ECO, Umberto, *Le Signe, Histoire et Analyse d’un Concept*, adapté de l’italien par J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1988, p. 96].” Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 130.

<sup>297</sup> Platão, por exemplo, serve-se da constatação dessa mutação para demonstrar que o mundo que os sentidos nos apresentam é o mundo do devir, do inexorável fluxo de criação e destruição. Sobre o que não permanece não se pode adquirir um conhecimento seguro, defende Platão assegurando que a verdade rejeita o provisório, o aparente e o provável. O realismo platónico pressupõe uma ruptura entre o plano das aparências sensíveis e o plano da realidade puramente inteligível. Essa ruptura apenas se concretiza plenamente quando, após a morte do corpo, a alma se liberta elevando-se ao mundo das ideias e aí contempla as verdadeiras e eternas realidades.

À luz da demonstração platónica, por exemplo, a verdadeira realidade seria procurar num mundo inteligível um mundo das Ideias, o fundamento de tudo o que existe no mundo sensível (no mundo das coisas que podem ser sentidas) e que permite o conhecimento. Deste ponto de vista, a realidade deveria apresentar-nos as coisas tal qual *elas*<sup>298</sup> são, e não apenas tal qual nos aparecem. Mas como poderemos dissociar *aquilo-que-qualquer-coisa-é*, da representação que temos dessa *qualquer coisa*? Não temos nós mais certeza naquilo que sentimos do que na impressão vaga de que as coisas são *mais* do que aquilo que nós sentimos acerca delas? A impressão, ou suposição, acerca do ser verdadeiro das coisas, esta transcendência, não nos interdita, por aí mesmo, o acesso a isso?

A realidade, para o sujeito, não parece ser mais do que a maneira pela qual as coisas lhe aparecem, é de ordem fenomenal – uma manifestação sensível da coisa no sujeito.<sup>299</sup> Então, deste ponto de vista, se a realidade não é a *aquilo-que-qualquer-coisa-é*, é porque não é tanto um conhecimento, quanto esta qualidade particular da coisa que no-la dá numa presença irreduzível.

Efectivamente, para o sujeito, as coisas não são mais do que o modo como ele as sente.<sup>300</sup> O sujeito, tenta por isso, sincronizar-se<sup>301</sup> com ela – com a realidade –, que *está* nele, e *está com* ele próprio, que *está* nela, num tempo e num espaço coincidentes. Esse *estar com* é o seu momento presente. É nesse momento, de certeza num corpo vivo – aqui e agora (*dasein*<sup>302</sup>) –, que o sujeito tenta actualizá-la, actualizando-se, tentando

---

<sup>298</sup> A sua verdade, e como tal, identificar-se com um substrato metafísico, suporte das qualidades sensíveis.

<sup>299</sup> “O prazer proveniente da representação da existência de uma coisa, na medida em que ele deve ser um princípio determinante do desejo dessa coisa, funda-se na capacidade de *sentir* do sujeito, porque depende da existência de um objecto; por conseguinte, pertence ao sentido (sensibilidade [*Gefühl*]), e não ao entendimento, que exprime uma relação de representação *a um objecto* (*Objekt*), segundo conceitos, mas não ao sujeito, segundo sentimentos.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 32.

<sup>300</sup> “Em mim a aparência é realidade, o ser da consciência é manifestar-se.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op.cit.*, p. 504.

<sup>301</sup> “Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize com ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op.cit.*, pp. 288 e 289.

<sup>302</sup> Do alemão *sein*, “ser” e da “aí”. Para Martin Heidegger (1889-1976) é a existência humana como presença e abertura ao mundo; o *Dasein*, desde que é, está “aí”, ou seja, é presença intencional – abertura, mobilização ou disponibilidade, ao ser que ele sente.

“Será possível, no entanto, alegar algo ainda mais original, algo que vá além da delimitação da essência da verdade como carácter do enunciado? Nada menos do que o discernimento de que esta determinação essencial da verdade – seja como for que ela se formule em particular –, e, sem dúvida, iniludível, mas apesar de tudo derivada. A correspondência do nexo *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, a predicação tem de poder situar-se num processo de revelação que possui carácter *não predicativo*. A verdade proposicional está radicada numa verdade mais *originária* (desocultamento), na revelabilidade predicativa do *ente*, que chamamos *verdade ôntica*. Segundo as diversas espécies e regiões do

dominá-la, representando, projectando-se. *Fisicamente*, o sujeito não pode possuí-la, somente poderá referir-se a ela, mencioná-la, nomeá-la. Dela – da realidade –, o sujeito só se possui a si – um corpo apto para o sentir –, que *sendo dela* é dele próprio. Por isso, a realidade não existe fora do sujeito, uma vez que é ele quem lhe atribui as *condições de existência*.

O sujeito possui e tenta dominar a realidade através do seu corpo, mas quase sempre tem a impressão de que essa realidade é *algo-mais* – *algo* de mais saturado – e por isso inacessível<sup>303</sup> –, do que o aquilo que ele constitui acerca dela quando lhe atribui significado. E, quando lhe atribui significado, constrói-a. Essas construções, esses objectos de ordem diversa, são representações que no conjunto definem o seu mundo. Essas construções são *artifícios* que ficam entre a impressão<sup>304</sup> de uma realidade mais saturada<sup>305</sup> e o sentir – entre uma impressão de transcendência das coisas e o sentir. Mas esses *artifícios*, esses sim, são do sujeito e é com eles que ele vive. Eles são a sua única realidade, a única que conhece, a única em que pode agir, a única que possui. Eles são onde se move a sua existência, e por isso, essas construções de substituição são

---

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 *descubertura*, 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.

<sup>303</sup> /Inacessível/, porque o sujeito desconhece esse *algo-mais* que supõe que as coisas contêm.

<sup>304</sup> O sujeito parece ter a impressão de que as coisas *são mais* do que aquilo que ele consegue sentir delas pelo seu sentir. Efectivamente, as coisas não são mais do que o modo como as sentimos, ou seja, não temos nenhuma garantia de que as coisas sejam mais do que elas são para nós. A nossa realidade é constituída pelo conjunto daquilo que as coisas *são para mim*, e esse *ser para mim* é construído pelo *meu sentir*. Por outro lado, se admitimos que o sujeito sente essa impressão, então essa impressão é também uma construção do sujeito, e portanto, existe enquanto construção sua, inscrevendo-se também ela na realidade que constitui. Mas, a impressão que o sujeito, legitimamente, possa ter de que as coisas são mais do que aquilo que ele sente delas não implica que elas sejam realmente mais saturadas, que existam *em si, por si* próprias, porque isso nunca será constatável enquanto ocorrência – o sujeito, sempre preso ao corpo e conseqüentemente ao sentir, nunca saberá se as coisas são mais do que aquilo que ele é capaz de sentir delas, viverá, portanto, sempre nessa dúvida acerca da transcendência das coisas.

<sup>305</sup> “Com mais razão ainda os seres sensíveis que me circundam, o papel sob minha mão, as árvores sob meus olhos, não me entregam seu segredo, minha consciência se esvai e se ignora neles. Tal é a situação inicial da qual o realismo tenta dar conta ao afirmar a transcendência efectiva e a existência em si do mundo e das ideias. Todavia, não se trata de dar razão ao realismo, e há uma verdade definitiva no retorno cartesiano das coisas ou das ideias ao eu. A própria experiência das coisas transcendentais só é possível se eu trago e encontro em mim mesmo seu projecto. Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua. Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência a que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo de uma coisa individual já envolve um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço nesse existente em face de mim uma certa natureza da qual formo activamente a noção. Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op.cit., pp. 493 e 494.

provavelmente a mais enigmática acção humana, porque única, porque a única que conhece.

Mas, será então a realidade mais saturada do que as representações que o sujeito produz?

Nunca o saberemos, uma vez que vivemos na única realidade conhecida, uma realidade representacional, constituída pelo sujeito, que é quem lhe dita as regras, quem a significa e portanto lhe atribui as *condições de existência* para que ele próprio possa existir através dela.

Apreendemos aquilo que a nossa percepção permite, e é com isso que construímos a realidade de que nos fazemos rodear. Só podemos construir o conhecimento sobre o que apreendemos.

Construímos o conhecimento sobre a construção, a constituição, que realizamos a propósito do objecto, e dizemos frequentemente que essa constituição, a que podemos chamar *representação* ou *imagem*, fica em vez do objecto. Mas será mesmo assim?

Se a imagem ficar em vez do objecto, então, reconhecemos ao objecto uma existência fora do sujeito, partindo de um pressuposto que consideramos incorrecto e que é o da existência do *objecto em si*. Como vimos, o objecto não pode existir *para si próprio*, porque é essa contingência que o define enquanto objecto e o distingue do sujeito que o significa.

Esclareçamos: a imagem não fica em vez do objecto, mas fica em vez da imagem que o sujeito constitui em sua presença.

Consideremos duas situações diversas: primeira, um sujeito encontra-se na presença de determinado objecto; segunda, um sujeito não se encontra na presença de um objecto e é estimulado no sentido de dele se recordar. Na primeira situação, o sujeito sente<sup>306</sup> o objecto e a imagem que constrói através do sentir fá-la coincidir com aquilo que sente, de tal forma que consegue *vê-lo*.<sup>307</sup> Na segunda situação, o sujeito – não estando em presença do objecto –, fá-lo reaparecer por intermédio de uma imagem, e essa imagem

---

<sup>306</sup> O sujeito só sente o objecto se, este último, existir enquanto sua constituição.

<sup>307</sup> “Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 23.



reaparecida fica em vez de uma outra construída em presença do objecto (digamos que a imagem reaparecida é um signo<sup>308</sup> da primeira).

Aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem, é de ordem fenomenal.<sup>309</sup> É sempre sobre o fenómeno que construímos o conhecimento<sup>310</sup>, é sempre sobre aquilo-que-aparece-à-consciência<sup>311</sup> que construímos o conhecimento. No entanto, não descuremos a *Primeira Tópica Freudiana* (Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente), que reflecte acerca da complexidade do Aparelho Psíquico, chegando à conclusão de que o Consciente não é a totalidade psíquica.<sup>312</sup>

Fenómeno<sup>313</sup> aparece, por exemplo, na obra de Kant, como *tudo* o que é objecto da experiência possível, e que se caracteriza por uma forma e uma matéria, entendendo a

---

<sup>308</sup> “*Un signe est donc [por a significação ser o processo que associa um objecto, um ente, uma noção, a um signo susceptível de os evocar] un excitant – les psychologues disent un stimulus, don’t l’action sur l’organisme provoque l’image mémorielle d’un autre stimulus; le nuage évoque l’image de la pluie, le mot de la chose.*” Pierre GUIRAUD, *La Sémantique*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 11.

<sup>309</sup> “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos *dados* objectos e só ela nos fornece *intuições*; mas é o entendimento que pensa esses objectos e é dele que provêm os conceitos. Contudo, o pensamento tem sempre que referir-se, finalmente, a intuições, quer directamente (*directe*), quer por rodeios (*indirecte*) [mediante certos caracteres] e, por conseguinte, no que respeita a nós, por via da sensibilidade, porque de outro modo nenhum objecto nos pode ser dado.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Caluste Gulbenkian, 1997, p. 61.

<sup>310</sup> “*Ce que nous appelons expérience ou connaissance n’est qu’une ‘signification’ de la réalité, don’t les techniques, les sciences, les arts, les langages sont des modes particuliers; nous vivons parmi des signes et une science générale de la signification embrasse l’ensemble des activités et les connaissances humaines. [...] Un signe est un stimulus associé à un autre stimulus don’t évoque l’image mentale. La signification est donc un procès psychique; tout se passe dans l’esprit.*” Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, pp. 11 e 12.

<sup>311</sup> “Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualquer qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda a consciência é consciência de algo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>312</sup> “[...] o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade: [Freud] ‘Su naturaleza interna no es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales.’ [Sublinhados da autora]” Isabel de SANTA-RITA, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990, pp. 53 e 54.

<sup>313</sup> “O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com o objecto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objecto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenómeno*.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 61.

Porém, Merleau-Ponty esclarece acerca da /sensação/ quando diz: “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afectado e a experiência de um estado de mim mesmo. [...] Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada. O que é admitir que deveríamos procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado, já que o vermelho e o verde, para se distinguirem um do outro como duas cores, precisam estar distante de mim, mesmo sem localização precisa, e deixam portanto de ser eu mesmo. A sensação pura será a experiência de um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual. [...] Seja uma mancha branca sobre um fundo homogéneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa ‘função’ que faz deles uma ‘figura’. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe

representação como um acto da liberdade por parte do sujeito<sup>314</sup> – o problema coloca-se-lhe segundo um ponto de vista moral.<sup>315</sup>

Por outro lado, de um ponto de vista fenomenológico, Husserl e Merleau-Ponty, esclarecem-nos que o fenómeno é *objecto de intuição* ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da *essência*. Contrariamente a Kant, que considerava o fenómeno como uma manifestação sensível – no espaço e no tempo –, de uma *coisa em si* definitivamente inacessível, para a Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam; O projecto fenomenológico consiste nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência: a visão da *essencialidade* das coisas, no fenómeno, é possível graças a um retorno à *originalidade* das coisas.<sup>316</sup> E, por aqui – quando chegamos à questão da *originalidade* –, se torna pertinente a referência à Fenomenologia. Mas qual originalidade? De que *origem* falamos?

Somente sobre o fenómeno poderemos construir o conhecimento, e nunca sobre a *impressão vaga* de que as coisas são mais saturadas do que aquilo que nós sentimos por elas. Elas são, aquilo que são para *mim*, pelo exercício do *meu* sentir. As coisas são só isso. Não existe outra realidade de coisas. Considerar, por conseguinte, uma *transcendência das coisas* implica considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito, que – em certa medida –, *ultrapassam* o sujeito. Seria admitir uma natureza própria das coisas. Efectivamente essa *transcendência*, que atrás chamámos de *impressão vaga*, ou “solicitação vaga”, quando referimos a necessidade de um sincronismo entre *sujeito e realidade constituída (que está nele, e está com ele próprio,*

---

‘pertencem’ e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 23 e 24.

<sup>314</sup> “Dou o nome de matéria ao que no fenómeno corresponde à sensação; ao que, porém, possibilita que o diverso do fenómeno possa ser ordenado segundo determinadas relações, dou o nome de forma do fenómeno.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>315</sup> “Se o objecto (*Objekt*) é aceite como princípio determinante da nossa faculdade de desejar, deve anteceder-se a possibilidade física do mesmo pelo livre uso das nossas forças antes de julgar se é ou não um objecto (*Gegenstand*) da razão prática. Pelo contrário, se a lei pode considerar-se *a priori* como o princípio determinante da acção e esta, por conseguinte, como determinada pela razão pura prática, o juízo sobre alguma coisa é ou não um objecto (*Gegenstand*) da razão pura prática é totalmente independente da comparação com o nosso poder (*Vermogen*) físico, e a questão é somente de se nos é permitido *querer* uma acção que se dirige à existência de um objecto (*Objekt*), se este estivesse em nosso poder, por conseguinte, o que deve preceder é a *possibilidade moral* da acção; pois, aqui, não é o *objecto (Gegenstand)*, mas a lei da vontade o seu princípio determinante.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, *op. cit.*, pp. 71 e 72.

<sup>316</sup> “Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contacto efectivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coextensivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 494.

que está nela), antes de caracterizar *um para além do mundo*, está inscrita no coração desse mundo através da *intencionalidade* própria do sujeito, ou seja, esta capacidade que a consciência possui de se relacionar com aquilo que *não é*, de tender para *um* algures, *um para além* dela própria, uma espécie de ainda *não-lugar*. Por outro lado, também observámos que o sujeito constitui uma realidade representacional. Ele representa a realidade em que se inscreve, ou melhor, o sujeito inscreve por meio de representações essa realidade em si (no sujeito), e quando o faz constitui-a, eventualmente, enquanto transcendente. Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir.

A *intencionalidade* é coisa própria do sujeito, é a actividade pela qual a consciência se relaciona com aquilo que visa. A consciência visa aquilo que sente, e se se sente a sentir visa-se a si própria, portanto a intencionalidade é um objectivo e não uma *coisa pensante* como Descarte a definiu.<sup>317</sup>

Sendo transcendência pura, a consciência, nunca coincide com ela mesma e é fundamentalmente temporalidade, abertura ao passado e ao futuro. A intencionalidade implica ao mesmo tempo a significação – pela qual é possível representar –, que é a superação de um dado simples, da superação da constatação da ocorrência de uma forma.<sup>318</sup>

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*, 3.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.

DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

---

<sup>317</sup> “[...] mas em breve dei conta que, embora desejasse pensar que tudo era falso, eu, que assim pensava, devia representar alguma coisa e, notando que esta verdade ‘Eu penso, logo sou’ – era tão firme e tão segura que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não seriam capazes de abalar, admiti que podia tomá-la sem sombra de escrúpulo, como primeiro princípio da filosofia que procurava.

Então examinando com cuidado aquilo que eu constituía, e vendo que podia supor que não tinha corpo e que não existia qualquer mundo ou qualquer lugar onde habitasse, mas que não podia, apesar disso, admitir que não existia, e que, pelo contrário, ao duvidar da existência das outras coisas resultava de maneira evidente e segura que eu existia; enquanto que, se tivesse cessado de pensar, ainda que o resto do mundo que tinha imaginado fosse verdadeiro, não havia razões suficientes para acreditar que existia realmente, conclui que eu era uma substância cuja essência total ou natureza é apenas o pensamento e que, para existir, não se lhe torna necessário qualquer lugar nem depende de qualquer elemento material; de maneira que este Eu, quer dizer, a alma, pela qual o que sou, é inteiramente distinta do corpo o qual, embora não tivesse existência, a alma não deixaria de ser o que na verdade é.” René DESCARTES, *Discurso do Método*, 3.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.

<sup>318</sup> Portanto, a intencionalidade é a maneira como a consciência se relaciona com os seus *objectos* – é consigo própria e com o mundo, que ela lhes atribui sentido.

- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe  $\mu$ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- GLEITMAN, Henry, *Psicologia*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GUIRAUD, Pierre, *La Sémantique*, 7.<sup>a</sup> ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KRUGER, Helmuth, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MYERS, Myers, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984.
- NIETZSCHE, Frederico, *O Anticristo*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- PLATÃO, *Fédon*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Atlântida, 1954.
- SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitetura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, 12.<sup>a</sup> ed., Livro I, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

41.

## Prolegómenos Para Uma Teoria Da Representação:

Da Arquitectura e/ou Da Cidade II

(A Questão do Objecto, se quisermos continuar a falar em “representação”)

Conferência com o título **“PROLEGÓMENOS PARA UMA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO: DA ARQUITECTURA E/OU DA CIDADE II (A Questão do Objecto, se quisermos continuar a falar em “representação”)**” apresentada no *Seminário Internacional Representações das Artes e Ciências em Espaços Lusófonos e Hispânicos*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROARQ (2013), org. de Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo, FAU/UFRJ/PROARQ, Madrid, 7 de Novembro de 2013.

\*



Fig. 1: Madrid (?), mapa.

[Se quisermos continuar a falar em “representação”,] voltemos ao nosso raciocínio: as coisas não sentem e, portanto, não são *para si próprias*, não estão *para si próprias*, elas, na verdade, não existem *para si mesmas*, existem somente para o sujeito e conseqüentemente não passam de *representações provisórias*, de *imagens construídas*, de *entidades que possuem significado*, ou seja, que só existem por que o sujeito as chamou à existência quando as constatou enquanto ocorrência formal cujo modelo é a interpretação de um facto desde um determinado ponto de vista. É o sujeito que as constitui enquanto coisas que o transcendem. Eventualmente, elas estarão para além dele, provavelmente porque ele as constata. Só existem enquanto *representações*. As coisas só existem nele. Eventualmente, o sujeito representa-as porque quer dominá-las. Pretendendo o domínio sobre as coisas<sup>319</sup>, pretende o poder que deseja para si.<sup>320</sup>

Porém, quando se dá conta dessa contingência que lhe é imposta pela sua própria condição de humano – de só poder dominar mediante representações construídas por força do sentir –, constitui as coisas, impregnando-as de uma *essência* que ele desconhece nessas mesmas coisas, mas que ele experimenta em si próprio enquanto *princípio superior* inscrito na própria natureza do seu sentir e que lhe permite passar um simples dado – uma constatação de uma ocorrência –, para um princípio superior e incondicional.<sup>321</sup>

Se as coisas só existem através do sujeito, não será tanto o retorno à originalidade das coisas que o sujeito procura enquanto *primordial* objectivo, com o sentido de lhes alcançar a verdade que não contêm, mas um retorno à originalidade de si por via das coisas. Hipoteticamente, o que o sujeito procura é um retorno à sua própria originalidade. Ele quer saber quem é. Na verdade, ele quer conhecer-se.

O objecto é absolutamente passivo na relação entre o *sujeito* e o *objecto*. Passivo, apesar de tudo, não significa inexistente. Evidentemente, o objecto existe para o sujeito porque

---

<sup>319</sup> “O homem é quem denomina e, por essa razão, reconhecemos que dele emana a linguagem pura. Toda a natureza, na medida em que se comunica, fã-lo na linguagem e portanto, finalmente, no homem. Por isso ele é o senhor da natureza e pode denominar as coisas.” Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 182.

<sup>320</sup> “O que é bom? – Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder.” Frederico NIETZSCHE, *O Anticristo*, 9ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 16.

<sup>321</sup> Kant, por exemplo, defenderia que esse *princípio superior* inscrito na própria natureza do seu sentir do homem só seria possível pela experiência de Deus nele.

O sujeito tenta definir-se pela definição da realidade que constitui, ou seja, se o sujeito o que procura é a si próprio, e se nesta tentativa de definição constitui a realidade, então o que ele procura ao constituir a realidade é a si próprio. Procurará, portanto, a Verdade que quer encontrar em si, nas coisas. Conseqüentemente, a realidade que constitui, não passa, de um *alibi* artificialmente engendrado pelo sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. As coisas não contêm verdade. É o sujeito que – quando as representa –, incorpora nelas essa procura. Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir; a questão coloca-se num outro sentido.

este o constitui enquanto coisa que existe. Aliás, /relação/ pressupõe, em sentido comum, interacção. Provavelmente /relação/, nesta acepção, não será o melhor termo a utilizar. Mas a sua raiz etimológica<sup>322</sup>, é bastante esclarecedora quando faz corresponder a /relação/, uma /acção-que-traz-algo-de-novo/, um conhecimento novo ao sujeito.

Mas que *algo-de-novo* traz o objecto ao sujeito?

Não podemos partir do princípio de que a realidade é mais saturada do que aquilo que dela sentimos, isto por que considerar a transcendência das coisas implica considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito. A prospecção do *algo-de-novo* não deve pois ser instaurada ao objecto, uma vez que ele não existe *para si*, existe somente para o sujeito e consequentemente não passa de uma *representação*, de uma imagem construída, de uma entidade que só possui significado, portanto uma entidade limitada. Se assim é, então podemos admitir que a prospecção do *algo-de-novo* deve ser instaurada pelo sujeito, não ao objecto, mas a si próprio tendo no objecto um pretexto de pesquisa acerca da sua *originalidade*<sup>323</sup>. Ou seja, sendo o objecto uma projecção do sujeito, a única prospecção possível será a prospecção do sujeito a si próprio através do objecto por si constituído.

O objecto existe, mas em função do sujeito, e através dele. O sujeito garante-lhe, assim, a existência. Assim, podemos dizer: por um lado, o objecto não existe sem a representação do sujeito; e por outro, o sujeito não existe sem a *possibilidade de representação* do objecto.

Ao *observar* o objecto, *vemo-lo* de um determinado modo. Dizemos que o objecto se apresenta ao sentir do sujeito, ou que, em certa medida, é *permissivo* perante esse sentir. O objecto *mostra-se*, aparece de um certo modo. A forma é tudo aquilo que conhecemos do objecto. Se existe *algo-mais* do objecto que permanece desconhecido para o sujeito, então, *esse algo-mais* não é constituível pelo sujeito. Se não é constituível pelo sujeito, não existe. O desconhecido não pode ser constituído enquanto realidade, precisamente por ser esvaziado de conteúdo ou não existir enquanto ocorrência formal. Logo, tudo o que é constituído pelo sujeito enquanto forma é portador de conteúdo, porque coisa *conhecida*.<sup>324</sup> Portanto, somente distinguiremos *forma* de *objecto*, se

---

<sup>322</sup> /Relação/, do latim *relatio*, “acção de trazer algo de novo”; laço.

<sup>323</sup> Da *originalidade* do sujeito.

<sup>324</sup> Portanto, deste ponto de vista, a forma é um signo.

admitirmos que vivemos imersos num mundo de objectos, do qual somente a parte das suas características temos acesso.

Admitamos, então, por hipótese, que é sobre parte das características do objecto, que construímos o conhecimento possível acerca dele: falar de forma, sabemo-lo, é falar de representação, uma vez que para o sujeito a primeira não existe senão por intermédio da segunda. Mas, perante o que admitimos, teremos que considerar que a *aparência* do objecto coincide com a forma do objecto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*, como reconhecemos que o sujeito, do objecto, sabe só parte. Por outro lado, teremos que considerar o objecto como portador de *algo-mais*, que não sendo conhecido pelo sujeito é susceptível de por ele ser descoberto; e que, conseqüentemente, aquilo que sabemos acerca do objecto não é o objecto, mas é apenas aquilo que é susceptível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfista<sup>325</sup>. Assim sendo, a *aquilo-que-o-objecto-é*, em si mesmo, em si, teremos que chamar *essência* do objecto. Deste modo, se admitimos que jamais poderemos apreender *aquilo-que-o-objecto-é*, então, a *essência* não passa de um *limite* para onde, segundo esta admissão, tenderão todos os objectos. Assim, a *essência* é imperscrutável porque desconhecida.

Reafirmamos, reformulando: *aquilo-que-o-objecto-é* é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é* para o sujeito, é *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*, é a forma como o sujeito se projecta nele. E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que projecta no objecto. Por isso, dissemos que a realidade que constitui não passa de um *alibi* construído pelo sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. O *limite*, a existir, estará nele, não no objecto.

Assim, o fenómeno é a referência para o sentir do sujeito e não o objecto *em si*, mas *aquilo-que-conseguimos-apreender-dele-em-sua-presença-num-momento-presente*, pela sua experiência directa, ou sempre que o façamos aparecer pela experiência que a memória dele faz quando o recupera, também, segundo uma imagem.

Iludimo-nos sempre que afirmamos conhecer o objecto *em si*. Mas, é sobre essa ilusão que fundamos todo o conhecimento, e sobre a qual afirmamos conhecer a sua *essência*, ou a sua *verdade*. Essa *verdade*, para nós, aparece como *representação* de um *facto observável*, não como a *apresentação* desse *facto*, e isso – o *facto* de não aparecer como

---

<sup>325</sup> Esta tendência antropomorfista consiste em representar todos os seres (deuses, espíritos, animais e mesmo coisas) tomando o homem como modelo.



a apresentação mas enquanto uma representação –, torna-se no bastante para que essa verdade assim não o seja, sendo uma *ilusão* ou, até mesmo, uma *mentira*. Isto porque a representação surge aquando da tentativa de relação com isso a que chamamos *realidade*. E surge porque para pensarmos esse mundo, representamos o próprio pensamento – colocamos enquanto hipótese.

Podemos afirmar que, *no limite*, é a *apresentação* da coisa – ou a nossa própria *apresentação* por via da coisa –, que pretendemos, pretendendo a *Verdade* que, eventualmente, a coisa encerra e a *Verdade* que, eventualmente, encerramos. Porém, é sobre uma sua representação, ou a nossa própria, que alicerçamos todo o pensamento, é sobre uma representação daquilo que admitimos ser verdadeiro, quando a *Verdade* não admite representação.<sup>326</sup> Essas representações, esses esforços para alcançar uma *Verdade* desconhecida, sedimentam-se ao longo do tempo, e relacionam-se intimamente com a *linguagem*<sup>327</sup> – provavelmente a mais enigmática questão relacionada com a existência humana e que a faz distinta de todas as outras formas de existência.

Afirmámos que o *objecto em si* era inatingível, porque a suposição de *um algo-mais* do que aquilo que dele conhecemos – não passando do patamar da suposição –, não pode investigar no *objecto* aquilo que se não conhece. Porém, esta suposição sobrevive, porque é esta mesma suposição, enquanto hipótese formulada pelo sujeito, que age na constituição do *objecto* permitindo o conhecimento e o conhecimento é processado no sujeito através daquilo que pode ser sentido, significado e memorizado. O sujeito constitui o *objecto* através da representação, mas sabe que a representação não é o *objecto*, é apenas um seu substituto.

Mas, será a representação um substituto do *objecto*?

---

<sup>326</sup> A *Verdade* não admite representação porque a possibilidade de representar, segundo o nosso raciocínio, é o único processo pelo qual o sujeito tem a oportunidade de se relacionar com aquilo que o rodeia. Assim, sendo a representação inerente à condição de sujeito – o seu modo de sentir o mundo –, e sendo, como sabemos, todos os sujeitos diferentes (isto é, com modos diferentes de se relacionarem com o que os rodeia – portanto, com representações diferentes), então, na eventualidade da verdade poder ser representada, teríamos representações diferentes da *Verdade*, quando a *Verdade* por sua própria definição não admite plural.

<sup>327</sup> “Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta concepção, segundo um método verdadeiro, perspectiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça que, de uma forma imediata, não é idêntica à linguagem em que as sentenças judiciais são redigidas, sejam elas em alemão ou em inglês; pode falar-se de uma linguagem da técnica que não é idêntica à dos técnicos. Neste contexto, linguagem significa o princípio orientado para a comunicação dos conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.)” Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 177.

Se a única modalidade de constituição da realidade – do conjunto dos objectos –, é a representação, então, *representação* e *realidade* encontram-se, para o sujeito, coincidentes num ponto? Assim seria, se considerássemos – do sujeito – somente a *função biológica da sua percepção*.<sup>328</sup> É que, o sujeito é muito mais do que aquilo que a cultura estabelece acerca dele – ele, o sujeito, é mais do que um organismo funcional no sentido biológico. O sujeito é corpo<sup>329</sup>, e o *Lugar Consciente* é apenas a ponta de um véu que esconde mais do que revela. Sigmund Freud<sup>330</sup> demonstrou que o Consciente não é a *totalidade psíquica*<sup>331</sup>, ao contrário daquilo que a cultura – responsável pelo fabrico de um mundo *pronto a habitar* –, anuncia (provavelmente até hoje) renunciando a outros *lugares psíquicos*, muito nomeadamente o do Inconsciente<sup>332</sup>.

A cultura, de certo modo, recalca – ou ignora –, esses *lugares* quase insondáveis do corpo, fornecendo ao sujeito um *mundo de propriedades constantes*.

---

<sup>328</sup> “*Nuestra percepción objetual tiende a percibir las propiedades ‘constantes’ de las cosas, su forma, tamaño, tono y color ‘reales’, e procura eliminar (reprimir) sus distorciones accidentales mediante escorzos perspectivistas o azares de iluminación. Sostendré que la forma reprimida, en tono y las distorciones de color son adecuadamente captadas por una percepción profunda inconsciente ‘objetual-libre’ que descarta la función biológica de la percepción. Otro ejemplo de percepción profunda ‘objetual-libre’ es nuestra audición inconsciente de los armónicos [Armónicos: Conjunto de sonidos suplementarios o parciales que se originan de un sonido fundamental. Estos sonidos parciales determinan la formación del timbre (N. del Revisor)] que son conscientemente inaudibles; la audición de los timbres, biológicamente más importantes, los ‘reprime’.*” A. EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli S.A., 1976, pp. 16 e 17.

<sup>329</sup> De um modo diverso, René Descartes (1596-1650) anunciava: “Dizia Descartes: ‘A verdade é que eu, ou seja, a minha alma, pela qual eu sou o que sou, é completamente e verdadeiramente distinta do meu corpo, podendo existir sem ele.’” René DESCARTES, cit. por Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 39.

<sup>330</sup> “*Freud, que también captó la tendencia articulante de nuestra mente observadora, consideró que las experiencias formales procedentes de los estratos inferiores de la mente, como nuestras visiones oníricas, solían ser inarticuladas; aparecían ante nuestra mente superficial observadora como algo completamente caótico y eran difíciles de captar.*” A. EHRENZWEIG, *op. cit.*, p. 23.

<sup>331</sup> “Ao pretender demonstrar que o Consciente não é a totalidade psíquica, Freud envereda pela via que o levará à descoberta de outros ‘lugares psíquicos’, nomeadamente do Inconsciente. [Sublinhados da autora]” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 46.

<sup>332</sup> “A palavra Inconsciente (unconscious) aparece pela primeira vez, tanto quanto se sabe, em 1751, pela mão de Lord Henry Kames (1696-1782), que, a propósito de visão, escreve: ‘Se estivermos atentos ao funcionamento dos sentidos externos, veremos que as impressões causadas em nós pelos objectos exteriores têm efeitos muito diferentes. Em certos casos, nós sentimos essa impressão e temos consciência dela. Noutros casos, estamos inconscientes dessa impressão e apenas percebemos o objecto exterior.’ (Sublinhados nossos). [...] John Georg Hamann (1730-1788) considerava que o Consciente mais não era do que o resultado de forças supra-pessoais: ‘Se o nosso esqueleto permanece escondido é porque somos feitos em segredo. É natural que a formação das nossas próprias ideias seja muito mais secreta.’

Finalmente, [...] gostaríamos de recordar Immanuel Kant (1724-1804), porta-voz das ideias do homem do século XVIII, que descobriu que as ideias e as emoções têm origem no Inconsciente: ‘As ideias claras dizem respeito a um pequeno número de pontos que se oferecem à nossa consciência; na verdade, no grande mapa do nosso espírito são poucos os pontos iluminados, o que nos leva a ficar surpreendidos com a nossa natureza.’

A grande descoberta de Freud é, pois, o Inconsciente, já que, como ele diz, quando se fala de consciência todos sabem imediatamente, por experiência, do que se trata.

A partir desta descoberta Freud acabará por concluir que todo e qualquer ser humano possui um ‘Aparelho Psíquico’, organizado, com ‘lugares’ e funções específicas, que transforma e transmite determinadas energias e conteúdos até aí desconhecidos.” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 41-44.

Freud trouxe à luz os Sistemas Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente<sup>333</sup> – cristalizando aquilo que alguns autores, já antes, suspeitavam.<sup>334</sup>

É facto que a representação *substitui* o objecto, como é facto que, o sujeito – pela sua modalidade representacional –, representa o objecto através do seu corpo, mas usando-o inteiramente.<sup>335</sup> Ao representar, o sujeito, não usa somente o *lugar Consciente*, que a cultura tenta definir como um *lugar comum* onde pode decorrer um comércio comunicacional entre sujeitos.

O corpo – que representa –, é muito mais do que um organismo vivo, ou uma consciência. Ele, o corpo, é fonte plena. E de tal forma assim é, que, temos que admitir, não dominamos – em absoluto, esse comércio comunicacional desejado pela cultura. A cultura, teremos também que admitir, instaura um território que *ignora a totalidade do humano* – no sentido em que recalca, descora ou ignora, a plenitude do corpo. A cultura, temo-lo por experiência, institui, regra, racionaliza o mundo. O corpo é – terminal sensível; Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente; fonte plena –, representacional. O corpo, hipoteticamente, sabe sempre mais do que aquilo-que-consciencializa-saber; hipoteticamente, sabe mais, até, do que aquilo que a cultura lhe fornece enquanto *constância*, ou seja, enquanto aquilo que a cultura lhe fornece enquanto *constante, estático, permanente*. E por isso, é capaz de distinguir *representação* de *objecto*. Se assim não fosse não seria possível significá-los (o que indiscutivelmente não é verdade, como

---

<sup>333</sup> “Freud ao ter de designar os ‘lugares psíquicos’, que na sua primeira perspectiva eram meramente tópicos, opta pelo termo ‘Sistema’. Surgem assim os Sistemas Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente, ‘lugares’ por onde passam as excitações sem sofrerem por parte destes qualquer tipo de transformação.” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 46.

<sup>334</sup> “Descartes encontra muito poucos opositores a esta sua teoria [de que a alma é completa e verdadeiramente distinta do corpo]. Um nome há, porém a recordar: Blaise Pascal (1623-1662) de quem é sobejamente conhecida a frase ‘o coração tem razões que a razão desconhece.’ O coração, referido por Pascal, designa já as profundezas desconhecidas do ser humano, aquelas que, é muito claro na sua frase, lhe comandam a vontade. Também Espinosa (1632-1677), contemporâneo de Pascal, falou da existência de uma memória e de motivações não conscientes. Outras vozes se levantam a favor desta tese: O inglês John Norris (1632-1674) diz-nos: ‘Há muito mais ideias impressas no nosso espírito do que aquelas que podemos examinar ou perceber.’ Em França, Nicolas de Malebranche (1638-1715) afirma, por outras palavras, a mesma coisa: ‘A consciencia que temos de nós próprios apenas nos mostra uma pequena parte do nosso ser.’ O alemão Leibniz (1646-1716) vai mais longe: ‘As ideias claras são como ilhas que surgem no oceano das ideias obscuras.’ Apesar destas vozes, temos de reconhecer que durante mais de dois séculos foi a filosofia racionalista de Descartes aquela que prevaleceu. Acreditava-se que a razão prevalecia sobre todas as coisas e regia todo o comportamento humano.” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 40 e 41.

<sup>335</sup> “*Les formations expressives, en mettant en évidence le rôle de l’affectivité dans les changements de sens, confirmant l’analyse fonctionnelle de la signification; le langage a une double fonction, à la fois instrument de la communication cognitive et moyen d’expression; tout les sémanticiens relèvent ce caractère: Wundt, Bréal, Erdmann, Odgen et Richards, Bally, Esnault, Delacroix, F. Paulhan, Stern, Ullmann, etc. [...] L’étude des lapsus freudiens et celle des textes verbaux psychanalytiques d’autre part, montrent le caractère subconscient de l’émotivité dans la langage; [e para o caso específico das palavras, diz:] les mots expriment non seulement nos émotions, mais des obsessions diffuses, non fixées, le plus souvent inconscientes et même refoulées par des interdits individuels ou sociaux.*” Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, pp. 59 e 60.

todos sabemos). E por isso, também e sobretudo, o sujeito constitui o objecto dentro do patamar da suposição de que ele (o objecto) é *algo-mais* do que a representação que o chamou à existência.

Na verdade, não é o objecto que é *algo-mais*, é o sujeito que – sendo *algo-mais* do que aquilo-que-a-cultura-institui-acerca-da-qualidade-de-sujeito –, o representa. Daí que, se não atento às condições de existência do objecto, o sujeito desconfie que é o objecto que lhe esconde esse *algo-mais*.

O objecto é uma entidade desprovida da modalidade representacional, não dispõe de terminais sensíveis que lhe permitam o sentir e a consequente constituição da realidade (no caso, a constituição de *si próprio*; *ele não existe para si*, como vimos). O objecto é uma entidade sem consciência *de si*, e portanto do tempo, porque o tempo só encontra uma sua representação, ainda que indirecta nos objectos,<sup>336</sup> mas quando constituídos pelo sujeito. Portanto, e assim sendo, o objecto não é *algo-mais* nem *algo-menos*, porque, efectivamente, o objecto *não-é*. *Não-é* sem o sujeito.

A ser encontrado, o *algo-mais* deve ser procurado pelo sujeito em si próprio. A prospecção do *algo-mais* deve ser instaurada pelo sujeito ao sujeito (no sujeito; a si próprio; em si). Nesta procura, o objecto será um mero pretexto de auto-conhecimento.

Por isso, por considerar que a representação que sedimenta do objecto fica aquém de um *algo-mais*, se admite a presença da *ilusão* sempre que se representa. A representação ficará sempre aquém, dada a quase ausência de conhecimento que o sujeito detém de si próprio. Não terá sido inocente a célebre frase escrita por Sócrates nas paredes do Oráculo de Delfos<sup>337</sup> – e que agora ecoa com mais clareza.

O grau de *ilusão*<sup>338</sup> decorrente da representação que possamos efectuar a partir do objecto pode até não ser intencional, ou mesmo consciente, mas é a consequência da incapacidade *de comunhão total*, e em corpo, com o objecto; ou melhor, a *comunhão total* do corpo consigo próprio. É por isso que o objecto, ou a relação que mantemos com ele, no sentido de o conhecer, é afirmada como sendo *no limite* a sua apresentação. No limite é o *algo-mais* que o sujeito pretende conhecer e apresentar. A *ilusão* é a tentativa de chegar a esse *algo*. A tentativa é a representação.

---

<sup>336</sup> /Objectos/, não forçosamente *objectos físicos*, mas também *objectos memórias*, *objectos mentais*.

<sup>337</sup> Terá sido esta frase – “Conhece-te a ti próprio.” –, não enquanto convite à introspecção psicológica mas enquanto tradução da preocupação de fazer de cada um o juiz pessoal dos seus pensamentos, que provoca a acusação de Sócrates e a sua condenação à morte?

<sup>338</sup> /Ilusão/, porque a representação fica sempre aquém do *algo-mais*, ainda que esse *algo-mais* seja uma suposição do sujeito, como vimos.

Pelo exercício da linguagem, que estrutura o pensamento, o sujeito ilude-se sempre que tenta conhecer o objecto, ou conhecer-se a si próprio. Ilude-se e sabe que se ilude, mas fá-lo na tentativa de se decifrar, decifrando o que o rodeia. E se decifra é por que, o que o rodeia, está cifrado desde um determinado ponto de vista – digamos, por experiência (e redundantemente), culturalmente *posto-em-código*. Fá-lo tão conscientemente, e essa contingência da ilusão é-lhe tão fundamental à sua permanência dentro de uma sociedade humana (por ser ela que lhe confere esse estatuto), que aparentemente nega a existência, ou a possibilidade, da ilusão, ou da *mentira*.

Efectivamente, ela subsiste enquanto tentativa.

A sociedade ocidental construiu-se tendo na verdade o valor. É-lhe difícil, por isso, contemplar a ilusão, ou a *mentira*, como possibilidade de alcançar um *algo-mais* que supõe que as coisas encerram. Apesar da mentira ser uma contingência imposta pelo sentir, é tão próxima como fundamental à existência como ao próprio sentir, já que na impossibilidade de tocar no *algo-mais*, que desconhece, das coisas, a mentira funciona como um artifício para chegar mais perto desse “algo-mais”.

Não é por a sociedade ocidental ter na verdade<sup>339</sup> um valor, que a mentira passa a ocupar um não-valor, apesar de /verdade/ e /mentira/ serem, para o senso-comum, antonímicas.

---

<sup>339</sup> Mas, afinal, de que verdade falamos quando abordamos as condições de existência do objecto? Não é a /verdade/ um conceito próprio à Filosofia ou à Teologia?

Abramos, no entanto e por rigor metodológico, este parêntesis: Não existem verdades. Existe Verdade. Se defendermos a possibilidade de existência a várias verdades acerca do mesmo facto, então ele, passa a ser outra coisa que não ele próprio. /Verdade/ não admite plural. Já com a mentira, admite-se a possibilidade de plural. Podemos construir diversas mentiras em torno de um mesmo facto. Do mesmo modo se passa com a apresentação e a representação.

Tal como a verdade, a apresentação não admite plural, porque na possibilidade de podermos apresentar um objecto, apresentá-lo-íamos totalmente. A representação admite plural, pelo que, podemos evocar o mesmo objecto mediante diversas expressões (Traduzindo o objecto por palavras ou por outros símbolos). Quando o expressamos, aparentemente, não o fazemos colectivamente, mas individualmente, a cada sujeito uma representação, que pode até conter *traços* semelhantes com outras representações de outros sujeitos. Cada sujeito, tem para si, que o que representa a propósito de determinado objecto é uma sua verdade. Mas, a noção de verdade implica a de unidade, e a de universalidade. Em rigor, se fosse possível tocar na *essência* do objecto, a experiência que um sujeito realizaria a propósito de um objecto não poderia conter nem mais, nem menos verdade do que a experiência que outro sujeito fizesse do mesmo objecto, porque essa verdade não estaria no sujeito, mas no objecto. Mas, como sabemos, assim não é: a existência de um *algo-mais* do objecto, para o sujeito, não passa de uma hipótese que o implica numa tentativa de *descoberta*. Porém, e logicamente existiria um *caso* que dada a sua exemplaridade, se tornará digno de nota na acepção do Cristianismo Romano: Deus – a primeira e última das significações: antes de Si e após Si, nada existe, nem o indizível, o que torna impertinentes todos os discursos que desejem colocar-se áquem ou além d’Ele. Todos os discursos surgem neste intervalo que se estabelece entre o *antes* e o *depois* do sentido. Deste modo, Deus jamais será um *caso*. *Caso*, será o discurso acerca Dele: Deus, é verdadeiro no sujeito e em Si. Não é mais verdadeiro em Si do que no que o experimenta. Ele é verdade em Si, por ser a apresentação da verdade, e é-o no sujeito pelo mesmo motivo. O sujeito não representa Deus, apresenta-O, porque Deus está nele, em Si. Santo Agostinho: “E como invocarei o meu Deus, – meu Deus e meu Senhor –, se ao invocá-Lo, O invoco sem dúvida dentro de mim? E

Se partirmos do princípio que: “[...] toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma função sígnica. Função sígnica significa possibilidade de significar (e portanto de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos. Uma teoria dos códigos deve estudar tudo quanto possa ser usado para mentir. A possibilidade de mentir é o proprium da semiose, assim como, para os escolásticos, a possibilidade de rir era o proprium do homem como animal racional. Sempre que há mentira, há significação. Sempre que há significação, pode-se usá-la para mentir.”<sup>340</sup>, ou seja, que sempre que houver possibilidade de mentir, estamos na presença de uma significação (de comunicação, portanto), e que “o processo de significação só se verifica quando existe um código.”<sup>341</sup>, e que, “um código é um SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO que une entidades presentes e entidades ausentes. Sempre que, com base em regras subjacentes, algo MATERIALMENTE presente à percepção do destinatário ESTÁ PARA qualquer coisa, verifica-se a significação.”<sup>342</sup>, então, desde este

---

que lugar há em mim, para onde venha o meu Deus, para onde possa descer o Deus que fez o céu e a terra?[...] Por conseguinte, não existiria, meu Deus, de modo nenhum existiria, se não estivésseis em mim. Ou antes, existiria eu se não estivesse em Vós ‘de quem, por quem, e em quem todas as coisas subsistem’? Assim é, Senhor, assim é. Para onde Vos hei-de chamar, se existo em Vós? Ou donde podereis vir até mim? Para que lugar, fora do céu e da terra, me retirarei a fim de que venha depois a mim o meu Deus que disse: ‘Encho o céu e a terra?’” SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, 12.<sup>a</sup> ed., Livro I, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990, pp. 28 e 29.

Deus, deste ponto de vista, não é um limite, por não ser inalcançável. Deus é a Verdade. Santo Agostinho: “Ele chamava-me e dizia: – ‘Sou o Caminho a Verdade e a Vida. Eu também devia crer que o Alimento que era incapaz de tomar, se uniu à carne, pois ‘o Verbo se fez homem’, para que a vossa Sabedoria, pela qual criastes tudo, se tornasse o leite da nossa infância. [...] Com efeito, o vosso Verbo, Verdade eterna, exaltado sobre as criaturas mais sublimes, ergue até si os que lhe sujeitam.” SANTO AGOSTINHO, *op. cit.*, Livro VII, p.176.

Em relação aos *outros objectos*, o sujeito procura a verdade pela veracidade da experiência que deles faz. Mas, procura o sujeito, Deus nas coisas?

Sim e não. Não, porque Deus está em Si no si do sujeito, e não nos objectos diversos da qualidade humana; sim, porque a única verdade com possibilidade de ser conhecida pelo sentir do sujeito é Deus. E a experiência dessa única verdade funciona para o sujeito enquanto padrão, ou matriz, na prospecção que faz acerca do *algo-mais* que supõe que o objecto contém.

Deixemos, porém, em suspenso estas considerações.

<sup>340</sup> Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 49.

<sup>341</sup> Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>342</sup> Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 6.

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

ponto de vista, sempre que houver *possibilidade de mentira*, existe a *necessidade de codificar*.

A representação, assim, aparece-nos como um mecanismo codificado, à partida para poder existir. E sempre que existe, por existir o código que lhe atribui significado, a representação veiculará um conteúdo cultural <sup>343</sup>, construindo um-universo-culturalmente-definido. Podemos, então com alguma clareza concluir que a realidade é uma entidade codificada.

Retomemos o raciocínio, voltando um pouco mais atrás e vincando as condições de existência do objecto: o *objecto em si* nada parece ser; o *objecto não-é* senão enquanto constituição do sujeito.

Qualquer teoria da comunicação ficará comprometida sempre que tomar por verdadeira a condição de existência do objecto fora do âmbito da percepção, e portanto da representação, que o sujeito dele pode fazer. Neste sentido, *nada é* fora do corpo – uma vez que é o corpo que constitui as coisas; o corpo – fonte plena –, tudo abraça, em tudo penetra, tudo habita.

Mas, atendamos, o corpo não é somente Consciente. É também, senão sobretudo, Pré-Consciente e Inconsciente.

Freud chamaria à /consciência/, *Sistema Percepção-Consciência*.<sup>344</sup> Digamos que, ao associar *percepção* a *consciência* se define, e de uma vez por todas, a importância da magnitude do corpo na constituição do objecto.

---

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

<sup>343</sup> Obrigatoriamente, a representação veiculará um conteúdo cultural, uma vez que, a inteligibilidade de uma representação estará dependente não do objecto, mas da definição desse objecto enquanto *entidade histórica que a cultura reconhece* como *aquele objecto* e não outro, portanto, com um conteúdo associado. “Portanto, mesmo podendo o referente ser o objecto nomeado ou designado por uma expressão quando a linguagem é usada para mencionar estados do mundo, deve-se assumir que, em princípio, uma expressão não designa o objecto, mas veicula um CONTEÚDO CULTURAL.” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 51.

“Car, s’il y a un référent au signe iconique, ce référent n’est pas un ‘objet’ extrait de la réalité, mais toujours, et d’emblée, un objet culturalisé.” Francis EDELINÉ, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, op. cit., p. 130.

<sup>344</sup> “Freud chamou à Consciência Sistema Percepção-Consciência por ser nesse ‘lugar’ psíquicos que se percebem as ‘qualidades’ externas e internas de todos os fenómenos psíquicos. Quer isto dizer, na perspectiva Freudiana, que o Sistema Percepção-Consciência, situado na periferia do Aparelho Psíquico, recebe não só as informações do mundo exterior (pela via dos órgãos sensoriais) mas também influências do mundo interior (Inconsciente e Pré-Consciente): ‘(...) sólo pudimos describir muy parcialmente el contenido de la consciencia, pues además de las series de cualidades sensoriales encontramos en ella otra serie muy distinta: la de las sensaciones de placer y displacer (...)’” Isabel de SANTA-RITA, op. cit., p. 66.

Senão, vejamos: é corpo que assegura ao homem a possibilidade de existir enquanto ser humano, existir enquanto sujeito. E o sujeito utiliza o corpo espontânea e plenamente. A Primeira Tópica Freudiana<sup>345</sup> contempla três *lugares*: o Inconsciente<sup>346</sup>, o Pré-Consciente<sup>347</sup> e o Consciente<sup>348</sup>. Deste modo, o sujeito, ao constituir o objecto – definindo-lhe as condições de existência –, e fazendo-o, encontrando no corpo a “fonte absoluta”<sup>349</sup>, constituiu o objecto não fazendo, somente, uso do sistema (segundo Freud, *lugar*) Consciente, como também dos sistemas (*lugares*) Pré-Consciente e Inconsciente. Existirá sempre *algo-mais* nos objectos do que aquilo a que o *lugar consciente* (segundo Freud, *Sistema Percepção-Consciência*) tem acesso. Como o objecto é constituído por representações, portanto por imagens, nessas imagens existirá sempre *algo de indeterminado*.

Mas, que queremos dizer com *algo de indeterminado*?

Se o objecto *não-é*, ou melhor, se o objecto *não-é* sem o sujeito; e se, é tendo no corpo<sup>350</sup> a *fonte absoluta*<sup>351</sup> para a constituição do objecto, então, seguindo este raciocínio: o objecto quando constituído pelo sujeito<sup>352</sup> passa a ser uma projecção desse mesmo

---

<sup>345</sup> Leia-se, a este propósito, *O Aparelho Psíquico e o Processo Criativo* in Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 37-68.

<sup>346</sup> “Entre muitas outras coisas, o Inconsciente (que desconhece os processos lógicos do Consciente) ignora as noções de tempo e de espaço, de moral, de preconceitos, de tradições, enfim, de tudo quanto é lógico, racional, institucional: ‘Las reglas decisivas de la lógica no rigen en el inconsciente, del que cabe afirmar que es el dominio de lo ilógico.’ (Sublinhados nossos) [...] A ‘linguagem’ do Inconsciente é complexa, indecifrável, ‘arcaica’. As suas mensagens são metafóricas como se constata no sonho, do qual o Inconsciente é origem. A linguagem do sonho (oriunda do Inconsciente) surge disfarçada para não ferir nem melindrar o Consciente (trabalho das censuras). Os desejos recalcados e primitivos da infância são de tal forma ‘encenados’ que o sonhador, porque os não entende, depressa os esquecerá. [...] O Inconsciente tem uma ‘linguagem’ muito própria: indecifrável e caótica. Por isso terá que sofrer transformações e assumir representações complexas. Terá de ser submetida, pelas censuras, a processos de ‘disfarce’ que tornem difícil a sua descodificação por parte do Consciente.” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 50-53.

<sup>347</sup> “O Pré-Consciente é o Sistema psíquico que separa o Inconsciente do Consciente. Ele é, simultaneamente, uma zona do Consciente submersa em brumas e a zona do inconsciente susceptível de emergir ao Consciente. Tal como o seu nome sugere, o Pré-Consciente é, de facto, susceptível de se tornar Consciente, desde que vencida a barreira-censura que os separa.

Freud: ‘Todo lo inconsciente (...) que puede trocar (...) sus estado inconsciente por el consciente [é] susceptible de consciencia o preconscious.’ E ainda: ‘Como vemos, lo preconscious se torna consciente (...) mediante nuestros esfuerzos, que (...) nos permiten advertir la oposición de fuertes resistencias.’ (Sublinhados nossos).

[...] Oíçamo-lo [a Freud]: ‘Cuando un proceso permanece inconsciente (...) pasando después a la fase consciente, del mismo modo que una imagen fotográfica comienza por ser negativa y no llega a constituir la imagen verdadera sino después de haber pasado a la fase positiva. Ahora bien: así como no todos los negativos llegan necesariamente a ser positivados, tampoco es obligado que todo proceso psíquico inconsciente haya de transformarse en consciente.’ (Sublinhados nossos).” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 61 e 62.

<sup>348</sup> Segundo Freud, o Consciente é o Sistema Percepção-Consciência.

<sup>349</sup> Como o define, ao corpo, Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>350</sup> O corpo, *fonte absoluta*, pela qual o objecto passa do estado de *não-ser* ao estado de *ser*. *Fonte absoluta* através da qual o objecto passa a existir.

<sup>351</sup> À luz da Psicanálise, e pelo que acabámos de verificar pela Primeira Tópica Freudiana: Inconsciente, Pré-consciente e Consciente.

<sup>352</sup> E neste sentido, o sujeito é o *princípio ordenador* que chama o objecto à existência.



sujeito, mas, sabido como é – da Psicanálise, sobretudo –, que esse sujeito é trino (Inconsciente, Pré-consciente e Consciente), então, na constituição do objecto agem estes três *lugares psíquicos*. Digamos que, na constituição do objecto, este passa do estado de *não-ser* ao estado de *ser*, de *inexistente* a *significado*. Daí que o objecto conserve do sujeito – que é quem o significa –, não só aquilo que deste é Consciente, mas também aquilo que deste é Pré-Consciente e Inconsciente.<sup>353</sup> Mais especificamente acerca do Inconsciente, e discorrendo acerca das premissas levantadas pela Primeira Tópica Freudiana: “Para o Inconsciente não há bem nem há mal, como não há nem bonito nem feio. Pura e simplesmente HÁ! Mais objectivamente o Inconsciente É! Ele é, de facto, a VERDADE que o meu Eu outro não pode enfrentar. [...] Porque o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade.”<sup>354</sup>

O sujeito projecta-se no objecto e constitui-o. Conservando o objecto, também, o Inconsciente do sujeito – que é o *real da sua totalidade* –, digamos que o Inconsciente pode ser entendido como, e no seguimento do nosso raciocínio, o *algo-mais*, que é projectado pelo sujeito no objecto aquando da sua constituição, e que a ser encontrado, esse *algo-mais*, deve ser procurado pelo sujeito em si próprio. Agora sim, e com mais clareza: a prospecção do *algo-mais* deve ser instaurada pelo sujeito ao sujeito (no sujeito; a si próprio; em si). Nesta procura, o *grande encontro com o objecto*<sup>355</sup> é um mero pretexto de auto-conhecimento.<sup>356</sup>

Sair do âmbito da percepção – portanto, do âmbito do corpo –, e da constituição do objecto pela experiência, é à partida contrariar a natureza do sujeito. E essa natureza é o sentir. O objecto fica, então, dependente da representação para poder existir, mas sempre a partir de uma construção elaborada pelo, e através, do corpo do sujeito. E se o sentir do sujeito não pode mencionar o objecto como ele é *em si*<sup>357</sup>, dada a *inexistência* – como consequência do desconhecimento –, desse *si*, limitar-se-á a evocar aquilo que

---

<sup>353</sup> Porém, acautelemos: o objecto pode *aparecer ao sujeito* ainda que  *mascarado* pelas deformações do complexo sistema de trocas entre uma e outras instâncias psíquicas.

<sup>354</sup> Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 53.

<sup>355</sup> “[...] o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade: [Freud] ‘Su naturaleza interna no es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales’.

O fenómeno é complexo, pode revestir muitos e diferenciados processos, pode, nomeadamente, atingir diferentes objectivos. O que importa, sempre, é realizar o grande encontro com o OBJECTO. [Sublinados da autora]” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 53 e 54.

<sup>356</sup> Daí que, podemos dizê-lo, se torna agora clara a pertinência da reflexão acerca do *algo-mais* – não à luz da Filosofia ou da Teologia, mas da Psicanálise. A noção de *verdade*, inseparável da noção de Inconsciente, portanto, do ponto de vista da Psicanálise, torna-se essencial na pesquisa acerca do *grande encontro com o objecto*.

<sup>357</sup> Nem mesmo quando o sujeito se coloca para o lugar de objecto do seu próprio estudo se conhece em si.

conhece desse objecto, com o corpo que tem à sua disposição, construindo-o (ao objecto) pela representação, *significando-o*<sup>358</sup>.

O objecto, deste ponto de vista, não é tido como sendo *referente* para o sujeito que o tenta conhecer. E como o sujeito só conhece do objecto o fenómeno que constrói acerca daquilo-que-sente, conseqüente da experiência, toma esse fenómeno como referência da sua representação.

Comunicamos, portanto, por representações. Comunicamos para que vejamos reflectidas nos outros as representações que construímos – para *descobrirmos quem somos, através dos outros*.<sup>359</sup>

Para que um sujeito decifre a representação de um outro sujeito é fundamental que ambos partilhem uma *mesma base*, ou regra instituída, dada a necessidade de comunicação entre sujeitos. A comunicação é a tentativa natural de um sujeito chegar à natureza de um outro sujeito.<sup>360</sup> Deste modo, as representações – pelas quais se tenta comunicar –, constituem-se enquanto *unidades culturais*<sup>361</sup>, por ser dentro de uma sociedade humana, por inerência produtora de cultura, que se convenciona as regras pelas quais se rege a significação – pelas quais se atribui *conteúdo* a *forma*.

O sentir, que constrói o fenómeno, é intrínseco ao sujeito e desenha-lhe a noção de um mundo, de uma natureza, sob um determinado ponto de vista – que é o *seu*, e por aí, subjectivo.

---

<sup>358</sup> Daí que faça sentido, estudar amiúde, o processo de significação na constituição do objecto de um modo geral e do objecto arquitectónico de um modo particular. Fá-lo-emos nos Capítulos II e III, respectivamente.

<sup>359</sup> “De acordo com a teoria do eu reflectido, descobrimos quem somos, através dos outros. Mas não existirá um método mais directo? Não podemos descobrir quem somos, o que sentimos, simplesmente através da observação de nós próprios? Segundo alguns autores, a resposta é negativa. Do seu ponto de vista, as nossas concepções do eu atingem-se através de um processo atribucional idêntico ao que nos permite formar concepções de outras pessoas. Defensores desta teoria da percepção de si próprio consideram que, ao contrário da crença de senso comum, nós não conhecemos os nossos eus directamente (Bem, 1972). Do seu ponto de vista, o conhecimento de si próprio só pode atingir-se indirectamente, através de um esforço para encontrar consistências, descontar irrelevâncias e interpretar observações que nos ajudam a compreender os outros.” Henry GLEITMAN, *Psicologia*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 588.

<sup>360</sup> “Um elemento crucial é a referência a outras pessoas. Há poucas dúvidas de que não pode haver nenhum ‘eu’ completo em um ‘tu’ ou um ‘eles’, pois um componente crucial do conceito de si próprio é a componente social.” Henry GLEITMAN, *op. cit.*, p. 588.

<sup>361</sup> “Toda a tentativa de estabelecer o referente de um signo nos leva a defini-lo em termos de uma entidade abstrata que representa uma convenção cultural. Mas, a admitir-se que o referente é uma entidade concreta e única, surge o problema, a resolver, do significado daquelas expressões que não podem corresponder a um objecto real. [...] Digamos que o significado de um termo (isto é, o objecto que o termo ‘conota’) é uma UNIDADE CULTURAL. Em qualquer cultura, uma unidade cultural é simplesmente algo que aquela cultura definiu como unidade distinta, diversa de outras, podendo ser assim uma pessoa, uma localidade geográfica, uma coisa, um sentimento, uma esperança, uma ideia, uma alucinação (Schneider, 1968, p.2).” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 56 e 57.

A constituição do objecto pelo sujeito não é apenas um instante actual. Esta construção está impregnada de tempo, ou seja, compõe-se de uma síntese do passado e de uma antecipação de futuro, mas com oportunidade de ocorrer no momento actual. Os objectos *aparecem* no mundo constituído pelo sujeito como imagens que possuem uma *espacialidade virtual* equivalente, ou semelhante, à espacialidade representada aquando da experiência directa perante eles em determinado momento – no momento em que aparecem à consciência; um momento que já foi presente. Nesse momento (actual), se a representação é o único modo de constituição da realidade, então representação e realidade encontram-se, para o sujeito, coincidentes, indistintas. Fora desse momento, sobrevive uma representação, que tendo sido indistinta do objecto, se autonomiza, conservando dele os atributos que o constituíram enquanto representação.<sup>362</sup> Tudo isto, nos leva a reafirmar que, efectivamente, o objecto não existe senão enquanto representação do sujeito, como habitante do mundo do sujeito, digamos redundantemente, um mundo *subjectivo e percebido*.

Mas, convém salientar, a imagem não contém o mesmo significado do objecto para todos os sujeitos: identificação, classificação e qualificação. Se assim fosse, todas as imagens seriam adequadas e o sujeito controlaria em absoluto o processo comunicativo, o que indiscutivelmente, todos concordamos, não é verdade.<sup>363</sup>

A ciência procura o conhecimento sobre a noção de *mundo real*. Por *mundo real* entendemos um-universo-fisicamente-definido. Este conceito diverge do de *mundo sensível* (mundo sentido pelo sujeito), ou fenoménico, que é aquele que apreendemos através dos nossos órgãos dos sentidos, directamente ou através de instrumentos<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> “Sucederia como ao perfume que ao passar e desvanecer-se nos ares, afecta o olfacto, donde transmite para a memória a sua imagem que se reproduz com a lembrança; como ao alimento que no estômago perde o sabor, mas parece conservá-lo na memória; finalmente como acontece a qualquer objecto que o corpo sente pelo tacto e que a memória imagina, mesmo quando afastado de nós.

De facto, todas estas realidades não nos penetram na memória. Só as suas imagens é que são recolhidas com espantosa rapidez e dispostas, por assim dizer, em células admiráveis, donde admiravelmente são tiradas pela lembrança.” SANTO AGOSTINHO, *op. cit.*, Livro X, pp. 250-251.

<sup>363</sup> Essa imagem também inclui toda a história desse objecto para o sujeito, que vai cristalizando ao longo do tempo imagens dessa *realidade do objecto*. As representações penetram a memória, e essas imagens aparecem como modelos representativos do objecto, construindo uma noção de temporalidade. Essa imagem não acontece apenas com os objectos imaginados ou recordados, mas também com os conteúdos mentais elaborados acerca dos objectos percebidos através dos órgãos dos sentidos. Trata-se de uma construção virtual, que não tem qualquer correspondência com a realidade do objecto, pois o *objecto real* nada mais é do que o seu presente – no momento em que aparece ao corpo.

<sup>364</sup> Com o conhecimento adquirido nos últimos dois séculos, incluímos também no universo real o universo que apreendemos indirectamente através de aparelhos, isto é, trazêmo-lo para dentro do mundo dos sentidos. Inclui-se aqui também o universo que apreendemos a partir de instrumentos que permitem que ultrapassemos os limites dos nossos órgãos dos sentidos, como o microscópio e o telescópio ópticos.

Os objectos, só os apreendemos se os constituirmos.<sup>365</sup> Existem, porém, objectos que não apreendemos directamente com os nossos órgãos dos sentidos devido à sua limitação de acuidade: é o que ocorre com *o-muito-pequeno*, *o-muito-grande* ou *o-muito-longe*. Trazemo-los para dentro dos limites dos nossos órgãos dos sentidos (no caso, a visão) através de instrumentos (no caso, o microscópio, ou binóculo e o telescópio), trazemo-los para dentro de limites onde possamos, dentro de um processo de atribuição de significado, atribuir-lhes sentido. Também, nestes casos, se trata de uma apreensão, mas intermediada por um ampliador da capacidade dos nossos órgãos dos sentidos. Nestes casos, há uma mudança na natureza do objecto observado para o que o possamos apreender.<sup>366</sup>

O espectro electromagnético fora do campo da visão só pode ser apreendido através de aparelhos que registam a sua presença ou o tornam imagem visual. Neste caso, não percebemos directamente o objecto, nem o vemos como ele se nos dá, mas transformado em imagens ou em luz. Todos os objectos do *mundo real*, que não podemos apreender directamente, mas através de artificios (com os quais detectamos a sua presença e as suas características e propriedades), requerem uma transformação para trazê-los ao nosso mundo sensível – tratando-se, novamente, de uma nova forma de representação.

Assim, não consideramos a existência de um *mundo real* (objectivo), como o reconhece a ciência, mas antes de um *mundo sensível*, percebido, conseqüente do sentir, e da consciência que fazemos disso.<sup>367</sup>

O *mundo sensível* – conseqüente do sentir do sujeito –, observamos claramente, distancia-se da concepção do corpo como uma máquina.<sup>368</sup>

---

<sup>365</sup> Este texto, por exemplo, só passa a ser texto quando entra num processo de atribuição de significado que procura atribuir-lhe sentido. Este texto, como objecto, somos nós que o constituímos porque somos nós quem dispõe de instrumentos aptos para a sua constituição enquanto objecto – se não conhecêssemos o alfabeto romano, ele não passaria da percepção de manchas e de sombras num *écran*, ou de manchas sobre uma superfície de papel.

<sup>366</sup> Por exemplo: se o átomo não for constituído enquanto natureza, pela *observação*, o que é o átomo?

<sup>367</sup> “O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera. Eu, que contemplo o azul do céu, não sou *diante* dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdubro diante dele uma ideia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele ‘se pensa em mim’, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado. – Mas o céu não é espírito e não tem sentido algum dizer que ele existe para si? – Seguramente, o céu do geógrafo ou do astrónomo não existe para si. Mas do céu percebido ou sentido, subtendido por meu olhar que o percorre e habita, meio de uma certa vibração vital que meu corpo adopta, pode-se dizer que ele existe para si no sentido em que não é feito de partes exteriores, em que cada parte do conjunto é ‘sensível’ àquilo que se passa em todas as outras e as ‘conhece dinamicamente.’” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 289.

O mundo sensível – o mundo do sujeito –, chega efectivamente às coisas mesmas, descrevendo os fenómenos tais quais eles são experimentados pela consciência e onde o sujeito e o objecto se inter-relacionam num processo de conhecimento. O conhecimento que podemos fazer do mundo, mesmo em termos científicos, dá-se a partir da própria experiência do sujeito. Por outro lado, todo o saber científico deriva do mundo-vivido; por outras palavras, dos pensamentos, percepções e vivências que possamos ter, ou vir a fazer, desse mundo.<sup>369</sup>

As nossas experiências, através do corpo, constituem a fonte de todo o conhecimento, sendo este adquirido no próprio mundo, um mundo que existe em nosso redor e que só passa a existir efectivamente, para nós, quando lhe atribuímos um sentido, pela conceptualização do fenómeno.<sup>370</sup> O mundo está aí, é inesgotável, partindo do princípio que o conhecimento que podemos ter dele é em perspectiva<sup>371</sup>, ou seja, que há várias

---

<sup>368</sup> Descartes defenderia que a existência do corpo depende totalmente da existência da *alma* ou da consciência, apesar de considerar uma interacção entre as realidades *física* e *espiritual*. Não resta dúvida, para Descartes, que a razão predomina sobre o sensível, prevalecendo, assim, o aspecto dualista do seu sistema filosófico. Assim como nos períodos anteriores da História da Filosofia, observamos na Modernidade uma restrição quanto ao uso do termo /consciência/, sendo esta considerada uma parte do ser humano, através da qual ele pode chegar à verdade e que valoriza apenas o intelecto em detrimento da nossa natureza sensível, ou seja, o corpo. Essa visão dualista do homem, presente no sistema de pensamento cartesiano, influenciou consideravelmente o pensamento ocidental em áreas diversas como a filosofia e a ciência.

Na Idade Contemporânea, surge o modo de pensar dialéctico, privilegiando a dimensão *histórica* da existência humana, atribuindo valor dinâmico à consciência. O pensamento contemporâneo parece restabelecer a relação do sujeito com o seu próprio corpo, e com a sua consciência no modo de experimentar aquilo a que vulgarmente entendemos por *real*.

<sup>369</sup> “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo-vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exactamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p.3.

Merleau-Ponty não considera a existência de uma rígida divisão e oposição entre a *consciência* e o *corpo*, como no pensamento cartesianismo, pois ambos estão dialecticamente relacionados, haja vista a qualidade do corpo de expressar, numa linguagem sensível, a unidade humana. Eis como é apresentado no *Traité du Signe Visuel*: “*L’observation majeure de Merleau-Ponty est, selon lui, que l’expérience perceptuelle constitue phénoménologiquement ‘une intégration instantanée au monde et du monde’. Cette expérience est toujours première, en ce sens qu’elle précède (et a priorité sur) sa propre explicitation.*” Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, p. 25.

<sup>370</sup> Na perspectiva fenomenológica (e também na psicanalítica), consciência adquire um novo significado, totalmente diferente daquele existente até então. Ela é definida como *percepção*, de modo que não há separação e oposição entre os dados sensível e racional no acto de apreensão das coisas. Acontecem em tempo e espaço, simultâneo e efectivo – coincidentes.

<sup>371</sup> “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. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela será vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa *ela mesma* [O que Merleau-Ponty parece querer dizer é, o *conceito de casa*, já que os outros conceitos são as suas representações, e aqui, importa distinguir /conceitos/ de /intuições/, já que os primeiros são transmissíveis, intermutáveis entre sujeitos. Deste ponto de vista, /intuição/ deverá ser interpretada como *aquilo que se dá à consciência sem ter sido ainda submetido à lógica da formalização*] não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 103.

possibilidades ou ângulos de apreendê-lo, dependendo das nossas vivências, dependendo do modo de *sentir o mundo*.

Partindo deste postulado, a consciência volta-se ininterruptamente para o mundo, buscando um contacto mais directo e profundo com a existência, ou seja, com o próprio mundo. Essa intencionalidade, ou qualidade da consciência, de dirigir-se ao mundo a fim de apreendê-lo, é bem manifestada na motricidade. É a motricidade que permite lançarmo-nos ao mundo e captar o seu sentido. Posto isto, não parece haver separação entre o dado sensível e o entendimento na apreensão que o sujeito tem do mundo.<sup>372</sup>

É com o corpo que apreendemos as coisas em redor, de acordo com as situações que experimentamos. A nossa presença no mundo é, portanto, uma presença *corporal*. É com o corpo que conceptualizamos o mundo das coisas, e que quando conceptualizado passa a ser o nosso mundo. Referimo-nos não à noção cartesiana de corpo – o *corpo-máquina* –, mas ao *corpo-vivo* ou *corpo-próprio*, dotado de intenção e onde residem as nossas acções mais originais, inaugurais.

A experiência do corpo-próprio revela-nos um modo ambíguo de existência.<sup>373</sup> Não podemos decompor e recompor para formar dele uma ideia. Por isso, ele não é um objecto, e a consciência que *tenho* dele não é um pensamento. Porém, *podemos* tentar, em pensamento, deslocar o corpo para essa situação de objecto<sup>374</sup>, pensando-o, representando-o.

O modo como o nosso corpo se encontra no mundo é expresso pelo esquema corporal. Essa presença corporal define o lugar de onde partimos para experimentar o mundo,

---

<sup>372</sup> “Quando faço sinal para um amigo se aproximar, minha intenção não é um pensamento que eu prepararia em mim mesmo, e não percebo o sinal em meu corpo. Faço sinal através do mundo, faço sinal ali onde se encontra meu amigo, a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto. Não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 159 e 160.

<sup>373</sup> Do ponto de vista da Fenomenologia, eis como Mikel Dufrenne apresenta a questão: “A fenomenologia é uma filosofia que tem dois aspectos, que considera a arte com um olhar bifacetado. É antes de tudo, para o seu fundador Husserl, pelo menos, uma eidética: Opondo-se ao empirismo, reivindica para o pensamento o acesso às essências, e a possibilidade de definir as regiões que articulam o ser enquanto coisa conhecida.” Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 106.

Mais precisamente acerca da eidética: “Um mal-entendido do mesmo género confunde a noção das ‘essências’ em Husserl. Toda redução, diz Husserl ao mesmo tempo em que é transcendental, é necessariamente eidética. Isso significa que não podemos submeter nossa percepção do mundo ao olhar filosófico sem deixarmos de nos unir a essa tese do mundo que nos define, sem recuarmos para alguém de nosso engajamento para fazer com que ele mesmo apareça como espectáculo, sem passarmos do facto de nossa existência à natureza de nossa existência, do Dasein ao Wesen.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>374</sup> De coisa que se pode pensar, partindo do princípio que tudo o que existe é um objecto susceptível de ser pensado. A propósito deste tema – da *possibilidade* ou da *impossibilidade* do sujeito se deslocar para o lugar de objecto do seu próprio pensamento.

isto é, a *zona de corporeidade*. É habitando o espaço e o tempo que as nossas acções adquirem um sentido que é atribuído por essa zona, representando-os indirectamente. A *corporeidade* funda-se no *corpo-próprio* ou *corpo-vivo* dotado de uma intencionalidade original, ou seja, de motricidade, a qual nos permite voltar ao mundo para apreender o seu sentido.

De entre os gestos que o corpo exprime, encontra-se a imagem como estando totalmente entrelaçada no pensamento. A imagem é, pois, dotada de um sentido afectivo que permeia a relação do *sujeito* com o *outro*, numa *reciprocidade de intenções*.

É, pois, pela linguagem sensível que o *corpo-próprio* expressa a unidade do homem. O sensível refere-se ao domínio pré-objectivo, o do sentir, ao mundo sobre o qual repousa todo o conhecimento objectivo, sendo também aquilo que nos confere uma existência singular.

As coisas *em si* são incognoscíveis<sup>375</sup>, só podemos conhecer os fenómenos, ou seja, as coisas tal como se manifestam nas condições da experiência – como *modo de pensar* a realidade a partir do estudo do *sujeito* (consciência) e do *objecto* (matéria), partindo do postulado de que existe uma unidade indissociável entre o primeiro e o segundo. O que o *sujeito* percebe não são as ocorrências-*em-si*, mas os fenómenos, isto é, as impressões que o mundo marcou na sua consciência.

Representar é substituir, é *estar em vez* de qualquer coisa. Substituir não significa reproduzir fielmente uma imagem real. Representar será *apresentar de novo*. Neste sentido, o que ocorre é uma criação mental do *objecto* já percebido. O mesmo ocorre quando projectamos no espaço virtual mental uma imagem apreendida anteriormente, isto é, uma imagem mnésica. Esta actividade é imaginária, isto é, imaginamos (construímos a imagem) o *objecto*, e essa actividade é uma propriedade exclusiva do pensamento.

À capacidade que possuímos de produzir imagens chamamos *imaginação*. O pensamento, e mesmo até a intuição, buscam da memória os elementos que vão compor as imagens, que podem ter atributos semelhantes aos *objectos* ou representarem imagens de *objectos* inexistentes. O mundo das ideias imaginadas, e que é desvinculado

---

<sup>375</sup> “Das minhas investigações, porém, resultou que os *objectos* com que nos havemos na experiência não são de modo algum coisas em si, não se prevê, e é mesmo impossível compreender como, pondo-se A, teria de ser *contraditório* não pôr B, que é inteiramente distinto de A (a necessidade de conexão entre A como causa e B como efeito), é permitido, no entanto, pensar que, enquanto fenómenos, devem estar necessariamente ligados de algum modo numa *experiência* (por exemplo, em relação às condições do tempo) e não podem separar-se sem *contradizer* aquela conexão, graças à qual é possível esta experiência, na qual eles são *objectos* e unicamente para nós cognoscíveis.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, *op. cit.*, p. 66.

das determinações da realidade, é denominado *mundo imaginário*. A possibilidade do homem criar esse mundo imaginário foi um dos primeiros passos para libertá-lo do jugo de um mundo que definiu como *real*, mas que apesar de tudo nunca foi apto para conhecer integralmente, podendo criar coisas inexistentes e, a partir delas, introduzi-las nessa *realidade*, transformando-a assim. Aliás, a realidade é já um produto da imaginação.<sup>376</sup>

Representar o fenómeno é mais do que reproduzir esse fenómeno. Não se trata de uma mera, e sem objectivo, atitude mimética, mas de fazer substituir o fenómeno por uma outra entidade. Essa entidade quando o substitui evoca-o mediante as características patentes no fenómeno.

## **Bibliografia**

- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.
- DESCARTES, René, *Discurso do Método*, 3.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.
- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- GLEITMAN, Henry, *Psicologia*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GUIRAUD, Pierre, *La Sémantique*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KRUGER, Helmuth, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MYERS, Myers, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984.
- NIETZSCHE, Frederico, *O Anticristo*, 9ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- PLATÃO, *Fédon*, 2.ª ed., Coimbra, Atlântida, 1954.
- SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, 12.ª ed., Livro I, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

---

<sup>376</sup> Sendo a realidade um produto da imaginação, isso, coloca algumas questões relacionadas com as noções de *realidade* e de *virtualidade*, sobretudo no que diz respeito ao tema do *realismo*.



42.

### **Prolegómenos para uma Teoria da Representação:**

Da Arquitectura e/ou da Cidade III

(A Questão da Construção do Mundo, se insistirmos em falar em “representação”)

Conferência com o título **“PROLEGÓMENOS PARA UMA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO: DA ARQUITECTURA E/OU DA CIDADE III (A Questão da Construção do Mundo, se insistirmos em falar em “representação”)** apresentada no **Seminário Internacional Representações das Artes e Ciências em Espaços Lusófonos e Hispânicos**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROARQ (2013), org. de Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo, FAU/UFRJ/PROARQ, Rio de Janeiro, 25 de Novembro de 2013.

\*



Fig. 1: Torre de Babel (?), Pieter Brueghel the Elder, óleo sobre madeira, 1140×1550mm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

[Se insistirmos em falar em “representação”,] teremos de considerar que serve de pouco fazer corresponder à significação de *sujeito* a de *indivíduo*, o sujeito é mais do que isso, ele é *fonte absoluta*<sup>377</sup>, em aparente oposição ao objecto, substância ou princípio unificador de todas as suas representações.

Efectivamente, o sujeito sente.<sup>378</sup> E sente segundo a relação que estabelece com o objecto. A percepção é encarada como função comum a todos os sujeitos e é estudada pela Biologia através das relações entre o organismo e o seu meio. Interrogamo-nos sobre a maneira como um grupo de excitações nervosas pode, através de um sistema de codificação e pressuposta descodificação, transmitir um conteúdo de informações ao conjunto do organismo.

Podemos afirmar, a este propósito, que se Platão<sup>379</sup> desvalorizou a percepção, Descartes<sup>380</sup> tentou objectivar o pensamento esquecendo-se de que para *pensar* é necessário primeiro *ser*.

---

<sup>377</sup> “Eu não sou um ‘ser vivo’ ou mesmo um ‘homem’ ou mesmo ‘uma consciência’, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história – eu sou fonte absoluta.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>378</sup> “Porém, neste momento, posso já afirmar que a forma mais simples sob a qual o conhecimento sem palavras surge mentalmente é o sentir – o sentir do que acontece quando um organismo está envolvido no processamento de um objecto – e que só posteriormente podem começar a ocorrer interferências e interpretações relativamente a este sentimento de conhecer.” António DAMÁSIO, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, p. 46.

<sup>379</sup> Platão reconhece existência a dois mundos distintos: o mundo sensível, aparente, mutável, efêmero, individual; e o mundo inteligível, imóvel, absoluto, eterno, permanente, perfeito, universal, que torna inteligível o *mundo dos sentidos*. O mundo sensível não tem um estatuto ontológico, encontra-se numa convulsão de mudanças, dependente da subjectividade, relegado ao discurso meramente opinativo. O mundo sensível, segundo Platão, não permite um conhecimento, ou saber verdadeiro, por se ocupar das sensações provocadas pela aparência das coisas pela “insensatez do corpo” (PLATÃO, *Fédon*, *op. cit.*, p.19.).

Para Platão, o corpo é um obstáculo à verdade, à origem, à essência da *coisa*: “Enquanto possuímos um corpo e a alma estiver reunida a este mau companheiro, nunca conseguiremos, suficientemente, o objecto das nossas aspirações, que afirmamos ser a verdade. Ele [o corpo], efectivamente, põe-nos em cuidados sem número, por causa da sua necessária alimentação; além disso, sobrevivendo doenças, estas obstam a que prossigamos no encaço do verdadeiro ser.” (PLATÃO, *Fédon*, *op. cit.*, p.18.). Exposto no Fédon, o corpo é entendido como um obstáculo ao conhecimento: “E quanto à aquisição do conhecimento? É ou não o corpo um obstáculo a isso, quando se toma como auxiliar da investigação? Eu me explico. A vista e o ouvido são para os homens fontes de certeza, ou têm razão os poetas, ao afirmarem, de contínuo, que nós não ouvimos nem vemos nada com evidência? Na verdade, se, entre os sentidos corporais, estes não são exactos nem seguros, muito menos os outros, que são incontestavelmente mais imperfeitos.” (PLATÃO, *Fédon*, *op. cit.*, p.16.)

<sup>380</sup> O sujeito só adquire um sentido de um *eu* quando a filosofia cartesiana substituiu, ao antigo problema da conformidade do sujeito a um objecto exterior, a questão do fundamento do conhecimento, conferindo ao *eu* uma dimensão de universalidade própria à razão humana, que considerou a partir desse momento o sujeito como princípio sobre o qual o conjunto do conhecimento, da moral e do direito vai poder basear-se, quando se diz: “Eu penso, logo existo”.

Mas ser sujeito implica dar uma satisfação das coisas e de si próprio, reconhecer, reconhecendo-se em liberdade e responsabilidade. Porém, fazer do sujeito um princípio, é pressupor a razão como dominante da acção do sujeito que em si se põe numa posição de perpétuo despojamento. A partir do século XIX, Karl Marx, Sigmund Freud e Frederico Nietzsche denunciavam um sujeito longe de si próprio, um sujeito como sendo o efeito de fenómenos que lhe escapam, *relações sociais*, *processos inconscientes* ou *vontade de poder*.

Se o *sujeito* encontra no corpo a possibilidade de relação com o *objecto*, então, a análise a essa *relação* deve ser instaurada à percepção enquanto reflexão do corpo sobre a sua situação no mundo<sup>381</sup>.

Assim, o *sujeito* encara a totalidade do seu corpo, e para ele o corpo não é do mundo, está no mundo, integra-se nele, habitando-os, ao mundo e no corpo que é, em simultâneo, pertença de si próprio e do mundo. *Pensar*, deste ponto de vista, deixa de ser actividade exclusiva para se ser. *Pensar* deixa de ser a condição suficiente para se ser. Mas, *pensar* revela-nos enquanto situação, implicando-nos naquilo em que se pensa pelo modo de pensar isso.

*Ser* é, do nosso ponto de vista, estar sentindo coincidentemente com o mundo em que se está, em tempo e em espaço, existindo e experimentando a perplexidade da existência, ou seja, experimentando o estar sentindo. Esse mundo o *sujeito* pode redescobri-lo em si (no *sujeito*) e fazer dele horizonte do seu sentir. Porém, esse *sentir verdadeiro* não define a existência do *sujeito* pelo *pensamento de existir* que esse *sujeito* possa ter, não transforma o *sujeito* num espectador. Pelo contrário: o *pensamento* surge precisamente enquanto consequência face à verdadeira – melhor, original –, estupefacção *perante* a sua inalienabilidade do ser no mundo. A verdadeira existência do corpo não é a de um ser objectivo, é o próprio corpo, como corpo que cada um de nós é, e não o corpo que cada um de nós *tem*, totalidade indivisa, que caracteriza o nosso ser no mundo, como desígnio incarnado. O corpo é *sujeito* e o *sujeito* constrói o *objecto*.

Aquilo que o *sujeito* percebe do mundo é algo que parece ir-se construindo através de um processo de comunicação interpessoal, segundo um fenómeno interno baseado na necessidade de comunicar. Captamos o mundo através de estímulos que provocam os sentidos.<sup>382</sup> Mas essa captação não implica um papel passivo de recepção por parte do

---

O *sujeito* tem uma matéria metafísica, passa a ser o centro limite na direcção do qual se inclinam um conjunto de factos, comportamentos ou discursos, que dependem mais da área do sentido, e que, doravante, já não encontram no *sujeito* a sua verdade e a sua razão de ser.

<sup>381</sup> No sentido de estar no mundo, sublinhando que o mundo em geral é antes que tudo uma estrutura de sentido visada pelo homem como horizonte da sua acção, dos seus projectos antes de ser *objecto* de conhecimento. O *sujeito* não está distante do mundo, antes, dentro dele.

<sup>382</sup> “A presença destes sinais vindos dum *objecto* actual provoca no organismo um conjunto de ajustamentos motores necessários ao prosseguimento dessa recolha de sinais acerca do *objecto*, bem como respostas emocionais. Por outras palavras, a implementação da-coisa-que-está-para-ser-conhecida modifica inevitavelmente o proto-si, isto é, modifica a sua base neural da coisa-a-quem-é-atribuído-o-conhecimento.” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 191.

DAMÁSIO entende por /proto-si/, “um conjunto específico de estruturas neurais que apoia a representação da primeira ordem dos estados actuais do corpo, a que chamo proto-si, e como, ao fazê-lo, produz os alicerces do si que é a-coisa-que-está-para-ser-conhecida” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 190.

sujeito. O sujeito é activo<sup>383</sup> na recepção da multiplicidade de estímulos provenientes desse mundo empírico, para que os consiga reconhecer enquanto estímulos que o provocam. Por outro lado, o sujeito discrimina e selecciona os estímulos, de tal modo que, aos *mesmos estímulos*, podem ser atribuídas significações diversas por diferentes sujeitos. Então, esses estímulos não serão os *mesmos* por poderem entrar numa interpretação diversa. E assim sendo, será possível falar-se *em objectividade perceptiva*?

A experiência que cada sujeito desenvolve é própria<sup>384</sup> e única, para si num determinado instante, ainda que possa ser partilhada. A estruturação daquilo a que chamamos *realidade* parece ser processada, ou cartografada, por intermédio da comunicação. A imagem que constrói do mundo, a experiência perante os fenómenos, os outros sujeitos, enfim, a percepção que faz da *realidade*, condiciona o comportamento do sujeito e molda-lhe o sentir quando organiza os diferentes estímulos sensoriais e os integra, num quadro significativo, que constitui o seu próprio mundo. O sujeito, deste ponto de vista, cria o que sente, ou seja, para poder sentir, recria o fenómeno que ele pensa existir fora de si, isto é, sem a sua presença. Reconstitui o fenómeno. No entanto, o sujeito não está a recriar, no sentido em que não está a criar a partir do existente: a operação que o sujeito realiza é a de criar a existência do fenómeno a partir de si (do sujeito), admitindo-lhe a existência mediante aquilo que *conhece* de si próprio. A existência do fenómeno, está assim, condicionada ao sentir do sujeito.

Mas, apesar do modo pessoal e individual do sentir, as experiências perante o fenómeno podem ser partilhadas com outros sujeitos, e estes podem ter experiências semelhantes. Assim, a *realidade objectiva*, parece, transformar-se em *realidade perceptiva*, aparentemente consensual, por os sujeitos possuírem semelhantes mecanismos neurobiológicos e sensitivos.<sup>385</sup> Todavia, semelhante não significa igual. E deste ponto de vista, é-nos difícil considerar a veracidade da experiência, bem como a sua verificação

---

Ou ainda, “O proto-si é um conjunto interligado e temporariamente coerente de padrões neurais que representam, a cada momento, o estado do organismo, a múltiplos níveis do cérebro. Não temos consciência do proto-si.” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 206..

<sup>383</sup> “Há indicações (teóricas e empíricas) de que os percebedores, longe de serem passivos, deixando-se controlar completamente pelo objectivo, participam activamente na produção das percepções.” Helmuth KRUGER, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986, p. 55 e 56.

<sup>384</sup> A experiência que cada sujeito desenvolve é própria. É própria porque realizada a partir do seu corpo-próprio.

<sup>385</sup> “De certo modo, nós temos ‘redes’ nas nossas cabeças. Estas ‘redes’ não são feitas de fio mas de tudo aquilo que faz com que um indivíduo seja único: os nossos componentes fisiológicos, as nossas motivações, aspirações, necessidades, interesses, medos, desejos, aprendizagens e experiências passadas, formação, etc. Estas ‘redes’ agem como filtros e todos os estímulos provenientes do meio passam através desses filtros antes de serem percebidos. Cada um de nós possui o seu próprio sistema de filtros. Apesar de partilharmos o meio e os mesmos estímulos que as outras pessoas, nós filtramos deles, aspectos diferentes.” Myers MYERS, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984, p. 28 e 29.

científica, quanto à sua objectividade. Por outro lado, a experiência é sempre *objectiva* porque se refere a um objecto específico, por outro, o sujeito sente a necessidade de comparar as suas experiências com outros sujeitos.

A validação da experiência de um sujeito está sujeita às experiências que outros sujeitos possam fazer perante o *mesmo* fenómeno. De certo modo, o sujeito cria uma relação de dependência com outros sujeitos, quando tenta verificar a sua experiência sensível, na tentativa de a confirmar. Por isso comunicar torna-se consequência do sentir, logo, do corpo-próprio.

Quanto maior for a frequência<sup>386</sup> no campo perceptivo do sujeito, quanto mais forem repetitivas, com maior segurança o sujeito *pode* confiar na sua percepção, e a percepção multi-sensorial, ou seja, a realidade experimentada por mais do que um sentido, pode confirmar a veracidade daquilo que se sente somente com um deles.

A comparação da experiência actual com experiências passadas, semelhantes, verificando uma percepção semelhante à anterior, pode confirmar igualmente a sua veracidade. As experiências passadas agem como um quadro de referência para os novos estímulos. Por isso, o armazenamento<sup>387</sup> dessas experiências, como um padrão de referência, pode ser realizado. Quase imediatamente este novo conhecimento, decorrente da experiência actual, torna-se parte do *património* de referência formando um novo quadro de referência. *Agora* a nova informação foi recebida, e ela interfere com o novo quadro de referência. Assim, a experiência condiciona o conhecimento, na medida em que o acumula, num processo em que o *novo* é constantemente comparado com o *velho*, assimilado, e então usado para avaliar novos estímulos.

Ver é já perceber.<sup>388</sup> Quando dizemos “percebo”<sup>389</sup>, qualquer coisa, não passamos exactamente pela experiência: não nos referimos ao conjunto daquilo que sentimos

---

<sup>386</sup> “O hábito pode afectar a nossa maneira de perceber as coisas, enquanto que a nossa aprendizagem pode influenciar o nosso aparelho perceptivo, gerando expectativas relativamente àquilo que percebemos. Ver aquilo que esperamos ver.” Myers MYERS, *op. cit.*, p. 28 e 29.

<sup>387</sup> Falar em experiências passadas é admitir, não só, a consciência que o sujeito faz de *tempo*, e portanto de si próprio (da sua identidade, do seu *eu*, “O si autobiográfico baseia-se na memória autobiográfica, constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência passada individual e de futuro antecipado. Os aspectos invariantes da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica aumenta continuamente através da vida, mas pode ser parcialmente remodelada, de modo a reflectir novas experiências.” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 206.) em função desse tempo, como será admitir o papel fundamental que a memória pode ter, pela recuperação do sentir passado, na experiência do *agora*.

<sup>388</sup> “Ver é entrar em um universo de seres que *se mostram* uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objecto é vir habita-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objecto central da minha visão actual. Assim, cada

diante da coisa. Mas se a percepção não é ainda uma experiência, do mesmo modo, não devemos reduzi-la à *mera* sensação. A percepção parece sobrepor-se às sensações quando as recebe. Existe, portanto, uma aparente dicotomia entre *sensação* e *percepção*. Contudo, a discussão sobre a percepção, deve começar pela definição do conceito, reconhecendo desde logo a inexistência de um consenso geral, concordando-se apenas que a percepção é influenciada pela informação sensorial e que mesmo uma “percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*”<sup>390</sup>.

A percepção será o conjunto das sensações elementares provocadas, num tempo determinado, juntamente com as imagens das sensações que lhe estão associadas, estabelecendo o clima para o sentir – para a atribuição de sentido.

O mundo do sujeito é construído pelo próprio sujeito, na medida em que é ele quem se projecta nesse mundo. Ele só é sujeito porque é ele-no-mundo. Quebra-se, assim, a dicotomia sujeito/objecto.

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

Sentir, contudo, não é só apoderarmo-nos de informações perceptivas, uma vez que a nossa atenção e o juízo produzido, interferem na percepção. Assim, vivendo de representações, cada sujeito constrói o *seu mundo* – o *seu mundo* diverso do *mundo de outro sujeito* –, porque cada sujeito percebe o mundo desde o seu ponto de vista. Pelo que, poderíamos dizer metaforicamente: diferentes sujeitos destacam diferentes contornos de figura de um mesmo fundo. Os nossos horizontes de significados determinam a nossa percepção. Assim, o percebido não é o *real*, mas o intencional.<sup>391</sup>

---

objecto é o espelho de todos os outros.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>389</sup> “Na Psicologia, perceber é ter consciência de um objectivo que se fez presente através de sensações. Enfatizando: entende-se que os estímulos sejam indispensáveis à ocorrência de percepção. Entretanto, o processo perceptivo não transcorre de uma maneira linear; ou seja, o estímulo à consciência, através dos sentidos físicos. [...] Um aspecto particular de subjectividade é o carácter selectivo da percepção: ao perceber, não se apresentam em igualdade de condições os diversos elementos que compõem a realidade objectiva em que ele se insere; não porque não haja necessariamente diferenças quanto à intensidade dos estímulos, mas porque, aos itens do mundo sujeitos à percepção humana, se aplicam valorizações diferentes.” Helmuth KRUGER, *op. cit.*, p. 55 e 56.

<sup>390</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>391</sup> O sujeito constitui uma realidade representacional. Ele representa a realidade em que se inscreve, ou melhor, o sujeito inscreve por meio de representações essa realidade em si (no sujeito), e quando o faz constitui-a. A *intencionalidade* é coisa própria do sujeito, é a actividade pela qual a consciência se relaciona com aquilo que visa. A consciência visa aquilo que sente, e se se sente a sentir visa-se a si própria, portanto a intencionalidade é um objectivo e não uma *coisa pensante*.

Não é possível, como temos vindo a observar, falar de *sujeito* sem que tenhamos que falar de *objecto*. Um implica a existência do outro. O sujeito é “aquele dentro do qual acontece a consciência”<sup>392</sup>, e o objecto é “qualquer um que se dê a conhecer no processo de consciência”<sup>393</sup>, ou seja, que *permite*, ou *autoriza*, esse sentir por parte do sujeito.

O objecto *permite* o sentir, no sentido em que a sua existência se encontra condicionada à existência sensível do sujeito. Porque, como vimos, quebra-se a dicotomia sujeito/objecto quando admitimos que: o objecto não existe *em-si*, mas *em-mim* (quando o sujeito o sente).<sup>394</sup>

O sujeito só toma consciência de si próprio na relação que estabelece com o objecto, *exterior* a si, ou quando tenta deslocar-se para o lugar de objecto, tornando-se desta forma, o sujeito, objecto da experiência de si próprio. Podemos, no limite, defender que sujeito e objecto não existem *em-si*, senão segundo a relação filial inevitável que estabelecem e que lhes garantem a permanência.<sup>395</sup>

Tudo o que existe é um objecto para o sujeito que é levado a representá-lo.

“Sugiro que nos tornamos conscientes quando os dispositivos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi mudado por um objecto –, e quando esse conhecimento ocorre simultaneamente com a representação saliente de um objecto. O sentido do si no acto de conhecer um objecto é uma infusão de conhecimento ‘novo’ continuamente criado no interior do cérebro enquanto os ‘objectos’, realmente presentes ou recordados, interagem com o organismo e causam a sua modificação.”<sup>396</sup> Neste sentido, reconhecemos no objecto certas qualidades que podem mobilizar o sujeito para uma determinada resposta, provocando a representação.

O objecto é construído pelo sujeito quando este o representa. O objecto é *aquilo que permite* a construção do sujeito. O sujeito quando detecta, fixando, o objecto no fundo

---

<sup>392</sup> António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 39.

<sup>393</sup> António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 39.

<sup>394</sup> “[...] as relações entre organismo e objecto constituem o conteúdo do conhecimento a que chamamos consciência” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 39.

<sup>395</sup> “As imagens que correspondem às suas percepções externas e às percepções daquilo que recorda ocupam a extensão da sua mente, mas não ocupam a sua totalidade. Para além destas imagens, existe igualmente uma outra presença, que o significa a si, enquanto espectador das coisas imaginadas, proprietário das coisas imaginadas e actor potencial sobre as coisas imaginadas. Existe uma presença sua em relação ao objecto. Se essa presença não existisse, como poderia saber que os seus pensamentos lhe pertencem? Quem poderia afirmá-lo?” António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 29.

<sup>396</sup> António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 45 e 46.

perceptivo<sup>397</sup> que lhe serve de suporte, por intermédio dessas *qualidades*, está já a responder a esse convite à possibilidade de existência de ambos. Porque, e como observaremos, o primeiro não existe sem o segundo, e o segundo não existe sem o primeiro. Mas, essas *qualidades*, não existem efectivamente no objecto, por mais paradoxal que isso possa parecer, quando, e como vemos, sobretudo defendemos uma *acção* provocada pelo objecto, apresentada quase como uma disposição intencional deste. Por outras palavras, a existência dessas *qualidades*, às quais nos referimos como sendo *sensíveis*, só o são realmente quando consideramos o sujeito que as detecta e as sente em si, como um conjunto de *impressões heterogêneas*. Essas *qualidades* serão *sensíveis ao sujeito*, porque a sensibilidade<sup>398</sup> – enquanto capacidade que o distingue da matéria inerte –, é da ordem do sujeito, e emergem da relação que este estabelece com o objecto.

Portanto, dizermos que o objecto possui *qualidades sensíveis*, transferindo a sensibilidade para o objecto, apenas nos serve para facilitar, não só o discurso, como o próprio sentir o objecto, admitindo a possibilidade de existência de uma espécie de *diálogo com o alvo do sentir* – o objecto –, e que em certa medida implica considerar a personificação do objecto, com todas as consequências que daí advêm.

Um diálogo implica sempre a *emissão* e a *recepção* de informação. O objecto não emite informação por si só<sup>399</sup>, a não ser que esse objecto seja um *outro sujeito* (e um sujeito pode ser *um outro que sente* exterior a um primeiro sujeito que sente, ou o próprio sujeito que se sente<sup>400</sup>).

---

<sup>397</sup> “Na visão, ao contrário [do cinema], apoio meu olhar em um fragmento da paisagem, ele se anima e se desdobra, os outros objectos recuam para a margem e adormecem, mas não deixam de estar ali. Ora com eles, tenho à minha disposição os seus horizontes, nos quais está implicado, visto em visão marginal, o objecto que fixo actualmente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 104 e 105.

<sup>398</sup> O termo *sensibilidade* é aqui entendido como uma capacidade comum aos sujeitos de se distinguirem da matéria inerte, de receber do exterior uma excitação e de lhe responder através de uma reacção orgânica *apropriada*. A Psicologia entende a *sensibilidade* como a faculdade própria ao sujeito através da qual pode receber uma emoção (uma agitação, por vezes intensa, da consciência, provocada por uma situação exterior ou interior ao organismo, que se faz acompanhar de diversas reacções orgânicas, desordenadas ou com possibilidade de serem ordenadas), do mundo interior ou exterior. A *sensibilidade* será, assim, o mecanismo que viabiliza o estado representativo do sujeito quando afectado pela presença de um objecto, mantendo com este uma *relação humana*.

<sup>399</sup> Porque não existe enquanto coisa sem a presença de um sujeito disposto, ou apto, a senti-lo. Assim, o objecto não existe “para ele mesmo”. A cor não é uma qualidade sensível para o invisual, da mesma maneira que o som não será uma qualidade sensível para o surdo. Elas não existem enquanto *coisa* por não terem um enquadramento subjectivo que as reconheça ou represente. *Não são*, portanto.

<sup>400</sup> Tantas vezes como um outro que habita o próprio corpo que o sente, ou seja, que se sente. Admitimos, neste caso, quando o objecto do nosso estudo somos nós próprios, que dialogamos connosco próprios e até consideramos dialogar dentro de uma plataforma codificada que pode ser uma língua, um complexo de traços, um complexo de matizes, etc.



O objecto, por não emitir informação pelos seus próprios meios, fica dependente do sentir próprio do sujeito, da mesma forma que o sujeito fica dependente desse relacionamento para poder existir enquanto corpo.<sup>401</sup> Estabelece-se, assim, uma relação de proximidade, entre o sujeito e o objecto, que poderíamos denominar como sendo *humana*. Uma relação sobreposta, melhor, de coincidência, no tempo e no espaço.

A possibilidade de sentir – logo de existir, entendemos –, é um reflexo dessa relação de proximidade entre o objecto e o sujeito que o sente. O sujeito está no mundo, em unidade absoluta com o mundo, e como defende Maurice Merleau-Ponty, o corpo não é o resultado de “múltiplas causalidades”, não é “uma parte do mundo”, não é “um simples objecto da Biologia”, nem da “Psicologia ou da Sociologia”, o corpo “não é um ser vivo, ou mesmo um homem”, o corpo é “fonte absoluta”.<sup>402</sup>

A capacidade de sentir mobiliza o sujeito de forma inteira, consciencializa-o quanto ao seu corpo, não como uma parte do mundo, mas no mundo, em comunhão com o mundo, e esse “mundo não é um objecto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.”<sup>403</sup>

O corpo é *fonte absoluta*. Mas de quê?

De tudo. O corpo tudo abraça, tudo comunga, em tudo penetra, tudo habita. O corpo também (sobretudo), *habita* a arquitectura – enquanto lugar mais além dos limites do corpo da Biologia, da Psicologia ou da Sociologia –, enquanto lugar onde pode radicar

---

<sup>401</sup> E neste sentido objecto não se opõe a sujeito, da mesma maneira que sujeito não se opõe a objecto.

<sup>402</sup> Veja-se a este propósito: Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 1-20, sobretudo quando se lê na pág. 3: “Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam o meu corpo ou o meu ‘psiquismo’, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como um simples objecto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o objecto da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. [...] A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou explicação dele. Eu não sou um ‘ser vivo’ ou mesmo um ‘homem’ ou mesmo ‘uma consciência’, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história – eu sou fonte absoluta.”

<sup>403</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 6.

essa sua existência<sup>404</sup> em absoluto –, portanto, a arquitectura enquanto lugar que funciona como uma espécie de moldura da existência do homem em sociedade.

É justamente neste ponto, quando se aceita que o corpo é muito mais do que um organismo vivo, ou mesmo uma consciência, que o nosso raciocínio pode avançar no sentido de alcançar os mecanismos, ou os processos, pelos quais se rege a representação da arquitectura e/ou da cidade – sua codificação e sua descodificação. Falamos, obviamente, de significação.<sup>405</sup>

Só depois disto, creio, se poderá falar em “imagem”, ou de “representação”, da arquitectura e/ou da cidade, e/ou de qualquer coisa-outra.

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*, 3.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.

DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

GLEITMAN, Henry, *Psicologia*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

GUIRAUD, Pierre, *La Sémantique*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

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

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

KRUGER, Helmuth, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986.

<sup>404</sup> “O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o «sou», responde: «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens *somos* sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>405</sup> “La signification est le procès qui associe un objet, un être, une notion, un événement à un signe susceptible de les évoquer: un nuage est signe de pluie, un froncement de sourcil signe de perplexité, l’aboïement d’un chien de colère, le mot ‘cheval’ est le signe de l’animal.

*Un signe est donc un excitant – les psychologues disent un stimulus, don’t l’action sur l’organisme provoque l’image mémorielle d’un autre stimulus; le nuage évoque l’image de la pluie, le mot celle de chose.*

*Ce que nous appelons expérience ou connaissance n’est qu’une ‘signification’ de la réalité, don’t les techniques, les sciences, les arts, les langages sont des modes particuliers; on conçoit donc l’importance, l’universalité du problème de la signification ainsi posé; nous vivons parmi les signes et une science générale de la signification embrasse l’ensemble des activités et des connaissances humaines.” Pierre GUIRAUD, op. cit., p. 11.*

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

MYERS, Myers, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984.

NIETZSCHE, Frederico, *O Anticristo*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

PLATÃO, *Fédon*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Atlântida, 1954.

SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, 12.<sup>a</sup> ed., Livro I, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

43.

## O Desenho como a Semente da Casa e da Cidade

[Texto Inédito]

\*

De todo o sempre me fascinaram as sombras das árvores – talvez, porque, de toda a árvore; ou, de tudo *aquilo que eu sei que é uma árvore*; ou, de tudo *aquilo que me faz reconhecer, numa determinada forma, uma árvore*; a sua(?) sombra ser a única coisa que ela não é.

A árvore é embasamento(-raíz), fuste(-tronco), copa(-ramos-e-folhas-e-frutos), e “nada”(-sombra); porém, é justamente naquilo-que-a-árvore-não-é, nesse “nada”, onde habita o meu fascínio.

Dissemos: “sua(?)”; mas, como assim?; a sombra da árvore ou a sombra que ela pode produzir, não-é da árvore?

A sombra da árvore *é e não-é* da árvore; todavia – primeiro que tudo ou antes de se ela, a sombra, *é ou não-é* da árvore, sei que tanto a árvore como a sombra são minhas – sem mim, sem a evidência e/ou efeito da árvore ou de qualquer outro fenómeno no meu corpo, nem a árvore nem a sombra *dela* ou *não-dela*, nem nada poderia manifestar-se-me. Afinal, se uma árvore não é aquilo-que-uma-árvore-“é”-para-mim, o que seria uma árvore? A sombra da árvore *é e não-é* da árvore porque: por um lado, a sombra da árvore é aquilo que (da árvore) se não toca; mas, por outro, essa região intangível das coisas, se não fosse a presença dessas mesmas coisas diante nós, nem sequer poderíamos falar dela, dessa região quase imperceptível, com a qual – se distraídos – nos podemos manter anestésicos por nem senti-la; portanto, postas as coisas nestes termos, o que *não-é* da árvore *passa*(, afinal,) *a ser* da árvore, e o que *é da árvore* (raíz e fuste e folhas e frutos) encontra a possibilidade de ir mais além, de ultrapassar-se, de transcender-se (através de mim – origem do como as coisas são como eu as sinto).

Fascinam-me as árvores (ou, pelo menos, as árvores como eu as sinto) como exactamente da mesma maneira – digamos: com o mesmo grau de quase-espanto, perturbação ou encantamento ou pasmo que as árvores desencadeam em-mim – me tocam *a casa e a cidade*. Porquê?

Porque, independentemente daquilo que na casa e/ou na cidade me mobiliza, me arranca ou me faz ultrapassar o limite das suas formas em-função do meu próprio corpo – digamos, em modo estético, ou em *modo útil* no sentido kantiano, claro está (falo do desenho da casa e/ou da cidade; ou de outro, de qualquer que tenha sido o gesto humano que as construiu sempre que este, o desenho, não foi preciso) – independentemente disso, independentemente das formas através das quais quer as casas quer as cidades se me manifestam, o que me entusiasma, na justa medida daquilo que para mim é a sombra para a árvore, é o que a casa e/ou a cidade me consentem ultrapassar do meu corpo, o que elas me consentem no ultrapassar o edifício de células e de moléculas que ele também é. É, afinal, tanto aquilo que pode ser entendido como o “nada”-da-árvore (*a sombra* que não vem descrita nos Tratados de Botânica) como aquilo que pode ser entendido como o “nada”-da-casa(-e/ou-o-“nada”-da-cidade) (*a vida* que não vem descrita nos Tratados de Arquitectura e de Urbanismo), que me tocam.

Não recuso a estética ou a abordagem estesiológica acerca das árvores, das casas ou das cidades; mas, muito embora isso, reconheço-me mais naquilo que elas, mais além das suas mais diversas formas e tipologias, me implicam. Reconheço-me, por conseguinte, mais nas consequências que a árvore enquanto coisa provoca e, assim, mais na sua relação dessas consequências comigo, do que a árvore enquanto coisa, percepto, raiz, fuste, folhas e frutos; do mesmo modo que, me reconheço mais nas consequências que a casa enquanto matéria tangível rectoricamente me impõe na sua relação comigo do que só os seus chãos, paredes e tectos. Talvez por este motivo me interessem mais os “nadas” que as coisas contêm – a semente da árvore que silenciosamente encerra uma sombra por-acontecer, ou o desenho da casa que esconde o por-vir da vida humana a expressar-se em sociedade – do que a descrição dessas mesmas coisas; fascina-me, nas árvores e nas casas, o tácito mais do que aquilo que delas se vê ou toca.

Interessa-me, posto isto, o desenho da casa; o desenho da casa como semente, na justa medida daquilo que é uma semente para uma sombra de uma árvore. Interessa-me pensar nisso: porque(, do mesmo modo que a sombra espera, adormecida, na *anima* de uma árvore ainda em promessa,) no desenho da casa e da cidade, que quer da casa quer da cidade esse desenho é só um fragmento da sua parte visível, espera a vida do Humano a pulsar prometida.

Talvez por tudo isto, eu desenhe sempre pelo menos uma árvore sempre que desenho uma casa (e sempre que sinto que a casa desenhada não tem alma, prefiro não desenhá-la).

44.

## O Ensino do Desenho em Arquitectura e em Design

Entrevista a Elisa Bernardo com o título **O Ensino do Desenho em Arquitectura e Design** publicada na Revista **ARQ.URB** do Programa de Pós-Graduação em Arquitectura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, Brasil, número 10, ISSN: 1984-5766, pp. 83-100, Março de 2014.

<http://www.usjt.br/arq.urb/>

<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-10/8-tematico-pedro-janeiro.pdf>

\*

**Elisa Bernardo (E.B.):** Como sabe, a problemática da minha investigação situa-se no ensino do desenho, não como disciplina *autónoma*, mas como disciplina *integrada* nos Cursos de Arquitectura e de Design. Assim, temos como *pano de fundo* o estudo de relações entre o *desenho* e o *projeto*. Começaria por lhe colocar uma questão de ordem genérica: **Concorda com a afirmação de Molina de que “um desenho sem projeto é impossível”?**

Pedro António Janeiro (P.A.J.): Depende um pouco daquilo que entendemos por “projeto”. A palavra “projeto” tanto é usada em arquitetura, como, por exemplo, em psicanálise, ou noutras disciplinas; “projecto” sempre tem a ver com *qualquer coisa que se vai fazer a seguir*, seja realizar uma casa ou uma fantasia. Falamos portanto de ação futura: o projeto é um momento que se vai buscar ao futuro; um momento que o desenho pode trazer para o presente, para o *agora no efectivamente aqui*. A palavra “representação”, aliás, quer dizer isso mesmo: *apresentar de novo, re-apresentar*.

Sim, posso concordar com Molina quando diz que não há desenho sem projeto.

**(E.B.):** **Costuma transportar essas ideias para o terreno da sala de aula, i. é., considera importante explicitar essas ideias, junto dos seus alunos?**

(P.A.J.): É importante, sim. Sempre dei aulas em arquitetura, i. é, a aprendizes de arquitetos, e considero importante responsabilizá-los no sentido de que não chega fazer um desenho *bonito*. É preciso perceber que há as pessoas.

Quando aplicado aos estudos do espaço e do habitar, um desenho *bonito* não é suficiente porque as pessoas não habitam no objeto que o desenho provoca da mesma maneira que habitam nesse desenho que o originou. Porque estamos do lado de fora, o desenho é como se fosse uma janela e o para lá dela, mas sentida pelo lado de dentro. Ou de fora, de um lado, ou de outro, sentindo por dentro, uma coisa é o desenho, outra a casa, respectivamente.

Portanto, para um arquiteto ou para um designer, o desenho está associado a esse sentido de responsabilidade, ou de ética (ou, de estética, o que é o mesmo – segundo Wittgenstein). Mas há mais: por um lado, é isso mesmo, o desenho é “responsabilidade”, por outro é “teste”, por outro ainda pode ser objeto artístico, autónomo e livre. E é ainda, sobretudo, *processo*. Aqui, poderíamos derivar na resposta e ver o que é isso do “processo”. E porque podemos vê-lo, também, sob o ponto de vista do tempo, de uma forma mais *mística* digamos (porque parece que o tempo pára quando se está a desenhar), o desenho pode ser uma espécie de sonho sempre que a nossa entrega *àquilo que a coisa é para nós* nos mobiliza, e, talvez por isso, o resto do mundo se anula. Podemos igualmente vê-lo de um ponto de vista físico-químico, perceber que o desenho é mais um objeto que se acrescenta ao mundo – o que também é engraçado: uma folha de papel não é só uma superfície atravessada por traços simulando profundidades, na qual um ponto tanto pode ser um planeta, como um nariz, um vírus, ou outra coisa qualquer; um desenho é um paralelepípedo feito de papel e, à medida que se acrescentam a tinta ou a grafite, o paralelepípedo vai ficando cada vez mais pesado. Só que ali não está nada: são os nossos olhos que compõem aquilo, e depois, os olhos dos outros, como se estivessem por trás dos nossos, que recompõem a realidade.



(FIG. 1)

**(E.B.): Suponho que essas conversas fazem parte do “batismo” que faz aos alunos recém chegados... Eles vão ouvindo e vão ficando avassalados...**

(P.A.J.): Um pouco... Não sei se “avassalados”, o importante é não pensarem que estão aqui a “fazer bonitos”. É bom ver desenhos *bons*, é um cansaço ver desenhos *maus*... Eu não gosto de ver desenhos *maus* e, se calhar, é por isso que me esforço por ensinar os meus alunos a fazer *bons* desenhos, também sob o ponto de vista estético, com qualidade artística, etc. Mas, o desenho não se esgota na superfície das coisas, na sua pele...

**(E.B.): Situemo-nos agora no *desenho de observação* - que é uma modalidade particular de desenho, com meios e fins próprios, e que persiste integrado nos planos curriculares dos cursos de Arquitetura e de Design. Este facto faz supor que a observação desenhada traz, de algum modo, mais-valias à prática do projeto. Gostava que me assinalasse algumas delas...**

(P.A.J.): Vou recuar um pouco e começar por expressar a minha opinião: penso que, de um modo geral, as faculdades de arquitetura não são faculdades de arquitetura, são faculdades de *projeto*. A arquitetura é outra coisa, é, pelo menos, a relação entre uma pessoa que habita e um objeto que se oferece a esse habitar; ela é uma espécie de moldura do Homem em sociedade. Esse (pressuposto) habitar, nas faculdades de arquitetura, é feito enquanto *projecto*, enquanto, portanto, *desenho*.

Voltamos então ao princípio da nossa conversa: há um espaço que eu idealizo... Eu não tenho a certeza se nós pensamos por imagens ou não, não sou neurocientista, nem sei se a palavra “imagem” em neurociência quer dizer a mesma coisa do que para um arquiteto ou para um pintor, não sei se na mesma palavra não se concentram vários significados, não sei se é só um problema semântico... mas, o que é facto é que nós, nas faculdades de arquitetura (e eu estou muito à-vontade para falar disso porque sou professor de desenho e não de projeto) não ensinamos, a meu ver, *arquitectura* na sua, digamos, *inteireza*. Eu ensino *desenho* e não *arquitectura*, e não sei se o professor de projeto ensina *arquitectura* ou se ensina *imagens projetivas* ou *projetáveis* ou, de um ponto de vista mais filosófico, *imagens* que se podem projetar no futuro. Claro está que, com toda a boa vontade, nessas *imagens* do futuro, nessas *projeções*, implícito está o *habitar*... porém, um *habitar* por experimentar de facto, um *habitar* posto em hipótese... Portanto: o *desenho* consegue prever essa hipotética relação que há-de haver entre o *habitante* e o *habitação*; mas, o *desenho* - não a *arquitectura* - é só um fragmento da



parte visível dessa relação, quando a arquitetura é muito mais do que a parte visível e muito mais ainda do que um fragmento dessa parte visível!

Mas, isso, por outras palavras, quer dizer que os alunos não devem saber desenhar? Não! É justamente por isso que eles *devem* saber desenhar – porque eles devem, através do desenho, ultrapassar a parte visível da arquitetura. Devem conseguir ultrapassá-la justamente através dessa simulação que é a imagem, transcender essa espécie de fantasma que é a imagem.

Então, porque é que é importante o desenho de observação?

Acontece frequentemente que um bom aluno de desenho de observação não seja um bom aluno a projeto ou, ao contrário, que um aluno que saiba esboçar bem, transmitir um espaço que ainda não existe, não seja assim tão competente no desenho dito de observação. Porquê?



(FIG. 2)

Porque o desenho de observação é ensinado de uma forma muito instrumental... (Como é que eu posso explicar esta ideia?) Nós desenhamos aquilo que estamos a ver. Aquilo que o aluno está a ver, não sendo exatamente igual àquilo que eu, como professor dele, vejo, não impede que consigamos chegar a uma espécie de consenso. Eu consigo avançar até ao objeto e apontar e dizer. “- Está a ver esta aresta aqui? Está a ver esta linha? Está a ver como a linha do horizonte muda conforme você se levanta ou se baixa?” Portanto, apesar da realidade ser só um pretexto, ela serve-nos como uma espécie de

lugar de convergência do nosso olhar e, por aí, motivo para introduzir o tema complexo da figuratividade e dos critérios que a suportam. Se não fosse através da realidade, como é que eu comunicava com o aluno? Se não fosse assim, eu não saberia o que é que ele estava a ver e a pensar acerca daquilo que vê, e, no limite, que “casa”, através do desenho, ele pode querer e ser capaz de fazer! Portanto, nós partimos do *real*. Já sabemos que o *real* é uma coisa muito complicada; não sabemos exactamente o que é o *real*, mas partimos do princípio que são as minhas conjecturas sobre isso a que eu chamo *real* com as conjecturas dele acerca dessa *mesma coisa* (se eu estivesse a escrever, punha a expressão “mesma coisa” em itálico) que vão permitir que cheguemos a uma plataforma de consenso acerca dos aspetos visíveis da coisa desenhada. Nós conseguimos dizer: “- *Dê mais importância a isto, dê mais importância àquilo, ignore aquele aspeto...*”, e portanto, nós partimos do desenho de observação também como metodologia a ser aplicada às imagens arquitetónicas que lhe vão eventualmente aparecendo na cabeça, no espírito, ou nisso que provoca a necessidade ou a vontade de ver por imagens as formas e os espaços que elas configuram.

Eu faço um exercício, aqui na faculdade, em que os alunos desenhavam não só em perspectiva aquilo que têm à frente dos olhos como o que têm nas suas costas – nas “suas”, *deles!* Eles sabem que há mundo atrás deles, conhecem-no mas não olham para ele enquanto o desenhavam.

Eles podem olhar para trás tantas vezes quantas quiserem, mas, enquanto estão a desenhar, não têm a realidade à frente. Este exercício traduz-se numa espécie de desenho *intermédio* entre o desenho de observação e o desenho de memória, porque pressupõe um tempo *menor* de exposição aos olhos (não esqueçamos que todo o desenho é de memória...). Isto ajuda-os a conseguir, um dia, desenhar o seu projeto, i. é, a antecipar uma nova realidade quando não tiverem realidade à frente, nem sequer atrás; quando, portanto, eles próprios inventarem numa casa, num estádio, numa igreja, uma realidade nova ou outra. O desenho, para o arquitecto e para o designer, é uma espécie de primeiro sintoma da realidade, o que é muito caro para um arquiteto; e para o habitante ainda mais caro será.

**(E.B.): Qual lhe parece ser o espectro coberto por esses argumentos? Mais precisamente, será que eles podem abranger indiferenciadamente a formação em Arquitetura ou em Design? Ou será que o aluno-alvo de cada um desses cursos**

**apresenta, à partida, diferentes perfis, e/ou foca diferentes horizontes, aos quais pode interessar *diferentemente* o exercício do desenho de observação?**

(P.A.J.): Não, não acho. Se estamos a falar dos alunos que aqui chegam ao 1º ano, devo dizer que um aluno de design faria o curso de arquitetura exatamente com a mesma facilidade com que o fará um aluno de arquitectura, e o contrário. Acho que os níveis de proximidade em relação ao objeto observado é que deverão ser diferentes.

**(E.B.): Refere-se à questão da escala de representação?**

(P.A.J.): A palavra “escala” é frequentemente mal usada. Não se deve, por exemplo, falar de escala quando se está a falar de perspetiva. A escala é a relação entre dimensões, certo? Entre a dimensão daquilo que eu chamo *real* e a codificação escalada em que eu faço o desenho. Portanto, eu digo: ou está a metade, ou está duas vezes mais, ou é cem vezes mais pequeno...

Aquilo que pretendo dizer é que é mais fácil perceber a importância que tem o desenho para um arquiteto do que para um designer. Partindo do princípio que o designer trabalha com objetos à escala da mão e à escala do gesto mais imediato, é muito mais fácil para este último construir um protótipo, do que para um arquiteto manejar os assuntos da realidade futura com tijolos e com argamassas. Portanto, para o caso do arquiteto, o desenho é mais... (como dizer?) *imprescindível*, porque uma casa é *uma coisa muito grande* – e não dá para construir a casa / demolir a casa... O arquiteto tem de trabalhar numa escala que torne *manejáveis* as suas ideias e a própria futura realidade do objecto habitável.

Há um autor de que gosto muito, Neil Leach que, no livro *La Anestética de la Arquitectura*, cita Baudrillard e diz (a propósito das escalas de representação tanto nas maquetas como nos desenhos): “Em cada arquiteto, há um fascista em potência...”, porque, explica o autor, ele – o arquitecto, pelo efeito da escala – é um gigante relativamente às casas, às ruas, às cidades, ele está por cima, vê-as de cima, controla tudo e tudo prevê... Ah, e sem som, e sem movimento, e sem tacto! O designer, pelo contrário, consegue, ao construir o protótipo, uma aproximação muito mais efetiva das coisas do real.

Em síntese, voltando ao tema da realidade: o *real* só existe, de facto, enquanto representação – por existir um artifício representativo que lhe confere uma existência momentânea e factual. Deste ponto de vista, um desenho é isso: um artifício.

(E.B.): Como sabe, à partida, a modalidade de desenho manual mais usado pelo projetista é o esquisso conceptual – chamemos-lhe desenho *de concepção* e não *de observação*. Este último configura objetos-já-existentes, enquanto o outro, o desenho de concepção, configura objetos-por-existir, podendo aqui ser visto – segundo terminologias suas – como uma “primeira notícia” ou “promessa” dessas futuras existências e, por outro lado, como “uma espécie de racionalização duma intuição de objecto e/ou espaço arquitectónicos, uma espécie de ordenação, disposição regular, uma *cosmologia*.”<sup>406</sup>

A minha pergunta é a seguinte: e o dito desenho *de observação*? Será que, no face-a-face que ele suscita com as aparências do mundo físico, poderemos vê-lo, também a ele, como um trabalho *de ordenação*, de *disposição regular* ou até como uma *cosmologia* que permite a construção e comunicação de “narrativas” alusivas ao real?

(P.A.J.): A pergunta é boa, gosto da pergunta, acho-a inteligente. O problema é, sempre: quais são as condições de existência do objeto *para mim*?



(FIG. 3)

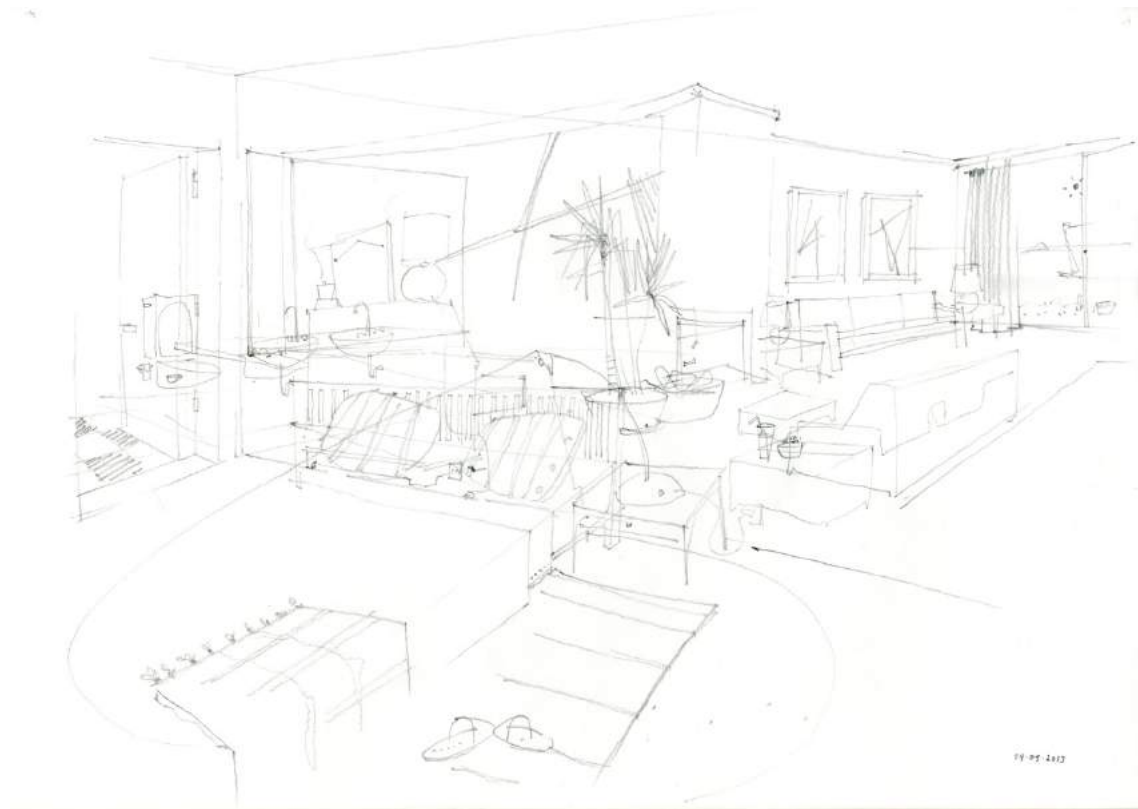
É indiscutível a evidência originária destas chaves em cima da mesa [Pedro Janeiro acaba de colocar um molho de chaves sobre o tampo da mesa à beira da qual estamos ambos], mas como é que elas existem *para mim* e como é que elas existem *para si*? É que não é só um problema de posicionamento geográfico, de GPS... O meu ponto de vista sobre as chaves, e o ponto de vista da Elisa sobre as chaves *coincidem* ao ponto de nós conseguirmos comunicar sobre elas (afinal, por outro lado, eu e a Elisa, como sujeitos, coincidimos no tempo em que observamos as chaves). Se isso assim é, é porque

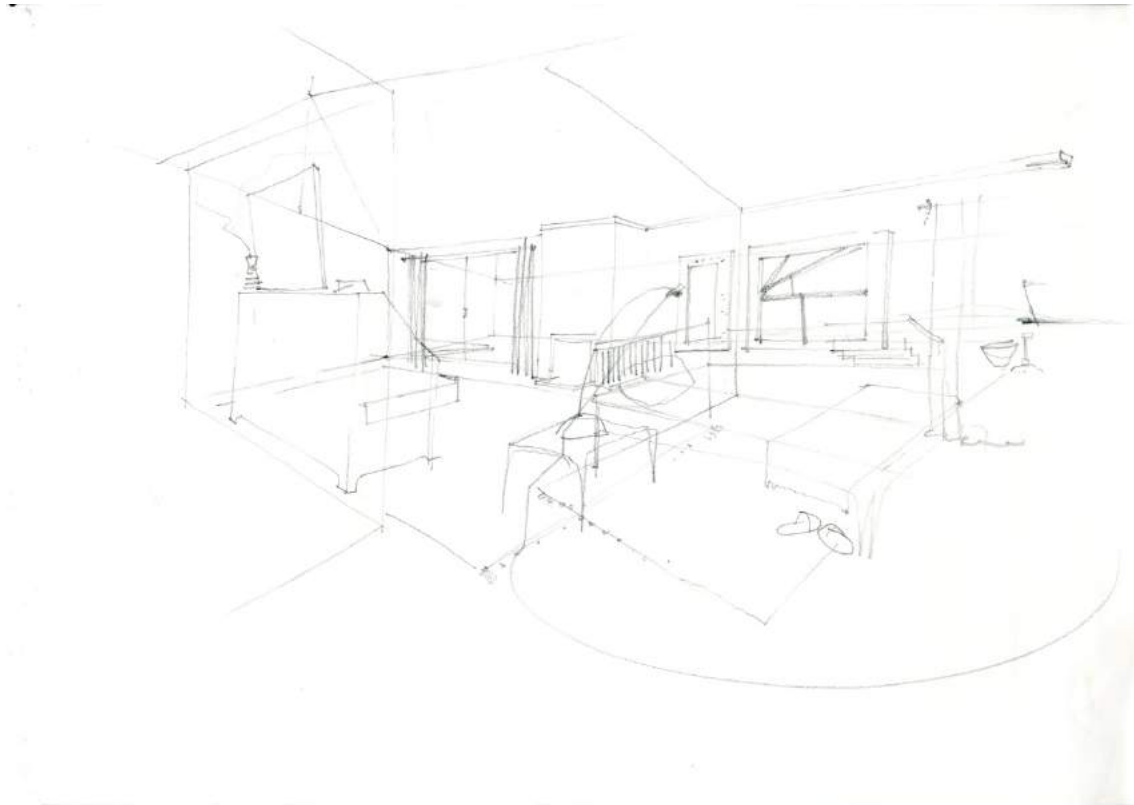
---

<sup>406</sup> JANEIRO, Pedro António, *Origens e destino da imagem – para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*, Chiado Editora, Lisboa, 2010, p. 408/409.

nós partilhamos a mesma história e a mesma natureza - é por isso que este objeto é permissivo, enquanto forma, à minha significação e à sua. E o que é que isto importa ao *desenho de concepção* e ao *desenho de observação*, tal como formulava a sua pergunta?

Enquanto nós falamos e/ou desenhamos as coisas observáveis, conseguimos comparar o nosso exercício *figurativo* (se não for figurativo você não percebe o meu desenho) dentro de uma certa lógica realista (em função da qual as nossas representações podem ser consideradas como mais próximas ou mais distantes, mais perceptíveis ou menos perceptíveis); relativamente a um desenho mais *conceptual*, as suspeitas aumentam: se eu, por exemplo, fizer um desenho de uma casa que a Elisa não conhece, a Elisa fica só agarrada ao meu desenho e não à comparação entre o *meu desenho dessa casa* e *essa casa que não existe* - a Elisa fica muito mais limitada, tem de acreditar em mim cegamente, acriticamente.





(FIGS. 4 e 5 – Desenhos de Pedro António Janeiro, grafite sobre papel, formatos A3)

E agora, aqui, vem o problema da figuratividade e da não-figuratividade.

Imagine que, por um defeito realista (“realista” no sentido em que é usado na pintura), por um defeito da minha pouca capacidade para me aproximar aos critérios realistas da sua natureza e da minha natureza, da sua história e da minha história - que é, entre outras coisas, a história da arte e da representação visual das coisas - imagine que eu não sou capaz, mas que a Elisa parte do princípio de que eu sou capaz. Então, a Elisa está a pensar que a casa que eu estou a desenhar é outra que não esta. Por outro lado, eu não acho que uma ideia de uma casa tenha, em teoria, uma existência diversa da casa já construída - já que, do meu ponto de vista, tanto uma coisa como outra é (revestida ou feita por) um conjunto de conjeturas.

**(E.B.): Então, a pergunta que lhe coloquei - todas aquelas ideias de “ordenação”, de “cosmologia”, etc... ?**

(P.A.J.): Tudo é, sim, aplicável à observação. O termo “cosmologia” deve ser entendido no sentido em que o aluno está a construir um mundo! Porque o mundo do desenho das chaves é tão válido como o mundo do desenho da casa que não existe, não é?

Mas podemos complicar, se quisermos, e podemos acrescentar: o meu desenho das chaves e o meu desenho da casa são mais parecidos *um com o outro* do que o desenho das chaves com as chaves propriamente ditas. As duas realidades – a existente e a por construir – têm exatamente o mesmo estatuto, para quem desenha; pode é ser mais fácil ou mais difícil chegar a elas: uma está à frente dos meus olhos e eu posso facilmente voltar lá, e a outra está dentro de mim. Está dentro de mim mas preciso de a desenhar para a *ver e comunicar* – ou, então, bastaria eu estalar os dedos e ela aparecia. Para o aluno conseguir *vê-la*, tem de a desenhar.

**(E.B.): Estamos de novo na aula de desenho: vê algum interesse de ordem pedagógica em olhar para estes dois diferentes tipos de registo (observação/concepção) lado-a-lado, analisar as suas características e procedimentos gráficos, supor o pensamento que está por detrás, tirar daí ilações de qualquer natureza? Supunhamos que põe em confronto as duas modalidades de desenho a partir de um mesmo autor, de um Siza ou de um Alvar Aalto...**

(P.A.J.): Eu não tenho heróis! É verdade que mostro desenhos, muitas vezes, aos meus alunos. Ligo o computador à Internet e faço projectar vários tipos de desenhos. Faço-o porque os alunos chegam aqui com a ideia *ou* de que não sabem desenhar de todo *ou* de que são óptimos, não sendo nem uma coisa nem outra! É que vêm todos com uma espécie de modelo de desenho, na cabeça, ligada ao estilo fotográfico, de superfície, etc. Então, essas aulas servem-me para desmistificar várias coisas. Por exemplo, há desenhos do Picasso que não são bons desenhos, ninguém olharia para eles se não soubéssemos que eram de Picasso e se não existisse um mercado da arte a confundir tudo. Outra coisa a mostrar aos alunos: as inúmeras possibilidades de desenhar de diferentes maneiras, com lápis, com canetas, com giz, com tinta, com água, com pontinhos, com traços... para, de certa forma, partir o preconceito com que eles aqui chegam (é normal, vêm do liceu onde o desenho é o que é...). Têm de perceber que figurar uma coisa através do desenho não é só fazer parecido. Se eu quiser fazer parecido, pego no meu telefone, tiro uma fotografia da realidade, meto-a no bolso e vou-me embora. Se eu consigo fazer isso com essa tecnologia que existe desde 1826 – com Joseph Nicéphore Niépce –, para que é que preciso de desenhar? Porque o desenho serve para outras coisas...

**(E.B.): Voltemos à citação de Molina. Suponho que a ação de representar um objeto concreto, com base na observação direta, pode ser vista como um projeto gráfico... A minha pergunta é a seguinte: este projeto gráfico é pertença do aluno ou do professor?**

(P.A.J.): Qual projeto? Não percebi a pergunta...

**(E.B.): Estou a admitir integrar o desenho de observação num projeto de natureza gráfica. Quando estamos em aula, perante um modelo, e pretendemos desenvolver um exercício de representação, fazemos disso um momento colectivo, prédefinindo um objetivo comum e partilhando metodologias de acção igualmente comuns. O aluno não tem a “rédea solta”, tem, pelo contrário, como que um programa a cumprir. Se se tratar de um desenho de modelação, por exemplo, o programa a ter em conta é diferente do de um desenho de contorno, ou de um outro qualquer... Nesse sentido, o olhar que está a ser promovido sobre o modelo em estudo é um olhar de projetista.**

(P.A.J.): Talvez agora eu tenha entendido a pergunta... Vejamos: quando eu estou a desenhar uma pera, por exemplo, eu não estou só a desenhar aquela pera. Sem querer, eu estou a desenhar todas as representações de pera que eu conheço. Para quê?

Para que a minha representação de pera seja reconhecida como... “pera”! Senão, ela não vai ser reconhecida como tal. Isso começa logo pelo ponto de vista: se eu desenhar uma pera *assim* [Pedro Janeiro gestualiza uma posição de topo, da pera imaginada, relativamente ao seu próprio olhar], com o pedúnculo “a olhar” para mim, o desenho não vai resultar... Portanto: desde logo, a posição ou postura do meu modelo pera, antes mesmo de eu pegar no lápis ou na caneta, já é desenho. Porque eu estou a escolher o ponto de vista através do qual aquela pera pode ser mais pera para mim ou, se quiser, o ponto de vista através do qual a *pericidade* se revele no meu desenho. Faço-o para mim, o construtor, e para o outro que vai descodificar o desenho da pera que eu desejo que não pareça com uma batata.





(FIG. 6)

**(E.B.): Estou a lembrar-me de Arnheim, com o exemplo das diferentes vistas do cavalo...**

(P.A.J.): Sim! E é uma coisa que o cubismo vem explicar muito bem... Cézane explica isto muito bem, não com peras mas com maçãs e com crâneos... Em suma, estou muito interessado em que o aluno perceba que, através do seu desenho, está a fazer *substituir* a realidade, que o seu desenho é uma *simulação* de um aspeto visível da realidade, ou seja, que a representação tem de *tomar o lugar*, tem de *ficar em vez* do objeto representado. A semiologia explica-o e chama-lhe *signo*, nós chamamos-lhe *desenho*. O problema da semiologia é que reduz todos os processos linguísticos, ou melhor, comunicativos, aos processos usados nas línguas naturais – o primeiro e o segundo níveis de articulação, etc., a poesia ou a música atonal... o ponto, a linha ou a mancha do desenho não podem ter uma correspondência com morfemas e fonemas, sílabas ou o que seja.

Isto, por um lado. Voltando à pera. Por outro lado, temos todos os problemas que isto envolve: eu quero que a pera caiba na folha A3, que não fique cortada a meio e quero saber resolver outros problemas do mesmo tipo, que são problemas divertidos do desenho. Normalmente, o que eu faço é perguntar: Como é que eu desenharia a pera,

qual é a melhor maneira de a desenhar? Com que linha, com que instrumento? Então, imediatamente antes de partirmos para a pera, peço ao aluno que construa linhas, só linhas, mas linhas onduladas que, olhando depois para a pera, e domesticando essas linhas, enrolando-as de outra maneira e aplicadas à visualidade da pera, podem fazer jus à pera com mais facilidade.

**(E.B.): Desculpe insistir (é que não é suposto eu soltar-me do meu “guião”...) mas repugna-lhe aquela ideia de ver o desenho em aula como um projeto gráfico? E aquela ação de pôr os alunos todos a fazer a mesma coisa - “Vamos (todos) experimentar o método da modelação ou falar de síntese expressiva...”?**

(P.A.J.): Eu não faço ideia absolutamente nenhuma daquilo que a Elisa está a falar... Fala-me em “síntese expressiva” e eu só penso que o aluno ficaria logo às aranhas quando ouvisse o termo...

**(E.B.): Mas esse termo e outros são explicados ao aluno... E, aqui e agora, estou a usar uma gíria para tentar comunicar consigo...**

(P.A.J.): Não, não partilho da gíria! Lembra-me aqueles professores de desenho que eu tive e que falavam em desenho mais ou menos *expressivo*...! Repare, eu estou muito interessado no meu aluno *individualmente*; dizer-lhe que utilize o A3 ou o A2, para mim, já me custa! Eu não estou a ser irónico em relação à terminologia, o que eu acho é que, se a pessoa teoriza muito o processo, o método... Repare, dar aulas de desenho não é dar aulas de caligrafia! Eu tive aulas de caligrafia, no colégio, e bem sei o que me custava (em vez de estar a escrever em folhas de duas linhas) escrever em quatro linhas por causa das “patas” dos J e dos L e de todo aquele inferno (e depois, lá no fundinho da folha, fazia-se um desenho pequenino, para compôr a coisa...)



(FIG. 7)

Eu estou agora a escrever um texto sobre o desenho do céu, e a desenhar ao mesmo tempo... O que eu posso é dizer aos meus alunos como é que eu desenharia o céu, aquele céu específico, qual o ponto por onde começava. Porque a realidade é densíssima, complexa, enorme... Uma rua é um mundo gigantesco; não podemos meter o aluno numa rua e dizer-lhe que a desenhe, simplesmente; porque há a perspetiva e o ponto de fuga e mais as linhas que são verticais e que ele não está a conseguir fazer porque a mão não vai para onde os olhos mandam... Se eu lhe vou falar em *sínteses expressivas*, em *programas*...!! O que posso dizer ao aluno é “*Veja lá a linha em que as casas tocam no céu, desenhe lá isso! E agora, a partir de todos os pontos em que a sua mão hesitou, trace-me verticais, para baixo.*” Ele percebe isto e, de repente, ele tem a rua na folha, nem ele sabe como. Mas isto é *um* de trezentos mil métodos que existem para desenhar uma rua. Este é um desenho por adição e eu podia falar antes de desenho por subtração, podia falar da atmosfera da rua ou falar dos ritmos das fenestraçãoes, ou de harmonias... temos, aliás, de ter sensibilidade para o facto de que eles vão ser arquitetos e chamar à conversa esses aspetos. Claro que é importante dominar a perspetiva corretamente mas o que interessa, depois, é saber fazer precisamente o contrário (a Elisa, como professora de desenho, sabe isso tão bem como eu). Eu mostro-lhes que

consigo fazer a perspectiva de uma rua com 7, 8, 10 pontos de fuga, mas isso é porque domino muito bem os teoremas da perspectiva e sei enganar a perspectiva (que já, de si, é um engano) e fazer daquilo uma coisa “comestível”.

Aprender a perspectiva, sim, aprender todas essas coisas, para depois serem mais livres.

**(E.B.): Eu tenho aqui questões que igualmente se enredam com liberdade versus disciplina, mas sempre a partir dos métodos, com todas as clivagens ou tensões que a sua adoção pode provocar entre as vontades do professor e do aluno...**

(P.A.J.): Ah, sim, há alunos teimosos! Eu acho que tenho uma boa relação com os alunos, mas há alunos mais difíceis do que outros... O Rolando Sá Nogueira contava que recomendava aos alunos “Dois lápis, três pincéis, e mais isto e mais aquilo e...100 gramas de humildade!”

Mas eu não sou daqueles que subestima o aluno, pensando que eles sem mim não aprendem a desenhar.

**(E.B.): O desenho de representação terá um estigma? O Pedro já se referiu, nesta entrevista, a “preconceito” mas, ainda assim, pode querer abordar o problema de outro modo e por isso faço-lhe a pergunta prevista, que é a seguinte: Fale-nos um pouco das ideias e pré-conceitos que os alunos eventualmente trazem acerca do desenho de observação, antes de engrenarem na visão que a sua disciplina promove...**

(P.A.J.): Os preconceitos dos alunos são os das pessoas normais em relação à representação. Toda a gente nasce com apetência para desenhar, como para falar. Depois, há uns que aprendem a escrever e são poetas, há outros que são jornalistas, outros que só falam e não escrevem, outros que falam mal... e com o desenho acho que se passa exatamente a mesma coisa. Todas as crianças têm um gosto enorme por agarrar num lápis e desenhar por todo o lado, riscar as paredes, etc, mas, a partir de uma certa altura, todos passam a desenhar a casa com a chaminé e um jardimzinho à frente... Eu nunca estudei o desenho infantil, mas isto é a *lana caprina*, toda a gente sabe. Portanto, os preconceitos começam logo quando as crianças começam a aprender a ler e aprendem também que o céu tem de ser azul.

E com os nossos alunos é assim: eles querem muito fazer aquele desenho à século XIX, com carvão e esfuminho, que *parece-mesmo-que-está-vivo*. Não sei lá por que artes mágicas, mas vêm com isso metido na cabeça. Então, tiram a fotografia à namorada e

depois fazem um desenho igual e põem uma moldura... Esse estilo de representação é um preconceito, sem dúvida.



(FIG. 8)

**(E.B.): E essa visão preconceituosa trazida pelo aluno, cabe à disciplina do Desenho dissolvê-la?**

(P.A.J.): Não, não sei se cabe dissolver. Na pergunta anterior aparecia uma palavra de que gosto muito – a palavra “estigma” – que é o estigma do realismo. O realismo é o estilo de representação em função do qual se pode falar em figuratividade ou em não-figuratividade (quem coloca muito bem esse problema é o Arnheim..). Esta coisa da semelhança está-nos inculcada até à última célula desde o Renascimento...

**(E.B.): Mas temos de remexer nisso, não é?**

(P.A.J.): Já tentámos: o impressionismo tentou e não conseguiu, o cubismo tentou e não conseguiu, o suprematismo e não conseguiu... O Yves Klein até conseguiu que gostássemos daqueles quadros todos azuis, e também gostámos de Cézanne e até de Turner, antes deles. Todos eles romperam com estigmas realistas. No caso do Constable, sabemos que a produção pictórica dele não era compreensível para os seus contemporâneos, eles não viam aquilo que nós vemos hoje. E são justamente os artistas,

sobretudo os pintores e desenhadores, que fazem avançar contrariedades a esse estigma realista, levando as pessoas a ver as coisas de outras maneiras, a pouco e pouco... Mas os quadros estão nos museus, não estão nas casas das pessoas!

Voltando ao aluno: se o aluno não faz *semelhante* à realidade, você chumba-o! Se ele lhe apresentar um portfolio cheio de desenhos e a Elisa não reconhecer, neles, a realidade (aquela pera ou aquela rua que desenharam nas aulas), você chumba-o. Portanto, o problema é nosso, também! Achamos muita graça quando vemos umas coisas arrojadas, porque achamos que o aluno deve estar a ultrapassar uma determinada barreira cultural, porém um desenho *parecido* é um desenho *parecido*, é um *bom* desenho! Tenho de ser honesto comigo próprio e admitir isto.

**(E.B.): Nós temos balizas que se vão clarificando ao longo do percurso pedagógico. Sabemos o que é que dissemos ao aluno e percebemos se ele ouviu e percebeu, ou não...**

(P.A.J.): Mas nós também não queremos que os nossos alunos, um dia arquitetos, cheguem à obra e comecem a fazer desenhos neoplasticistas para explicar o encaixe do alumínio na alvenaria, porque o construtor não vai entender. Estou a lembrar-me do Daciano, que dizia que uma pessoa tem de ser informada, ilustrada e lida, mas tem igualmente de saber em que situações é que vai precisar disso; não é quando vai pôr gasolina que vai começar a dizer: “- Sr. *gasolineiro*, estive aqui a pensar: lembra-se daquela parte em que Merleaux-Ponty fala de...?” (risos) A pessoa tem de saber adequar! O aluno deve, também ele, saber adequar a sua linguagem gráfica à situação que tem em mãos! Tem de saber o que é que tem de lastro para resolver cada situação através de um desenho eficaz. Não quer dizer que não possa ser artista, simultaneamente: em qualquer desses desenhos pode haver *artisticidade* (que não estorva, nem é uma coisa *a mais*, porque é uma coisa intrínseca), além de *eficácia*.

**(E.B.): Começámos por falar de pré-conceitos, proponho agora que passemos aos conceitos, dentro de uma lógica de substituição, que passo a explicar: quando o aluno ultrapassa um determinado preconceito – como o daquele desenho com esfuminho que fazia para a namorada – abre lugar, em si próprio, para novas visões, novas conceptualizações (que o levam a substituir aquele modo de fazer desenho por um outro). A pergunta é a seguinte: poderá apontar-nos algumas das novas aquisições**

**conceptuais que, sendo “espicaçadas” pela experiência da observação, considera determinantes na formação do aluno? Ideias-chave, princípios, noções...**

(P.A.J.): É que eu não parto desses princípios. Eu tenho alguma dificuldade em responder à pergunta porque eu não procuro “dissolver” preconceitos, eu acho que eles são *normais*, nas pessoas. O objetivo é outro: o aluno tem de se sentir *seguro* através do desenho, tem de conseguir pensar a arquitetura através do desenho. Mas também considero que, se ele conseguir pensar objetos arquitetónicos de qualquer outra maneira e não quiser desenhar nunca mais, não faz mal!

**(E.B.): Desde que consiga... pensar?**

(P.A.J.): Desde que consiga fazer *casas* para as pessoas! E que sejam casas boas onde as pessoas se sintam bem, não é? Porque há arquitetos e arquitetos, ter uma licenciatura em arquitetura não significa que se é arquiteto (como em tudo, também há bons e maus médicos). Quando falamos de desenho, o que é o aluno *ideal* em desenho? É aquele cujos desenhos o ajudam a prever bem a felicidade dos outros que irão um dia habitar as casas que ainda estão só no papel, é aquele que consegue ser sensível ao aspeto humano! Esta resposta é um pouco para me esquivar aos termos em que me colocou a pergunta...

**(E.B.): Compreendo e não tem qualquer importância, prossigamos. Vou citar, de novo, um extrato de sua autoria: “Reconhecer o objeto na imagem não é compreender a imagem, ainda que seja um começo”<sup>407</sup>. Suponho que é esse o “começo” do aluno que comumente nos chega e que toda uma compreensão mais aprofundada e esclarecida acerca das imagens ocorre num segundo nível de maturidade de quem as estuda. Será que esse “segundo nível” acontece no tempo de vida da “nossa” disciplina?**

(P.A.J.): Não sei! Não lhe sei dizer. Mas atenção, esses dois diferentes níveis podem sobrepor-se! É sem dúvida um começo eu olhar para um desenho de um cão e reconhecer lá um cão, porque eu através disso percebo, não só o *cão*, mas também a *narrativa* - percebo o *cão em situação*, percebo as *entrelinhas* do desenho. Estou a lembrar-me outra vez do Sá Nogueira, de um desenho dele: se eu não reconhecer naquela figura uma mulher, não consigo perceber que aquilo pretende representar uma cena bíblica que é a *Susana e os Velhos*. Antes de eu perceber que ela é a Susana - o tal segundo nível - eu tenho de perceber que está ali uma mulher... No segundo nível, a mulher passa a ser a Susana, bem como todas as representações das *Susanas* e dos

---

<sup>407</sup> Obra citada, p.255.

Velhos que existem na história da pintura desde que alguém escreveu esse texto bíblico... Se for um cavalo, é pior, porque há muito mais representações de cavalos na História... Ou as figuras religiosas – quantos Cristos há, por exemplo?

**(E.B.): Vamos agora aos métodos que apoiam a observação desenhada, concebidos para orientar o ver e o fazer, canalizar a observação e organizar a ação do aluno. Começo por lhe perguntar como vê o recurso a tais métodos - maior ou menor pertinência, abrangência, vantagens e desvantagens, limites ou mesmo perigos...**

(P.A.J.): O Umberto Eco, que é um autor de que não gosto mas que trabalha com uma boa bibliografia – o que é uma grande vantagem – tem uma frase (penso que é dele, embora esteja escrita entre aspas...) que diz que “é preciso inventar limites para se poder criar livremente.” Eu acho que ele tem razão. E diz outra frase: “O sol brilha até numa colher de café.” Estas frases andam paredes-meias com aquilo que foca a pergunta. Se eu disser aos alunos “- *Desenhem para aí!...*”, eles não vão desenhar nada. Há um método, portanto, até porque os alunos estão inseridos numa turma e não podem estar ali “à vara larga”. O método pode começar por ser a escolha dos objetos, “*Vamos hoje fazer objetos naturais*”, ou “*Vamos agora desenhar com linha, pelo contorno*” (o que é uma abstração, como sabe, porque a linha não está lá) ou “*Vamos desenhar com claro-escuro*” (e eles percebem que estamos a falar de sombras). Eles percebem as diferenças e começam a desenhar. O desenho é uma coisa muito íntima. É desejável que o desenho de cada um seja muito a sua forma de estar, até porque eles também têm de encontrar a sua forma de estar como arquitetos.

Mas é um facto que há escolas que se tornam muito conhecidas pelo seu estilo de representação. Logo, suponho que apliquem um método muito apertado... E mais: nas escolas onde certos professores são autênticas “estrelas de arquitetura”, todos os alunos que vão para lá querem ser *como eles* ou desenhar *à maneira deles*. Aliás, se não fosse assim, não haveria estilos nem na pintura, nem na escultura, nem na arquitetura, não haveria *impressionismo*, não haveria *neo-realismo*, não haveria *dada*... (se bem que isto dos estilos também seja uma coisa muito feita pelos historiadores de arte que são uma espécie de bibliotecários de imagens, não é?).

Eu tinha aí umas colegas que, quando viam desenhos dos meus alunos, me diziam “*Vê-se logo que foi teu aluno!*” Ora, eu não sei como é que faço isso. Os alunos vêm como eu faço e adoptam alguns “tiques” de representação... talvez porque reconheçam que o



modo como faço *resulta*, do ponto de vista gráfico. Adoptam-nos por cópia, por osmose, por proximidade...

**(E.B.): O que pode não ser fatalmente mau?**

(P.A.J.): Penso que pode não ser fatalmente mau. Nesse aspeto, volto à caligrafia: como é que se ensinam os miúdos a escrever, se o “A” não for um “A”? O “A” tem de ser um “A”, mas a verdade é que trinta ou quarenta anos depois, o meu “A” é totalmente diferente dos de qualquer meu antigo colega de carteira do tempo da primária, é um “A” cheio de *mim*, e os deles estão cheios *deles*, mas nenhum é, já, o “A” da professora que nos ensinou a escrever. Talvez o meu “A” ainda tenha qualquer coisa a ver com o da Maria de Fátima que me ensinou a escrever e talvez os desenhos dos meus alunos, daqui a trinta anos tenham qualquer coisa de mim. Talvez...

**(E.B.): De novo palavras suas: “Os exemplos que anteriormente demos (o caso de *Wivenhoe Park*, de Constable; *as árvores, as casas de campo* ou *os fazendeiros*, de Van Gogh; *o retrato de Gertrude Stein*, de Picasso, etc.) não são, afinal, senão fruto de *achamentos* de outras estruturas que, nos objectos representados, os artistas encontraram, mas que os seus contemporâneos na altura (ainda) não tinham encontrado; não são, afinal, só simplificações empobrecidas da realidade, são simplificações que permitiram uma outra “modelização” da realidade segundo um outro ponto de vista.”<sup>408</sup>**

**Volto à didáctica da observação/representação, aos seus métodos de suporte e foco agora o professor. À sua escala e no seu contexto próprio, aceitaria ver o professor de desenho como um inventor de *métodos*, integradores de *sistemas de regras* e de *operações de simplificação* suscetíveis de “modelizar” a realidade segundo toda uma diversidade de pontos de vista que o aluno ainda “não tinha encontrado”?**

(P.A.J.): O meu desejo é que não. O professor é uma pessoa, uma pessoa que à partida sabe desenhar (eu acho que é importante que um professor de desenho saiba desenhar, senão é uma fraude). Acho que o professor pode mostrar a sua própria forma de inventar situações simplificadas – *simplificadas* porque o desenho vai substituir a realidade mas não é a realidade, é outra coisa (volto a lembrá-lo), é um objeto feito de grafite sobre pasta de papel e é cinzento e preto ou azul e branco... Nós sabemos que o objeto que

---

<sup>408</sup> Obra citada, p. 253.

estamos a construir é algo completamente distinto da realidade, é uma *simulação* da parte visível daquilo que eu estou a ver, do meu ponto de vista específico. Eu anoro-me na realidade (o que não significa que vou fazer um *copy/paste*) e vou criar, no campo visual de um determinado suporte, *situações perceptivas homólogas* àquelas que o objeto original provoca no observador (em mim ou no outro, senão não há figuratividade).

**(E.B.): Todos sabemos que o computador veio reconfigurar as estruturas de pensamento e de ação dos projetistas. Considera que a problemática do observar/representar pela mão, em moldes tradicionais, deve sofrer reajustamentos na sua aplicação funcional aos planos curriculares? Reajustamentos nos conteúdos, nos objetivos, nas metodologias?**

(P.A.J.): Vamos lá ver... O *Illustrator* é um *up-grade* da mão do Giotto. Os critérios estão todos lá, está tudo exactamente igual. As imagens que se produzem, os *rendering*, as modelações, têm os pés lá no Renascimento, só que permitem trabalhar de uma forma mais fácil, mais democrática, mais acessível... mas igualmente contaminada – ao nível da qualidade da imagem – como eram as imagens do Renascimento! Com o computador, o óleo já não tem de secar, as tintas já não têm de ser diluídas, eventualmente consegue-se produzir um maior número de tipos de matizes, porque anteriormente só se podia contar com os olhos para as afinar e repetir, e não com os códigos de 0 e 1 dos computadores...

(E.B.): E a questão dos hipotéticos *reajustamentos* metodológicos? As suas aulas têm vindo a integrar quaisquer alterações metodológicas, nos últimos anos, no sentido de pôr em diálogo os meios manuais com os digitais?

(P.A.J.): Sim, pode haver interferência de tecnologias computadorizadas, que não o lápis, a caneta, o *gouache*, etc. O desenho pode ser digitalizado e tornar-se, ele próprio, o objeto a ser transformado ou justaposto a outras imagens, etc. Por exemplo, vamos agora fazer um *workshop* em Vila Viçosa (com um mínimo de 6 horas, em duas sessões) em que vamos desenhar pedreiras, com o céu e aqueles planos de água que existem no fundo das pedreiras... e isso vai ser feito no computador. Porque não, se temos essa tecnologia?

Métodos há muitos. Com computadores ou lápis ou até linhas de lã. Em Agosto, por exemplo, a convite da organização do Seminário Internacional *Representar Brasil 2013*, vou a São Paulo. Descobri que os meus alunos desenhavam com maior facilidade as ruas

onde existiam, como se construíssem um tecto à rua, linhas e cabos eléctricos (por exemplo, os cabos que alimentam os carros-eléctricos tão comuns em 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 motivação estética na sua construção, visto de baixo, para mim (e para o meu hipotético aluno), faz-me repensar o céu enquanto coisa desenhável: 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 mim que as conheço da Geometria), passa a ser uma espécie de exercício neoplasticista (como os de Mondrian, de Theo van Doesburg, ou como no retrato de Amédée Ozenfant ou como no Hollow Egg de Alexander Calder); ou uma carta de constelações; ou um vitral trans-neo-gótico [risos]; ou, à partida, antes mesmo de eu o começar 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. Isto também pode ser um método.

**(E.B.): O que é que aprendeu, no plano pessoal, de mais marcante, ao ter experimentado a docência do desenho?**

(P.A.J.): Perceber como os outros vêem! Perceber como é que os meus alunos vêem, o que é que há de diferente entre a minha maneira de ver e a deles, a maneira de cada um deles. Acho isso muito engraçado...

**(E.B.): Quer o ver cultural quer o ver fisiológico...?**

(P.A.J.): Nós não sabemos, quando desenhamos, se estamos a desenhar aquilo que vemos, se aquilo que sabemos das coisas que vemos ou se a forma culturalizada em que aquilo aparece... Nunca se sabe muito bem. Por vezes, olho para um desenho de um aluno e pergunto-me “*Como é que ele viu isto para desenhar assim? Porque é que ele deu mais importância do que eu daria a este ou aquele aspeto?*” É muito engraçado, porque mesmo um aluno frustrado com o seu trabalho, quando olha para um desenho que se aproxima mais daquilo que está a ver, ele reconhece-o e diz “*Mas este está melhor...*” Ele não é deficiente das mãos nem dos olhos...

Por vezes, eles fazem um desenho por cima de uma fotografia, para nos enganar (mas nós damos sempre conta da fraude e dizemos-lhes). Eles fazerem isso até pode ser muito positivo: se eles perceberem que, se a mão faz com o lápis aquele gesto, com uma

fotografia por baixo, numa mesa de luz, a mão poderá fazer exatamente o mesmo gesto quando já não estiver a olhar para uma fotografia, isto se ele considerar a própria realidade como um desenho tão formidável que é a própria realidade...



(FIG. 9)

Eu estou aqui a ver a Elisa com o capitel lá atrás e eu posso olhar para tudo como se fosse um desenho. Se eu olhar para isto e inventar que tenho aqui um vidro à minha frente, eu consigo fazer um desenho tão *real* como a própria realidade – o aluno fica muito contente quando percebe isso.

Faltam-nos palavras para explicar o que é que acontece, mas o desenho é um processo que envolve o corpo todo. Não vale de nada ao aluno de desenho só ler muitos textos sobre desenho. Se ele, no momento de fazer um desenho, começa a lembrar-se daquelas teorias complicadas, então não vai conseguir fazer nada. Contamos aqui com um certo “grau de inocência” – *inocência* no sentido etimológico do termo... como, portanto, um certo *grau de originalidade*.

Eu tenho muitos alunos que começam a desenhar bem, da noite para o dia. De repente, há ali uma patilha qualquer que se solta... É muito engraçado, já tive alunos que começaram com 7 (numa escala de 0 a 20) e acabaram o semestre com 16, 17.

45.

### **Segunda Nota Prévia Sobre o Museu:**

A Representação do Mais Além dos Limites do Corpo em Arquitectura

Conferência com o título “**SEGUNDA NOTA PRÉVIA SOBRE O MUESEU: A REPRESENTAÇÃO DO MAIS ALÉM DOS LIMITES DO CORPO EM ARQUITECTURA**” apresentada no **4º Seminário Internacional Museografia e Arquitectura de Museus, Museologia e Património**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROARQ (2014), org. de Professora Doutora Ceça Guimaraens, FAU/UFRJ/PROARQ, Rio de Janeiro, 29-31 de Outubro de 2014; Artigo publicado no **Livro MUSEOGRAFIA E ARQUITECTURA DE MUSEUS**, org. de Ceça Guimaraens, Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ/PROARQ, Colecção PROARQ, UFRJ-FAU, ISBN: 978-85-61556-65-5, com o título “**SEGUNDA NOTA PRÉVIA SOBRE O MUESEU: A REPRESENTAÇÃO DO MAIS ALÉM DOS LIMITES DO CORPO EM ARQUITECTURA**”, Rio de Janeiro, 2014, pp. 255-265.

\*

### **Resumo**

Em Novembro de 2012 foi publicado um pequeno texto com o título “*Nota Prévia (a Qualquer Nota Prévia) sobre o Museu*” no livro *Museografia e Arquitectura de Museus, Conservação e Técnicas Sensoriais*, sob a coordenação científica e editorial de Ceça Guimaraens, FAU/PROARQ, Rio de Janeiro, ISBN: 978-85-88341-47-0, 2012, pp. 9-11. Este texto discorria acerca de como o museu, de certa forma, liberta ou salva o objecto do esquecimento e de como “[.] Deste ponto de vista, portanto, o museu, eleva-os [aos objectos] a uma condição que, provavelmente, muitos desses objectos jamais alcançariam: ele, o museu, eleva-os da condição de ‘anónimos’ a ‘estéticos’; mesmo quando alguns desses certos objectos nem nasceram dessa necessidade humana que é a da beleza.” O texto que se segue, digamos, é a continuação desta *Nota Prévia* e reflete

acerca de como a musealização, como acto, des-sujeitifica o corpo que(, depois de morto,) passa a objecto passível de ser escolhido, preservado, conservado, mostrável, etc. em nome das narrativas com que se constróem as memórias. Mais: o texto que se segue reconhece este *acto de musealização do corpo-morto* como o gesto origem do acto museológico.

"O berço e o túmulo não são para os olhos de quem neles está deitado."

Teixeira de Pascoaes, *Aforismos*, selecção e organização Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Edição 495, Lisboa, p. 15.

Que título estranho para ser dado a uma conferência: *A Representação do Mais Além dos Limites do Corpo em Architectura*. Que título tão estranho, este.

O corpo: o que é o corpo? O que é o meu corpo? De quem é corpo?; Do fim para o princípio: o corpo de quem é(?), *é meu e nosso*; o meu corpo sou *eu*; um corpo é *uma entidade*. Será que falar do corpo em *Arquitectura* é diferente de falar do corpo noutras disciplinas?: de que corpo falamos quando dizemos "corpo" em *Arquitectura*?

O corpo é muitas coisas; e, como todas coisas que compõem o meu e o nosso mundo, o corpo é *conforme*; "*é conforme*" o ponto de vista a partir do qual, ou em função do qual o corpo, o meu ou o teu, pode ser visto, pode ser analisado, conceptualizado, sentido, amado, ignorado, odiado, morto. O /corpo/, enfim, como qualquer palavra, pode adquirir infinitas definições, modos de ser entendido, de ser lido, de ser visto, ser dito, ser ouvido, de ser ou de ser-se, de ser venerado, de ser mantido, conservado (o corpo de Maome em Medina; o corpo de Lutero em Wittemberg; o corpo de Lenine no Kremlin; o corpo de Colombo em Sevilha; o túmulo em Jerusalém onde o corpo de Jesus foi sepultado; o corpo de Cristo(?), por exemplo, de certa forma re-encarnado; etc.). Enfim, a *Arquitectura* imagina e constrói a casa *do* (ou, *para o*,) corpo-vivo, mas, também, imagina e constrói a "casa" *para o* corpo-morto.

O corpo, como eu o entendo,: "eu"; o corpo, como eu entendo o teu – e, pleno de esperança, esperando que tu entendas o *teu* corpo como eu o *meu* corpo: "tu", "tu" és um "eu"(-mas-num)-outro corpo.

Será que só assim, posto nestes termos esta espécie de postulado, te posso considerar um meu-semelhante?: se não for assim, não "quem és", mas "que és" para mim? Só um corpo? Só um corpo como a zoologia o entende e descreve? Um edifício de moléculas? Um conjunto de órgãos?

(Na *interrogação* que pode ser este início de conversa sobre o corpo (e a(s) sua(s) representação(ões); e/ou, a(s) representação(ões) do(s) limite(s) do(s) seu(s) mais além), há uma coisa que eu sei: o corpo, seja o meu, seja o teu, é finito; é finito, quer dizer, acaba e morre.)

(Quem(?), acabado o meu corpo? Ou, pior ainda: quem(?), acabado o teu corpo; quem fui(?), ou pior, quem foste(?), ou pior ainda, quem fomos um para o outro? Eu para ti e tu para mim? Quem fomos nesse reconhecimento mútuo de semelhança ou de figuratividade fundada na tangibilidade do corpo?)

(Mas, afinal, o que queremos exactamente dizer? Queremos falar daquilo que o corpo, mais do que é, permite ou consente. Ir, portanto, à raiz (ao “rizoma”: já que falámos em “orgãos”, não seria absurdo citar aqui Deleuze) daquilo que me autoriza a ser (qualquer coisa, objecto que seja) no Mundo: o corpo.

O corpo vai até àquilo a que vulgarmente se chama mundo; o limite do meu corpo, desde dentro até fora, ou desde esse aparente fora até encontrar-me, é a pele. A minha pele, das coisas do mundo, sabe. A minha pele é uma fronteira entre o meu corpo escuro de dentro e o meu mundo: ele, o meu corpo, é escuro por dentro porque possui uma película que o defende do mundo, chamamos-lhe *pele*; tudo o que não sou eu é mundo, porque o Sol só atravessa a pele até ao limite que esse próprio corpo escuro por dentro consente – há o que é iluminado pelo Sol e há o escuro de mim recoberto pela pele. À noite o meu corpo confunde-se com o mundo porque tudo é escuro: aquém dele e para além dele (“ele”, aqui, é o corpo). À noite não há desenho, há só sonho. Seja como for, seja submetido à luz, seja no escuro da noite, só aparentemente o mundo é *um por-fora do corpo*; porque: o que seria um *mundo para mim* se o meu corpo não estivesse já, ou não fosse desde logo, *enraizado no*, ou, *do mundo*? O corpo, portanto, é também mundo. (...), enfim.

A minha pele sempre foi uma fronteira que, quando nasceu – quando eu nasci, quando tu nasceste –, fez(-se *do*) mundo: o mundo, portanto, é também corpo.

(...) enfim, *corpo* e *mundo* são indivisos.

Sem corpo não houve, não há ou não haverá notícia de mim; essa autorização, consentimento ou permissão é-me dada porque possuo um corpo, porque é através dele que eu me manifesto, digo, desenho, penso, grito, amo, me exprimo, posso morrer.)

Tenho a plena consciência de que este encadeado de palavras pode ser confuso; que posso ser acusado de falso poeta, falso filósofo, falso qualquer-coisa, “qualquer coisa que não fique ileso, qualquer coisa que não fixe”? – como escreveu Arnaldo Antunes, o poeta concreto) dada a aparente circularidade de um discurso aparentemente inconsequente

e que não leva a lugar algum. Mas, eu não tenho pretensões de ser, ou de vir a ser, nem uma coisa nem outra, nem poeta nem filósofo, nem teórico da Arquitectura. Quero só manifestar-me acerca do corpo. E, por isso, poder voltar à última frase antes de ter aberto estes parêntesis:

*O corpo, como eu o entendo, : “eu”; o corpo, como eu entendo o teu – e, pleno de esperança, esperando que tu entendas o teu corpo como eu o meu corpo: “tu”, um “eu”(-mas-num)-outro corpo.*

Um “eu”(-mas-num)-outro corpo, tínhamos acabado de dizer (, que loucura...): um “eu” – que, diverso de mim(?), és um “tu”, afinal –, que é e será, para todo o sempre, um “tu”. Um “eu” que é, para todo o sempre um “tu”, um “eu” *longinquamente feito em ti, ou, feito de ti?*

Sim(!), e isso é bom: dentro de ti mesmo, como coisa “(própria-)tua”, o teu corpo transporta um “eu” – um “eu”(-tu) que comunga da “*mesma história*” e do “*mesmo mundo*” que eu; um *da mesma carne*(?...); somos, eu e tu, contemporâneos (quer dizer: partilhamos o mesmo tempo; é isso? o mesmo mundo?).

É, é isso: é na *mesmicidade* da história, na *mesmicidade* do mundo e na *mesmicidade* da carne (*através do corpo* ou *como corpos*) que eu e tu saltamos no aqui e no agora (*Dasein*, dir-lo-ia Heidegger).

(...), da “*mesma história*” e do “*mesmo mundo*” que eu?

“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?”<sup>409</sup>

É longa a citação, mas vale a pena.

*O meu corpo, portanto* – da mesma forma que o corpo de Merleau-Ponty unido ao corpo do seu amigo Paulo, como o meu corpo unido ao teu –, *faz-me contemporâneo de ti*, como, a eles, *contemporâneos* um do outro.

Mas, e se essa *contemporaneidade* – se essa “harmonia preestabelecida” – for rompida, dada a finitude do meu e do teu corpos? E se um de nós deixar de ser *harmoniosamente contemporâneo* do outro? E se um de nós tiver morrido? E se um de nós morre? E se um de nós morrer?

Quando um de nós morrer: restar-te-á o meu corpo, ou, restar-me-á o teu.

(Neste instante poderia ter começado a nossa conferência.)

(Admito novamente a estranheza do meu discurso, ademais porque – ao que parece – a arquitectura é da vida e não da morte, ou, melhor dizendo, a arquitectura é para os vivos e não para os mortos.)

Quando um de nós morrer: restará, pelo menos, um corpo; isto se não morrermos juntos.

Só aparentemente somos marginais ao tema deste seminário: *Museografia e Arqitetura de Museus: Museologia e Património (1914-2014)*. E, porque é que não somos marginais ao tema?

Porque um museu – salvaguardando o caso exemplar dos museus botânicos – expõe objectos mortos. Melhor dizendo: expõe e, por expô-los, ressuscita-os de certa forma, insuflando objectos mortos com uma nova vida.

Porém, também conseguimos defender uma ideia contrária: um museu – afinal, – perpetua, expondo-os, a vida de determinados objectos; mas, se eles, efectivamente, estivessem vivos, porque motivo haveria a necessidade de expô-los? Até parece que entrámos num paradoxo.

Enfim, digamos, eles – os objectos expostos nos museus – readquirem vida pelo simples facto de serem expostos: uma vida diversa, contudo, daquela que tiveram quando foram contemporâneos de corpos passados semelhantes aos nossos, e que nós queremos perpetuar (talvez, para, através deles – através desses objectos que são signos ou que

---

<sup>409</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 543 e 544.

tomaram o lugar desses nossos semelhantes – nós poderemos, hoje, construir uma narrativa acerca da *nossa história* e do *nosso mundo*).

É tão bonito ver os objectos expostos nos museus deste modo: eles, afinal, estão em vez dos corpos dos seus produtores ou dos corpos dos seus fiéis depositários; e, assim entendidos, os objectos substituem-se aos corpos dessas pessoas (talvez porque o corpo dos objectos seja mais durável que o nosso corpo, o meu ou o teu, ou os dos nossos corpos passados; talvez porque no corpo dos objectos more, em silêncio, o gesto do Humano?)

Mas, não queremos falar dos objectos (que, digamo-lo assim, dito o que acabámos de dizer, se personificam: se *sujeitificam*); preferimos falar dos corpos (que, digamo-lo assim, por morrerem: se *objectualizam*).

Quando um de nós morrer: restar-te-á o meu corpo, ou, restar-me-á o teu.

Não somos marginais ao tema do Seminário, voltamos a dizer: que seria, então, do *Cenotáfio* desenhado por Étienne-Louis Boullée, melhor aluno de Blondel, com cento e cinquenta neoclássicos metros de diâmetro ornados por ciprestes, só para a memória (do corpo) de Newton? (Fig. 1); que seria de Sátiro e Pítis que imaginaram e construíram, a mando de Artemísia (para o seu irmão/marido Mausolo – um sátrapa do Império Aqueménida), uma tumba em Halicarnasso para o seu (tão amado) corpo? (Fig. 2) Isto para nem querer falar do Vale dos Reis.

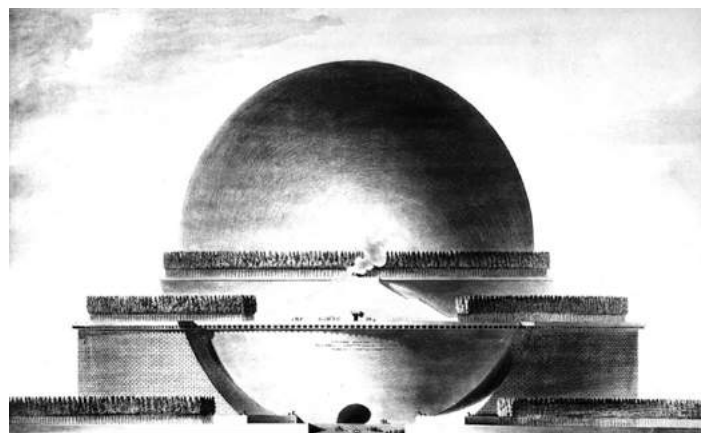


Fig. 1: Étienne-Louis BOULLÉE, *Cenotáfio para Newton*, 1864.

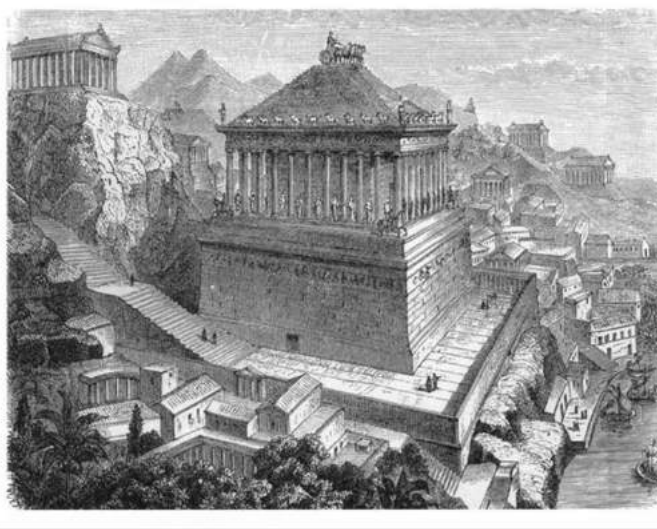


Fig. 2: Autor desconhecido, Mausoleu de Halicarnasso (reconstrução desenhada, sec. XIX), Arquivo *Kunst und Geschichte*, Berlim.

O corpo, “fonte absoluta”<sup>410</sup>, é o que resta (é o que te restará de mim se eu morrer primeiro; é o que me ficará de ti se eu morrer depois); é, como património – o meu corpo, ou o teu corpo –, aquilo que fica; é aquilo-como-o-qual, depois da vida – da minha ou da tua –, permanece e, com-o-qual, poderemos – tu ou eu – celebrar a vida já morta.

(Neste momento, os meus ouvintes neste Seminário dirão: “É uma subespécie de poeta...”, não sou; é só um certo tom de escrita.)

Wittgenstein, no *Tractatus*, tem razão quando diz que *a morte não é da vida*; todavia, a morte só não é da vida de quem morre; quem morre não vive a morte, vive a morte quem continua vivendo e, dela, resta-lhe apenas um corpo; um corpo. Um corpo?

Um corpo que, apenas morto – des-animado, sem alma, sem vontade própria –, deixa de ser sujeito para ser sujeitado; ou seja, “passa”, digamos assim, de *sujeito* a *objecto*, “passa” a *ab jectum* (aquilo que podemos lançar a uma vala, por exemplo; que podemos manipular (mumificá-lo, por exemplo, ou até, comê-lo), que se distingue de nós (porque nós estamos vivos diante de um corpo que perdeu a vida), e que, portanto, existe dissociado do *sub jectum*; ou seja, ainda, o corpo-morto, que só aparentemente é o mesmo do corpo-vivo, transsubstância-se. Melhor dizendo: passa de *corpo-sujeito* a *corpo-objecto*, “passa a”, por outras palavras, a *corpo-sujeitado*, *corpo-à-mercê*.

Porém, nessa “passagem” do *corpo-animado* ao *corpo-desanimado*, nesse movimento de transsubstânciação de *corpo-vivo* a *corpo-morto*, há (, ou sobra,) sempre o corpo (e a sua

<sup>410</sup> Como o define, ao corpo, Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 3.

aparente semelhança ou *mesmicidade*): o corpo-desanimado passa a espólio, a património, e, assim *des-sujeituzado* – à mercê dos vivos – passa a *objecto*.

Quer dizer: o corpo-morto, o corpo-que-restou, sobreviveu a essa morte – a essa “morte” como a conceptualiza Wittgenstein –, e, assim sobrevivido, “passa” a *repositório*. O corpo, apenas morto, é agora um *objecto*.

Mas, não é o facto de ter passado a *repositório* que faz do corpo-que-restou um *objecto*: em primeiro lugar porque, afinal, “eu”, por exemplo – “eu”: sujeito hipotético, claro está –, que estou vivo, “sou”, em vida, já um *repositório* das imagens que os outros projectam em “mim”; todavia, em segundo lugar, “eu” posso, porque estou vivo, manifestar-me dizendo se as imagens que os outros projectam em mim são mais ou menos adequadas, conforme a imagem que “eu tenho de mim”. O que faz do corpo-que-restou um *objecto*, e o que o faz, afinal, um *repositório* é o seu silêncio.

O corpo-que-restou (como um qualquer outro verdadeiro *objecto*, afinal) vai admitir qualquer narrativa, qualquer história, qualquer discurso. Quer dizer, por exemplo, se eu morrer, eu ficarei (silenciosamente: como qualquer outro *objecto*) à mercê da vontade discursiva dos outros.

É interessante observar como: o *discurso acerca da coisa* se substitui à *coisa*; e como, portanto, a coisa, o *objecto*, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, acaba por ser constituído por esse conjunto de conjecturas, por esse *modelo de relações perceptivas*; como, digamo-lo abreviadamente, a *representação* se substitui ao *representado*.

(Que estranha toda esta conversa: não pretende tratar este Seminário de arquitectura de museus?)

Se eu morrer restará o meu corpo: o meu corpo desanimado (prometido ao pó) é, assim morto, o teu último pretexto para me perpetuar; ou, se ao contrário, eu, através do teu corpo-morto, a ti. O meu corpo, ou o teu corpo, passarão – desde o instante da minha, ou da tua, morte – de mim a *objecto*, ou de ti a *objecto*, conforme quem morrer primeiro.

Tudo isto para poder dizer que de todos os actos de musealização de *objectos*, aqueles que eu encontro como sendo os mais puros – enquanto (processo de) musealização – são aqueles que musealizam o corpo; melhor dito, de todos os actos que musealizam *objectos*, aqueles que mais me fascinam são aqueles gestos humanos que, com o sentido de preservar uma qualquer(ou, quaiquer) memória(s), conservam o corpo, ou assinalam os lugares onde o corpo morreu, ou onde o corpo-morto está, ou onde o corpo passou ou esteve: epitáfios; lápides; relicários; jazigos; uma cruz que assinala o lugar da morte

de alguém, ou, da mesma maneira, um ramo de flores verdadeiras ou de plástico numa rua onde alguém morreu por atropelamento; ou, até mesmo, qualquer desenho ou qualquer retrato de alguém que (para nós) já morreu ou que seguramente vai morrer; ou qualquer gesto humano que monumentalize a morte.

Fascina-me, por exemplo,: a exposição pública do braço de São Vicente na Catedral de Valencia; a língua incorrupta de Santo António em Pádua, ou outras exposições de relíquias de santos; no limite, fascina-me a ideia da exposição do *Santíssimo* – a do corpo de Cristo – que pode ser equacionado, em termos teóricos (dentro de Disciplinas tão diversas como a Semiótica, a Fenomenologia ou a Teologia, só para mencionar as mais evidentes), como um caso único para os estudos acerca das relações de figuratividade/realismo entre a *representação* e o *representado*; o caso único, afinal, em que *a representação é O representado*, ou, em que *O-Próprio-Representado se faz representar* – mas isto é uma longa discussão que não cabe aqui (dada a sua aparente excentricidade ao tema geral deste Seminário) e que, entre outras coisas, envolve a Fé e/ou a livre-Consciência do “crente”, a livre-Consciência “daquele que comunga” desta ideia e/ou deste “Corpo”, em termos práticos. (Fig. 3)



Fig. 3: Exposição do “Santíssimo”.



Fig.4: Francesco FURINI (atribuido), *Artemisia Preparando-se para Beber as Cinzas de Mausolo*, 1630.

Há uma pintura *mezzo sfumata* atribuída ao florentino Francesco Furini, de 1630, que representa Artemisia (Fig. 4) que se prepara para beber as cinzas do seu irmão/marido Mausolo – é perturbador; ela, ao beber as cinzas, vai fazer do seu próprio corpo o edifício que conservará o corpo do marido, e, neste sentido – nosso, contemporâneo – ela é um museu, uma arquitectura, uma “casa que mostra” no seu próprio corpo, *através* do seu próprio corpo, o corpo-morto do marido. É verdadeiramente tocante esta imagem: não só como representação pictórica na História da Imagem no Ocidente (não só porque coloca em causa, entre outros aspectos, a relação figura/fundo num sobrevôo dessa História e que, de certo modo, inaugura, trezentos anos antes de Kazimir Malevich, o esboço de uma possível noção de “*anti-objecto*”; mas, porque, sobretudo – *sobretudo*: no que concerne com a conservação dos objectos –, a narrativa subjacente a esta pintura, pelo menos deste nosso ponto de vista, toca na própria motivação daquilo que é conservar um objecto (no caso, : o corpo(-morto) de Mausolo *passa a ser nela*; ou, *passa a ser dela*; ou, *passa a ser através dela*; ou, *ela-mesma, ela-própria*)).

Afinal, interpretado deste modo o gesto desta *Artemisia* de Furini, talvez não devesse ter sido considerada como “excêntrica” a menção à comunhão do “crente” e à sua livre-“Consciência”, dois parágrafos acima deste; afinal – explicando o nosso ponto de vista –, tanto o *gesto desta Artemisia*, como o *gesto do “crente”*, se revestem do mesmo acreditar verdadeiro no acto de oferecimento do seu próprio-corpo como “casa”(-museu?) do

h(H)omem que comungam; afinal, Artemísia, por comer as cinzas de Mausolo, faz-se também Mausolo, e o “crente”, por comer o corpo de Cristo, faz-se também Cristo; o corpo de Artemísia e o corpo do “crente”, pelo simples e livre em consciência *acto de comer*, fazem-se representantes – Artemísia faz-se representante de Mausolo, e o “crente” faz-se representante de Cristo.

(...), enfim, e em jeito de conclusão:

Um pouco atrás: Mas, porquê? Mas, porque é que de todos os actos de muzealização dos objectos, são os da muzealização do corpo-morto que me mais me perturbam?

Talvez porque o corpo é comumente tido por sujeito – seja o meu corpo: “eu”; seja o teu corpo: “tu”, um “eu”(-mas-num)-outro corpo – mas que, mortos, se des-sujeitificam e passam a objectos – o meu corpo-morto que passa a ser teu objecto; ou, o teu corpo-morto que passa a ser meu objecto; um *corpo-morto: uma-coisa* entre *todas-as-outras-coisas* que compõem o Mundo; *uma-coisa* a adicionar ao *mundo de fora do corpo dos vivos*; um corpo-morto, silencioso; um corpo-morto à mercê, como um qualquer outro objecto ou coisa; um-inerte; em suma, um efectivamente-objecto, sem vontade.

Talvez por isso, sejam estes actos os que mais me fascinam nessa tentativa de construção da memória; os actos que, afinal, acabam por reconhecer ao corpo(-morto) o estatuto de *objecto* (de museu?).

Enfim, todo aquele anterior preâmbulo acerca do *Corpo*, e dos diversos *Modos* como o corpo pode ser visto, pode ser analisado, conceptualizado, sentido, amado, ignorado, odiado, morto, ..., para poder falar dos gestos humanos que vão à raiz do acto museológico: fixar a Memória; agarrá-la.

Não conheço museus que não tenham por objectivo a (re-(?))construção da Memória dos homens senão através da preservação dos seus objectos; e, por isso, não encontro na historiografia da musealização acto mais primeiro no alcance desse objectivo do que a (re-(?))construção da Memória dos homens (da, afinal, construção de uma narrativa acerca do homem e da sua cultura, qualquer que seja o homem ou qualquer que seja a cultura) através da fixação dessa mesma Memória no corpo(-morto).

Creio que não fui claro.

Reformulando o parágrafo imediatamente anterior a este: os museus guardam preservando determinados objectos; mas, esses objectos não são objectos quaisquer, são objectos através dos quais se pode contar uma determinada história, se pode efabular uma determinada narrativa; esses objectos, como objectos, não têm importância alguma; eles só têm importância na medida em que nós, através deles, podemos contar a história (que interessa) dos homens que os possuíram, a história (que interessa) dos homens que

os inventaram, a história (que interessa) dos homens que contemporaneamente a eles, ou com o seu auxílio, descreveram certos actos (um trono, uma mesa onde foi assinado um Tratado, uma espada, etc... “Independência ou morte!”, como se conserva um grito nas margens de um rio?...), enfim, ...; serão inúmeros os motivos pelos quais se preservam objectos em museus – mas, a mim (que sou tido por ser um iconoclasta) pouco me importa: até porque considero que aquilo que se preserva nos museus serve apenas para poder contar uma e uma só versão da História, quando a História, a bem da verdade, “nunca foi bem assim”; afinal, “o tempo, esse grande escultor”, esse “tempo” de Aristide Maillol parafraseado vampirescamente por Marguerite Yourcenar, apesar de, quanto a mim, ser uma mera representação, existe, e, nas margens dessa existência, a História(-contada) (, a “que interessa”) é fundamentalmente Política(?) ou mero discurso(?).

(É muito interessante, desde o ponto de vista onde me coloco, observar: como *qualquer discurso acerca da coisa se substitui à coisa; como qualquer representação se substitui ao representado; “To a complaint that is portrait of Gertrude Stein did not look like her, Picasso is said to have answered, ‘No matter; it will!’.”*<sup>411</sup>).

Dissemos: *epitáfios; lápides; relicários; jazigos; uma cruz que assinala o lugar da morte de alguém, ou, da mesma maneira, um ramo de flores verdadeiras ou de plástico numa rua onde alguém morreu por atropelamento (Fig. 5); ou, até mesmo, qualquer desenho ou qualquer retrato de alguém que (para nós) já morreu ou que seguramente vai morrer; ou qualquer gesto humano que monumentalize a morte. Será que estamos a falar de Arquitectura?*

---

<sup>411</sup> Nelson GOODMAN, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, p. 33.

**BIBLIOGRAFIA:**

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984.

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





Fig. 5: Memorial a Kika, Av. das Descobertas, Lisboa.

*Sim, estamos a falar de Arquitectura – nem que seja por defeito, estamos a falar de Arquitectura.*

*Porquê?*

*Porque estamos a falar de gestos humanos que, cada um deles à sua maneira – apontando-nos para um aqui e para um agora-passado –, instauram ou imaginam ou inventam um Lugar (um Lugar que ultrapassou o corpo enquanto realidade físico-química; um Lugar mais além; um Lugar construído que ficou para celebrar o corpo-morto). Dito de outra maneira: gestos humanos que fixam um ponto, um eixo no mundo, um-ponto-onde ou um ponto-em-função-do-qual o perto é perto e o longe é longe, como em numa casa; um ponto, portanto, carregado de afecto mas geograficamente localizável, como em numa casa “onde” alguém, ou uma ideia-de-alguém, pode habitar; um ponto-onde, portanto – na falta das melhores palavras –, “onde”-mora, ou “onde”-se-agarra, a memória do corpo(-do-outro) que me falta e sem a qual eu não posso construir nem contar a minha própria história(, esse “onde” é onde eu também moro, portanto), ou, sequer, até, ter uma memória de mim.*

46.

## Diz-me, o Próprio Mundo.

TEXTO DE HOMENAGEM À MINHA PROFESSORA MARIA JOÃO MADEIRA RODRIGUES

14 de Novembro de 2014,  
Sociedade de Geografia de Lisboa.

\*

(*Maria João Varela de Sena Magalhães Madeira Rodrigues:  
minha Professora; minha Amiga sempre presente; uma Mulher notável; uma, de  
extremo a extremo, Senhora.*)

### FLASH PRIMEIRO: “O ABRIREM-SE E O FECHAREM-SE OS OLHOS; E AS COISAS E O PONTO-DE-VISTA”

[*Com a Professora Maria João, pude entender que: (...)*]

Os olhos vêem. Mas, o que vêem os olhos?

Os olhos vêem espontaneamente enquanto os temos abertos: involuntariamente, talvez, vêem coisas. Mas, que coisas vêem os olhos?

Os olhos vêem as coisas do mundo, vêem as coisas que compõem o mundo: o meu mundo, desde um determinado e irrepitível ponto. E qual é esse “ponto”?

É aquele ponto desde o qual as coisas, os objectos de uma maneira geral, são aquilo-que-nós-somos-capazes-de-ver-delas(es), ou, o ponto desde o qual as coisas são, como diz Merleau-Ponty, “focos, irradiações de ser”<sup>412</sup>, ou, como diz Sartre, “fosforescências”<sup>413</sup>; em suma, aquele ponto desde o qual as coisas são *em-mim* e não *para-si-próprias* ou *em-si-próprias* – elas são *na-relação-connosco*, elas, se são alguma coisa, é porque o são num *face-a-face-connosco*, é porque o são enquanto fenómeno.

Afinal, o que seria um “objecto-em-si” *em-mim*?

<sup>412</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.

<sup>413</sup> “Toda esta teoria supõe uma noção que entretanto nunca é nomeada, a do inconsciente. As ideias não têm qualquer existência, a não ser a de objectos internos do pensamento, mas na verdade elas não são sempre conscientes, só despertam através da ligação com ideias conscientes e persistem, portanto, no seu ser à maneira de objectos materiais, estão sempre todas presentes no espírito; mas não são todas captadas. Porquê? Como é que o facto de serem, por uma força dada, arrancadas a uma ideia consciente lhes conferem o carácter consciente? [...] A existência da consciência desvanece-se totalmente atrás de um mundo de objectos opacos que recebem, não se sabe de onde, uma espécie de fosforescência caprichosamente distribuída, de resto, e sem qualquer papel activo.” Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.

## FLASH SEGUNDO: “O NINHO E/OU A CASA?”

[Com a Professora Maria João, entendi que: (...)]

O pássaro constrói o ninho, o homem a casa. Somos, ambos, construtores. É certo.

O ninho e a casa são conseqüências formais de gestos que testemunham a vida de um e de outro. O ninho e a casa são extensões, de certa forma entidades protésicas dos nossos corpos construtores. O ninho e a casa são objectos, que não fazendo exactamente parte dos nossos corpos, os, afinal, completam, os dilatam e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, dão sentido aos nossos próprios corpos – ao meu, e ao do pássaro –, já que sem casa ou sem ninho não nos podemos expressar.

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

Porque a casa não é um apetrecho...

Porque a casa do Homem instala um mundo, e o ninho não. É justamente por esse motivo que o ninho não é Arquitectura e a casa é. Só metaforicamente podemos dizer que o ninho é a casa do pássaro; o pássaro não tem casa porque é livre; e somos nós, afinal, que detectamos *casicidade* no ninho do pássaro; somos nós, humanos, que não sendo pássaros, transferimos para o ninho uma *ideia de casa*, só isso.

A casa, lato senso, o objecto arquitectónico, insta-la um-mundo sobre o mundo.

Mas, que mundo é esse instalado pelo objecto arquitectónico?

[..., com a Professora, vim a entender que: (...)]

O objecto arquitectónico não é mais um objecto *no* (ou, *do*) mundo. Ele, quando se converte em *lugar*, *instala um mundo*, um mundo *a-partir-do-qual* (ou, *em-função-do-qual*) “a árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra [e tudo “[*]aquilo que aparece à consciência [- ‘]aquilo que é dado*”<sup>414</sup>, enfim, *as coisas*”<sup>415</sup>] adquirem uma

<sup>414</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 10.

<sup>415</sup> “Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através do qual somente existe o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno qual estão reunidas propriedades.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 16.

“A coisa é o αἰσθητόν, é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 18.

saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são”<sup>416</sup>. É deste ponto de vista que podemos dizer que a Architectura – como aquilo-que-está-entre *homem-que-habita* e a *coisa-que-é-habitada* – é a instalação de *um mundo* a partir do qual tudo o resto – e o que quer que seja esse resto – pode ganhar sentido.<sup>417</sup> É ao instalar um mundo que se instalam os limites do sentido. Por outras palavras: é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir<sup>418</sup> – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.

É verdade, *ou não*, que as andorinhas abandonam as árvores para virem fazer ninhos nos beirais das nossas casas?

### **FLASH TERCEIRO: “O NOSSO’ E/OU ‘O MEU MUNDO?’”**

[Com a Professora Maria João, pude discernir que: (...)]

O *nosso mundo* é um acordo longínquo, é uma espécie de legado mítico e intangível; é uma espécie de memória que nos pertence mas que, em simultâneo, nos separa uns dos outros. Afinal, se os nossos pontos de vista sobre esse “*mundo* aparentemente comum” coincidissem, para se serviria, então, comunicarmos, falar ou ouvir, desenhar ou ver?

Se o tentamos fazer, se tentamos comunicar uns com os outros, ou uns contra os outros, é, justamente porque nos apercebemos da nossa não coincidência *nesse mundo*, da *nosso não coincidência* nessa comunidade mundana e ao mesmo tempo mundificante. A linguagem, por exemplo, é, admitamo-lo, só um indício dessa falência, dessa não equidistância ao mundo, ao *esse nosso mundo*, que *nosso* é só em aparência. Ninguém nega que vivemos uns ao lado dos outros, que, de certa forma, partilhamos o mesmo oxigénio; ninguém nega que o oxigénio que expiro pelas minhas narinas há-de, quem sabe, ser inspirado pelo Outro. Mas quem é o Outro?

O Outro nunca é um Um igual a mim, ele é o Outro – o outro é um outro sujeito (“hipotético, claro está”). Essa é a minha primeira premissa da construção da minha

---

<sup>416</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>417</sup> Nesse mundo “[...] onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se o mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplitude e estreiteza.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>418</sup> “Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar [Aufruhen] da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro ergue-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é sua, com ele está bravo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

identidade: se eu sou Eu é porque não sou o Outro. Semelhante? Hipoteticamente. Mas, em quê?

[a Professora Maria João, levou-me a ver que: (...)]

O nosso mundo é uma espécie de nuvem gigantesca que paira não se sabe bem por onde – oriunda, talvez, de um país distante onde num dia remoto um louco inventou a culpa –, mas que, aos menos atentos talvez, inviabiliza um certo modo de estar próprio, quer dizer, único, de se ser no mundo. Se digo que estou no mundo, não quero dizer que estou só sobre ele, quero dizer que eu *estou com* ele: ele é Eu e Eu sou ele; ele é comigo-Eu. “Eu’: sujeito hipotético, claro está.” – como a Professora Maria João gostava de advertir.

### **FLASH QUARTO: “O DESENHO DAS COISAS DO MUNDO”**

[Com a Professora Maria João, pude ver que: (...)]

É mentira sempre que digo: “Quando eu desenho (um corpo, uma casa, uma qualquer-coisa), o produto do meu “desenhar” é uma imagem que fica em vez (ou: no lugar) da coisa-desenhada.”

É mentira porque a *imagem-desenhada* não fica em vez do *objecto-desenhado*: fica em vez da imagem que o sujeito constitui em sua presença.<sup>419</sup>

Porque eu desenho o fenómeno e não, ou nunca, a coisa.

### **FLASH QUINTO: “O (PARA-MIM-)INSTANTE IMEDIATAMENTE ANTES AO DESENHO DAS ÁRVORES”**

[Com a Professora Maria João, pude pensar que: (...)]

Sempre que represento uma árvore, se a desenho, ou se a descrevo escrevendo, ou se imaginando a sinto por palavras, é *quase* desde a raiz que o faço: *ad radice*, quase. É porque ela se agarra à terra que a represento assim – partindo desse (“seu”) princípio –, antes mesmo de pegar no lápis para a tocar naquilo que ela possui de visível perante mim. Se a desenhasse ou se a dissesse tendo por primeiro-ponto a primeira folha ou a primeira ponta de ramo a contar do céu, o meu desenho ou as minhas palavras, estou convicto, assassinariam a árvore; isto porque, desde o princípio do meu discurso

---

<sup>419</sup> Consideremos duas situações diversas: primeira, um sujeito encontra-se na presença de determinado objecto; segunda, um sujeito não se encontra na presença de um objecto e é estimulado no sentido de dele se recordar. Na primeira situação, o sujeito sente o objecto e a imagem que constrói através do sentir fã-la coincidir com aquilo que sente, de tal forma que consegue *vê-lo* (: “Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 23). Na segunda situação, o sujeito – não estando em presença do objecto –, fã-lo reaparecer por intermédio de uma imagem, e essa imagem reaparecida fica em vez de uma outra construída em presença do objecto (digamos que a imagem reaparecida é um signo da primeira).

representativo, essas linhas ou essas palavras, contrariariam a natureza da árvore e, sem querer, desatento, se assim o fizesse, contrariaria a minha própria natureza (que, entre outras coisas, pode dar sentido à árvore naquilo que ela possui de *sensível para-mim*); porque, nesse caso, se a desenhasse ou se a dissesse de cima para baixo, a árvore seria morta antes mesmo de a ver renascida, redita, representada, sentida por mim sobre um suporte: eu que sei, entre outras coisas, da importância da sua raiz para ela. Por isso, porque, como a árvore, não estou só sobre-o-mundo mas no-mundo, desenho-a, digo-a e represento-a desde esse primeiro-ponto.

Esse primeiro-ponto é *qualquer coisa de intermédio*, não é ainda árvore nem já a terra, mas também não é o *tédio*, é um ponto-entre a *árvore* e a *terra a que ela se agarra*, é o ponto do seu encontro metafísico diante de mim. O princípio da árvore, para os meus olhos, é o ponto-entre o termo da raiz e o ar que eu respiro, e é desde esse ponto-entre, silencioso e intangível, é justamente daí, desse interstício, que eu a começo a dizer, com linhas ou com palavras, mas sempre como uma espécie de – diria a Professora – “salto para o desconhecido”.

### **FLASH SEXTO: “O DESENHO QUE DESENHO”**

[Com a Professora Maria João, pude mais facilmente dizer que: (...)]

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

Eco errou quando o ou a disse *referente*, de um significado, *através dum* significante. *Referente* de quê? Para quem? Se não existe um mundo em si próprio, e se, a existir, existe um mundo em-mim, etc, etc... É o Kant trazido para as nossas aulas de mestrado em 2001.

[Entendi, portanto, com a Professora Maria João, que se: (...)]

Desenho, é porque quero o mundo meu, não dito, mas *mundado*: uma natureza que natura, uma substância que substancia, um algo-novo, um para-sempre-novo, uma *natura naturans* (em antigo), uma *natura naturata* (como Spinoza distingue).

[Talvez por isso, portanto, eu diga coisas “meio” excêntricas aos meus alunos: (...)]

Frequentemente digo aos meus alunos que desenhem como se o mundo já fosse um desenho, e é.

“Pára, escuta, olha” – dizia um outro amigo da Professora Maria João, o Mestre Lagoa Henriques, outro grande nosso Professor que faz saudades; porque, “somos do mundo”

- diria ela própria. Os meus alunos desenham “casas”: e, talvez por isso, tento que desenhem sabendo que o desenho é uma espécie de semente; como se fôra uma semente de uma árvore. A semente da árvore, quando semente, tem uma árvore em potência, como *um desenho de uma casa tem uma casa que dorme à espera*; mas o desenho da casa não é a casa, é o desenho da casa, como a semente ainda não é a sombra da árvore, mas ambas, a casa e a sombra, estão (já) lá.

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

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

Se desenho sobre a minha pele, na palma da minha mão ou no meu pescoço por exemplo, então aí o problema adensa-se. Quem desenha sabe que enquanto o desenho acontece sobre uma superfície se sente, nos dedos e na mão que agarram o lápis ou a caneta ou o pincel, a linha; há um tacto que envolve a mão que desenha; sente-se a mão a seduzir a folha ou a parede com pontos, linhas ou manchas até o mundo ser mundo, até o anamórfico e o labirintico do mundo ser forma. Apesar de não ser a mão que toca na folha, sente-se a folha na mão. Se desenho sobre a minha pele então aí sinto a pele na mão que desenha e a pele a ser desenhada: um, efectivamente, interface; a linha não é da mão, nem é da pele, mas, paradoxalmente, é das duas. Obrigado.

### **FLASH SÉTIMO: “ESTA MAS NÃO OUTRA CIDADE: UM DESENHO, OU OUTRO QUALQUER.”**

[Com a Professora Maria João, pude entender que: (...)]

Cartografo, portanto, a cidade através de instantes imaginados (sempre simbólicos, obviamente: porque não há *formas* senão *simbólicas*) com aquilo que (d)a cidade mais me diz. Instantes que o corpo dá forma e segura; “segura”, no sentido em que os agarra e faz

deles memória e, portanto, configurações de tempo. Entendimentos a fixar instantes, *desenhos*, portanto.

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

### **FLASH OITÁVO: “ESTA CIDADE, LISBOA, E O SEU DESENHO”**

[Com a Professora Maria João, pude vê-la (...)]

A experiência da cidade é a experiência do tempo existencial, do efetivamente *tempo* em que a consciência se dá conta de si própria para *se dizer* “agora” e/ou “aqui”, seja numa rua de uma cidade qualquer ou de Lisboa; este “agora” e/ou este “aqui” é uma espécie de *desenho-em-continuum* de uma cidade que é a mesma e nunca é a mesma: de edifícios abatidos, de praças rasgadas, de aterros, de viadutos, de edifícios construídos, reconstruídos, recuperados, de inox, de cimento, de reflexos antigos nos vidros espelhados do Moderno, de sistemas GPS para ninguém se perder (porquê?); porquê(?), se há rios que por vezes correm ao contrário como “aqui, em Lisboa, a certas horas do dia”?

É Chrónos *versus* Kairos.

### **FLASH NONO: “O ABRIREM-SE E O FECHAREM-SE OS OLHOS, E A POSSIBILIDADE D’UM ‘SENTIR ÀS AVESSAS’.”**

[Por ter conhecido a Professora Maria João, pude um dia escrever que, por vezes, (...)]

... tudo flúi ao contrário

E que do golpe não sai sangue mas entra mundo.



47.

## Desenhar a Cidade, Esquecer o Mundo

Conferência apresentada no **II Seminário Internacional Arquitecturas-Imaginas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens, Desenho (...) Cidade (...) Eu** e que aconteceu na faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 20-24 de Abril de 2015.

\*

Caro(a) Aluno(a),

Aprender a desenhar é aprender a esquecer o mundo.

No dia em que esqueceres o mundo, podes dizer que aprendeste a desenhar.

Mas, o que é isso: “esquecer o mundo”? Ou, antes disso, o que é isso “mundo”? Ou que (ou, *qual*) “mundo”, é esse, que deve ser esquecido para poderes dizer que aprendeste a desenhar?

Esse mundo é tudo aquilo que nos prende, o “estado de coisas” como Wittgenstein com palavras célebres lhe chama; o *mundo* que é o conjunto de teoremas que faz, por exemplo, do meu corpo um edifício de células e de moléculas, o mundo que faz de mim e do meu corpo um objecto estudável como se estuda *uma coisa*.

“Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”<sup>420</sup>

O mundo que deve ser esquecido para se poder desenhar é o mundo que define, que teoriza, que castra, que prende, que te faz *um igual* ao *outro*, indistinto, que ignora o modo irrepitível como sentes ou vês; que me faz *um igual* ao *outro*, indistinto de ti, que ignora o modo irrepitível como sinto ou vejo; que ignora, entre outras coisas, portanto, como é justamente das diferenças entre os nossos modos de sentir e ver que pode começar o nosso diálogo sobre a representação das coisas, por exemplo, pelo desenho.

---

<sup>420</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

Recuso a certeza do átomo,  
O acordo prévio entre as palavras.  
Nada me diz óbvio, nunca ou ninguém,  
Como não toco com moléculas a pele do que toco:  
Ou o que diz de mim o que diz o poro.  
O teorema e o seu gume,  
A Verdade e o Um provam-me incompleto  
Sem que lhes saiba antes a mar e escuro negro de poço o meu sangue.  
Desço, por isso, e ascendo em parábolas.  
Gravito adjectivo em torno de um eixo:  
Inclinado, superlativo, espiral.  
(Há folhas azuis num bosque.)  
Serviram-me um mundo-pronto  
Numa salva perlada de prata antiga  
Para viver do tacto  
Assim que as pálpebras me desenceraram os olhos.

Desenhar começa sempre por ser uma espécie de recusa parcial do mundo do dia-a-dia, do mundo previamente construído, do mundo-pronto, nascido antes de *quem quer aprender a desenhar*, instituído, e que torna todas as distâncias equivalentes e até o tempo qualquer coisa tradutível por números.

Desenhar, neste sentido, é aprender a esquecer o mundo que diz de si próprio que é objectivo, de leitura unívoca; é aprender a esquecer: o *predicado*, a *convenção* e a *característica* que transformam a coisa que se quer desenhar numa espécie de definição contaminada por todas as representações, verbal, gráficas e/ou plásticas, dessa coisa ou dessa tipologia de coisa e que precedem, em termos cronologicamente históricos, o teu e meu desenho; é aprender a desencerar o mundo da película da cultura que encera os nossos olhos e, assim, re-aprender a ver.

Olhar para uma simples maçã, por exemplo, pode ser uma viagem pelo cubismo: olhar uma maçã, pode ser relembrar Zola, inseparável amigo de Cézanne no *Collège Bourbon*, e do cesto de maçãs que lhe oferece e que, talvez por isso, ele as vai pintar por toda a sua vida; é ir ao Éden bíblico e poder rever-se a árvore do Bem e do Mal; re-ver Pomo de Pouro que Hércules colhe; cortada longitudinalmente, essa *mesma maçã(?)*, é um pentagrama pitagórico, a mesma *sba* do Antigo Egipto, a *estrela-cão*;

Olhar para uma maçã pode ser tudo isto; mas, desenhá-la, começa por ser por tudo isto entre parêntesis (e tentar descontaminar a coisa(-maçã) dos prévios significados que, paradoxalmente, fazem com que a maçã seja maçã para ti e/ou para mim); é pôr a maçã em *époche*. Desenhar uma maçã é pô-la em fenómeno.

Desenhar uma cidade, como “desenhar” não é diferente: há que colocar entre parêntesis tudo o que lhe pode ser justaposto, e deixá-la em carne-viva abandonada a mim e à minha inteiramente livre vontade de parar à frente dela.

Voltemos ao mundo.

O mundo que deve ser esquecido para poder desenhar é o mesmo mundo que não me consente escrever esta carta sem notas de rodapé, menção a outros autores e uma bibliografia organizada por ordem alfabética. Esqueço o mundo, portanto, como quem desenha, para poder escrever esta carta; tenho a impressão que só assim, com legitimidade, a posso escrever.

Sabes(?), há um outro mundo para além do mundo-pronto, do mundo-mundano. Há sempre *outra-maçã*, há sempre *outra-cidade* – como se “[...] atrás da realidade em que existimos e vivemos, [se] esconde[sse] outra muito diferente, e, que, por consequência, a primeira não passa[sse] de uma aparição da segunda;”<sup>421</sup>. A coisa é sempre *uma-outra-coisa*; e o meu desenho é, como processo em-mim e como produto de-mim, um sintoma dessa alteridade.

Precisas esquecer os teus olhos como os vêm a Oftalmologia; e, sobretudo, precisas saber que o-como-olhas não é explicável através da morfologia do sistema visual; precisas esquecer que a luz é outra;

“A forma de um objecto que vemos [...] não depende apenas de sua projecção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objecto ou com aquele tipo de objecto durante toda a nossa vida.”<sup>422</sup> Mas, não só.

A coisa vista – a cidade –, o objecto que se quer desenhar, nunca é só uma “configuração perceptiva”<sup>423</sup>; se a coisa vista fosse só isso, explicável portanto pelas Teorias da Percepção Visual e/ou pela Oftalmologia, então, eu, como espectador, assistiria ao

---

<sup>421</sup> Frederico NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, 11.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002, pp.40-41

<sup>422</sup> Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>423</sup> “A configuração perceptiva é o resultado de uma interacção entre o objecto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. A luz não atravessa os objectos, excepto os que chamamos de translúcidos ou transparentes. Isto significa que os recebem informação somente sobre as formas exteriores e não sobre as interiores. Além disso, a luz se propaga em linha recta e portanto as projecções formadas na retina correspondem apenas àquelas partes da superfície externa que estão ligadas aos olhos por meio de linhas rectas. A vista frontal de um navio é diferente da lateral.” Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, *op. cit.*, p. 40.

mesmo espectáculo, que a coisa me proporciona, que tu, o que não é exactamente verdade: o que eu(ou, tu) vejo(vemos) da coisa não é *nem aquilo que o outro vê da coisa*, nem, menos ainda a *coisa-ela-própria*. E é justamente pelo motivo de que a coisa não tem uma existência fora do *plano da subjectividade*, do plano da minha(ou, da tua) subjectividade, que a coisa é *uma coisa para mim* e *uma outra coisa para ti*: duas imagens, ou tantas imagens quantos espectadores.

A coisa, se é coisa para mim, é porque é uma forma investida de subjectividade; a coisa é como um prego espetado numa parede onde eu vou pendurando significados: “Os objectos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objecto. O objecto é simples.”<sup>424</sup>; metaforicamente, a coisa é tudo aquilo que eu penduro no prego, o *estado de coisas* é a parede.

Arnheim expõe o caso particular de Giacometti: “Qualquer principiante, que desenhe do modelo, descobre que as configurações que espera encontrar olhando cuidadosamente para um rosto, um ombro, uma perna não estão realmente ali. O mesmo problema, contudo, parece ter causado a trágica luta que Alberto Giacometti nunca superou. Começou em 1921, quando ele quis retratar uma figura e descobriu que *tout méchappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité* – ‘todo me fugia, a cabeça do modelo na minha frente transformava-se numa nuvem, vaga e ilimitada’. Ele tentou representar esta faculdade intocável do modelo nas superfícies evasivas de suas figuras esculpidas e pintadas, enquanto insistia ao mesmo tempo na busca de configurações que ele pensava que tinham de existir objectivamente naquelas cabeças e corpos humanos.”<sup>425</sup> Parece ser verdade, efectivamente: de nada te serve o objectivismo da ciência que explica o funcionamento dos teus olhos ou o que é a coisa, se queres desenhar; se queres ver, portanto, esquece-os. Tal como para Giacometti, as configurações esperadas “não estão realmente ali”, nascem da relação do *eu que vê* com *a coisa vista* (*pelo eu que vê*).

*Pára, e vê.*

Desenhar é ver com outros olhos (com os olhos não-oflalmologicamente explicáveis), é ver com os teus próprios olhos e construir uma espécie de um outro mundo em paralelo ao mundo mundano, ou em paralelo ao mundo pronto: o teu mundo, *transcendental*, digamos, *revelado*.

“O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.”, cito Maria João Madeira Rodrigues de cor.

---

<sup>424</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>425</sup> Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, *op. cit.*, p. 129.

Esta frase merece uma explicação.

Imaginemos, por exemplo, que à minha frente há uma cidade que quer ser desenhada.

Caro(a) aluno(a),

Desenhá-la começa por ser descobrir o próprio corpo como um “*vinculum* entre o eu e as coisas”<sup>426</sup>, e a relação ego/coisa não mais do que *uma* encarnação do *eu na coisa*, uma coincidência um no outro no presente vivido, encontrando nesse mundo constituído um *mundo único*, o *seu mundo*, porque fruto da sua representação. O mundo novo nasce (revela-se-me) dessa possibilidade de nascimento – não entrámos num paradoxo.

Como assim?

A coisa não existe sem ti pelo simples motivo de que ela não sente. A coisa não existe para ela própria, ela é inerte, vazia de sentido sem ti; ela é como uma *pen drive* que espera o *download*, um prego numa parede.

*Coisa e sujeito* são inalienáveis: tu e ela, és tu.

*Cidade e eu* são inalienáveis: eu e ela, sou eu.

*Cidade e tu* são inalienáveis: tu e ela, és tu.

Essa inalienabilidade, essa condição para a mútua existência do sujeito e do *seu objecto* e a conseqüente construção do *seu mundo*, não remete o sujeito para uma *alienação do mundo* (onde os outros *existem*), nem contribui para uma *exclusão do sujeito do mundo*, digamos, *social*. Pelo contrário.

A possibilidade de conhecimento do outro – como alguém que partilha comigo a *nossa presença* perante o objecto – implica, não a “interrupção deste entrelaçamento [o do sujeito com o *seu objecto*, ou com o *seu mundo* de um modo geral], mas apenas pô[e] fora de circuito a alienação, por meio da qual me apreendo mundano e não transcendental”<sup>427</sup>.

Quer isto, então, dizer que o sujeito habita dois mundos – um *mundo mundano* e um *mundo transcendental*? Tu habitas em dois mundos?

“Existe, pois, uma condição para que a compreensão do outro seja possível: é que eu não seja para mim mesmo uma pura transparência.”<sup>428</sup> Se é, como postulamos, o sujeito quem constrói a coisa dentro do seu mundo e se, como vimos, o sujeito não é para si mesmo uma pura transparência, se ele é *uma consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada*, então, o mundo (em paralelo) construído por si – já que essa construção do mundo é subjectiva –, não é senão, como diz Malebranche, “uma obra

---

<sup>426</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>427</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 55.

<sup>428</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 78.

inacabada”<sup>429</sup>. Porém, o “mundano” de que fala Lyotard, o “mundo previamente dado” de que fala Husserl ou a “harmonia preestabelecida” de que fala Merleau-Ponty, são noções que apontam para um mundo pronto a habitar, um mundo instituído, sedimentado ao longo do tempo por sucessivas significações e que, de certa maneira, podemos dizê-lo, enformam um mundo cultural, isto é, o *mundo do sentido* (usando a nossa metáfora: a membrana de tinta colorida na parede onde o prego está espetado) onde os objectos têm um significado ou, utilizando outras palavras, um *conceito determinado*, onde os podemos encontrar como *produtos da cultura*, produtos de uma sociedade humana.

Se vivemos em dois mundos, um *mundano* e outro *transcendental* (?): pois sempre que vivemos em sociedade vivemos mundanamente, sim; mas, sempre que pusermos *fora de circuito* a alienação do mundano que nos fornece o *como devemos ler ou experimentar o objecto*; se nos colocarmos desde um ponto de vista anterior a qualquer conhecimento ou exercício de significação previamente instituída; se, e na palavra de Husserl, nos *abstivermos*<sup>430</sup> (ou *inibirmos*) do mundo-que-regra, se o suspendermos, “esta inibição universal de todas as tomadas de posição face ao mundo objectivo, ao qual damos o nome de *epoché fenomenológica*, torna-se justamente o meio metódico pelo qual me apreendo puramente como aquele eu e aquela vida da consciência na qual e para a qual todo o mundo objectivo é para mim, e tal como para mim é”<sup>431</sup>, e, assim, é desde este ponto de vista, do ponto de vista de uma “*epoché fenomenológica*” – uma colocação do mundo objectivo entre parênteses, ou seja, uma suspensão de qualquer adesão (crenças espontâneas, convicções diversas, significados pré-estabelecidos, etc.) e de qualquer juízo de ordem científica relativo à coisa – que quem experimenta se toma a si próprio como *puro eu, transcendental*, superando o mundano.<sup>432</sup>

---

<sup>429</sup> Nicolas MALEBRANCHE (1638-1715) cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 544.

<sup>430</sup> Lyotard chama a esta *abstenção*, “redução”.

“[...] se me abster, como em liberdade poderia fazê-lo e efectivamente fiz de qualquer crença na experiência, de modo que para mim o ser do mundo da experiência permaneça fora de vigência, então esta minha abstenção é o que é em si, mais a corrente inteira da vida da experiência e de todos os seus fenómenos singulares, as coisas e os outros homens e os objectos culturais aparentes, etc. Tudo permanece como estava, só que não o assumo simplesmente com existente, mas abstenho-me de toda a tomada de posição quanto ao ser e à aparência. Devo igualmente abster-me das minhas outras opiniões, juízos, das minhas tomadas de posição valorativas na referência ao mundo, enquanto pressupõem o ser do mundo, e também para eles abster-me não significa o seu desaparecimento enquanto simples fenómenos.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 14 e 15.

<sup>431</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15

<sup>432</sup> “Por conseguinte, a atitude fenomenológica com a sua *époche* consiste em eu obter o derradeiro ponto pensável da experiência e do conhecimento, no qual me torno espectador imparcial do meu eu mundano-natural e da vida do eu, a qual constutui aí apenas um pedaço particular ou um estrato específico da minha vida transcendental desvelada. Não estou envolvido na medida em que, enquanto me ‘abstenho’ de todos os interesses

É, acabado de dizer agora por outras palavras, o mesmo que dizer: *por a maçã ou por a cidade em époquee. Desenhar uma maçã, desenhar a cidade, é pô-las em fenómeno.* Cremos ter ficado clara a frase citada anteriormente: “O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.”

Por isso, podemos agora entender com mais clareza Lyotard quando diz: “[...] depois da redução que isolara o mundo na sua forma constituída, para restituir ao *ego* constituinte a autenticidade de dador de sentido, a tentativa husserliana, explorando o sentido mesmo desta *Sinnggebung* subjectiva, recupera o mundo como a própria realidade do constituinte [“fica a realidade coordenada com ele”<sup>433</sup>, como, com outras palavras diz Wittgenstein]. Não se trata, evidentemente do mesmo mundo: o mundo natural é o mundo *feiticizado* no qual o homem se abandona como existente natural e no qual ingenuamente objectiva a significação dos objectos. A redução procura apagar esta alienação”<sup>434</sup>, e, também por este motivo, podemos dizer: *o sujeito é muito mais do que aquilo que a alienação da cultura estabelece acerca dele, é muito mais do que aquilo a que o mundo previamente dado o abandonou*, em suma, *o sujeito é mais do que um organismo funcional no sentido biológico, é mais do que um um-igual-aos-outros; o teu olhar é único e irrepetível; o teu olhar é teu.*

E é *aqui*, neste movimento intencional que, ao suspender-se qualquer adesão ao mundo objectivo, se reencontra o sujeito (é este o teu lugar caro(a) aluno(a), porque é este o lugar de quem desenha: neste *aqui reencontrado* neste *parentesis-ao-mundo*), não como *mais-um-no-mundo* ou como *um-igual-aos-outros*, mas como Humano sensível perceptivamente enraizado no mundo pela atribuição de sentido, que, justamente, faz dele um *um-no-mundo-ao-lado-do-outro* (um homem culto e *do seu tempo*), um ente, um tu-próprio.

---

mundanos que aí ainda tenha, enquanto eu – o filosofante – me ponho acima deles e os contemplo, os tomo como temas da descrição, bem como em geral o meu *ego* transcendental.

Realiza-se assim, com a redução fenomenológica, uma espécie de cisão do *ego*: o espectador transcendental põe-se acima de si próprio, olha para si e vê-se também como eu antes votado ao mundo, e descobre-se em si, pois, como homem enquanto *cogitatum* e descobre nas *cogitationes* inerentes a vida e o ser transcendentais que consistem o ‘mundano’ integral.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 23 e 24.

<sup>433</sup> “Tudo o que vemos podia ser diferente do que é.

Tudo o que de todo podemos descrever podia ser diferente do que é.

Não existe uma ordem a priori das coisas.

Aqui se vê que o Solipsismo, quando lhe rigorosamente são extraídas todas as suas consequências, coincide com o realismo puro. O eu do Solipsismo contrai-se e fica um ponto sem extensão, fica a realidade coordenada com ele.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup> Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 116 e 117 [Sublinhados nossos].

<sup>434</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 42

Voltemos a uma pergunta que, nas entrelinhas desta carta, ficou por responder: mas, quererá isto dizer que habitamos o mundo em solidão?

Maria João Madeira Rodrigues: “A criação é a necessidade de explicar aos outros o sentido do prazer explicando-o também a si mesmo. [...] A imaginação é a estruturação e qualificação das imagens, o seu limite é a alucinação.”

Husserl responde nestes termos: “A *epoché* fenomenológica reduz-me ao meu puro eu transcendental e, pelo menos no início, sou então, em certo sentido, *solus ipse*: não no sentido habitual, como o seria o de um homem que, após um colapso cósmico, ficaria sozinho no mundo que continua ainda a existir. Após ter banido o mundo do meu campo judicativo como o que de mim e em mim recebe o sentido de ser, sou então o eu transcendental que precede o mundo, *a única coisa que judicativamente se pode posicionar já está posicionada*. [...] Portanto, o fundamento derradeiro da filosofia, no sentido cartesiano da ciência universal, não deveria ser o *ego cogito*, mas uma ciência do ego, uma *egologia* pura e deveria pelo menos proporcionar a pedra angular da sua fundamentação absoluta. Efectivamente, esta ciência já existe como a fenomenologia transcendental mais básica: a mais básica, por conseguinte, não a plena, à qual pertence o caminho ulterior do solipsismo transcendental para a intersubjectividade transcendental.”<sup>435</sup> Ficou respondida a pergunta.

Caro(a) aluno(a), se queres aprender a desenhar, *Pára, Escuta e Olha*, enquanto esqueces o mundo que torna tudo equidistante, equivalente, equilibrado, o mundo que mundifica tudo – vimo-lo já em que condições e em que circunstâncias anteriormente.

*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 – que demora a paragem). Poder parar é um luxo, é um prazer refinado poder ver.

*Parar* é fazer do corpo eixo: “parar” é logo desenhar.

Do meu corpo-parado(-eixo) às coisas, posso medir distâncias: em metros, quilómetros, milímetros, por números em unidades de medida como o mundo-mundano, para controlar as coisas, ensina.

---

<sup>435</sup> Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 19 e 20.



A pele, esse infinito de contornos, estabelece uma espécie de fronteira que me fecha e abre ao mundo das coisas que compõem a minha realidade no instante da paragem a que o desenho – há uma rua, uma avenida, uma cidade inteira à espera de mim.

Nisto – nessa espera –, há o perto e o longe: o *aqui*-eu e o eternamente-*lá*, as coisas: aquele palácio; aquele aglomerado de casas feito de coberturas telhadas e de pontinhos pretos de vãos; aquela araucária, um mastro; o campanário que guarda “o sino da minha aldeia”, que via Fernando Pessoa, da sua casa no n.º 4 do Largo de S. Carlos, da Basílica de S. Bartolomeu dos Mártires, cidade aberta; aquela linha horizontalmente recta que o Tejo faz, e em função da qual as verticais são verticais à vista e em desenho; etc.

Em síntese, essas coisas são, pelo menos, aquilo que tu não és – aquilo que tu não és se não as representares, aquilo que tu não és se não as leares à consciência para poderem ser livremente pensadas.

Porém, esse perto e esse longe – com o quais decides por onde começar o teu desenho na tua folha – não passam de uma aparência, porque quem se dá conta do perto e do longe, da pele e do horizonte, és tu caro(a) aluno(a). Em ti mora a capacidade de dizer “perto”, “horizonte”, tudo.

Aprender a desenhar é começar por relativizar o primeiro dos grandes equívocos do mundano: *a distância que te separa das coisas*, a distância que a ciência mede, *a distância que (só aparentemente) te separa das coisas*.

Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente.

Eu quero desenhar a cidade; a cidade está à minha frente.

É indiscutível que entre o fim do meu corpo, da minha pele, à pele da coisa, à sua forma, existe uma distância. Se eu quiser tocá-la tenho de esticar o braço ou passear até ela; conto com a minha motricidade para alcançá-la, porém, mesmo que seja em sentido figurado, os meus olhos *tocam-na* pelo simples motivo que a detectam de entre tudo aquilo que vêem, da paisagem ou do fundo onde a coisa existe para os meus olhos; os olhos vêem-na e ver é já um alcançar.

A distância que vai de mim à coisa, por um lado, é a medida que nos separa, e em simultâneo, por outro, é a medida do comprimento do segmento de recta que nos liga; separa e une o mínimo comprimento de entre as infinitas possíveis trajectórias entre dois pontos sobre o mundo: *o ponto-eu* e *o ponto-coisa*. Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente e o desenho começa, antes de mais nada, pelo reconhecimento desta espécie de geodesia mínima – a mínima distância entre dois pontos.

Mas esta distância, digamos geodésica, generalizada pela Matemática através do conceito de métrica – que não deve ser alheia ou ignorada pelo desenhador – é só um

primeiro passo na compreensão do visível. O mundo do desenhador não é só um espaço métrico, é o próprio mundo.

Saber, como tenta aprender qualquer aluno de Matemática do ensino secundário, que se  $\mathbb{S}$  é um conjunto, é insuficiente para mim que quero desenhar a coisa. A “coisa” aqui é a cidade, claro está.

Saber dos axiomas de Euclides e da geometria plana e da geometria sólida; saber de tudo isto acerca da distância do *eu* à *coisa* e, assim mesmo, colocar-se antes dos predicados da ciência, não exactamente ignorando-os, mas tornando-os como que inofensivos, abrindo, assim, o espírito com a certeza de que os olhos tocam desde as coisas mais longínquas às mais próximas pelo simples motivo de que vêem, que os olhos desenharam mesmo aquilo que não vêem mas que a imaginação inventa, é já desenhá-la.

Este é o mundo que quem quer desenhar deve saber esquecer por momentos (se não esquecer, pelo menos, colocá-lo entre parêntesis); deve saber (re?-)encontrar um outro mundo que não se chame  $\mathbb{S}$ , e que, a ser um “conjunto”, esse seu novo (ou, outro?) mundo, será o conjunto onde o eu-que-desenha é inalienável a esse conjunto, e onde toma parte como ego no seu próprio, à falta de melhor palavra, “movimento”; e, mais ainda, ter a consciência de que cada desenho que já fez, faz e fará constrói esse seu novo (ou, outro?) mundo – talvez a isto, a esta construção contínua, se possa chamar de *Cultura Visual*. A tomada de consciência de que o *como os meus olhos vêem a coisa* não é igual ao *como os teus olhos vêem a (mesma?) coisa* (mesmo se eu e se tu estivermos alternadamente sobre o ponto de cruzamento das mesmas coordenadas de latitude e de longitude à mesma distância matemática da coisa; ou, possível fosse, se eu e tu estivermos coincidentes nesse mesmo ponto nesse mesmo instante) é fundamental, ou, melhor dito, “essencial” para a construção do desenho. E, isto, por vários motivos; apontemos alguns: em primeiro lugar, porque, sabêmo-lo, o *desenho da coisa* não é a *coisa*, mas um seu possível substituto; em segundo lugar, porque essa possibilidade de substituição só pode acontecer se no *desenho da coisa* for reconhecida, nesse mesmo desenho, a *coisa* (isto, claro está, se a intensão do desenhador da coisa for o da semelhança entre o seu desenho e a coisa que desenha); e, em terceiro lugar, porque – e partindo do pressuposto de que é intenção do desenhador da coisa que o seu desenho mantenha com a coisa uma relação de semelhança, aparência ou verosimilhança – concomitantemente com os dois primeiros motivos, há que investigar em que condições é que essas relações de semelhança, aparência ou verosimilhança entre a *coisa-a-desenhar* e a *coisa-desenhada*, por outras palavras, entre o *representado* e a sua

*representação*, podem acontecer e, a par disso, investigar como é que essas relações de semelhança, parecença ou verosimilhança podem ser contruídas num desenho.

## 48. Disegno e Ètica

Conferência apresentada no **XXVI Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, ARCHITETTURA SOCIALE, Risanamento e rigenerazione urbana. Luoghi pubblici e di aggregazione. Forme dell'abitare; organizado pela: Università di Camerino** – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Palazzo Ducale, 31 de Julho a 4 de Agosto 2016.

\*

Sentire è già percepire.<sup>436</sup>

Sentire è entrare in un universo di esseri che si *mostra* uno dopo l'altro e dietro di me. In altre parole, sentire un oggetto è abitarlo e non comprendere tutte le cose secondo il suo riflesso. Rimangono aperti ai miei occhi perchè da soli non son nulla.

"Così, ogni oggetto è lo specchio di tutti gli altri." - di Maurice MERLEAU-PONTY, in la *Fenomenologia della Percezione*.

### **Gli architetti immaginano, rappresentano e fanno oggetti.**

Quando diciamo "percepisco"<sup>437</sup>, qualsiasi cosa, non passiamo esattamente per l'esperienza: non ci riferiamo a tutto ciò che sentiamo di fronte ad essa. Ma se la percezione non è ancora un'esperienza, allo stesso modo, non dovremmo ridurlo a *mera* sensazione. La percezione si sovrappone ai sentimenti quando li riceve. Esiste, pertanto, una dicotomia apparente tra *sensazione e percezione*. Tuttavia, la discussione sulla percezione, deve iniziare con la definizione del concetto, riconoscendo immediatamente l'assenza di un consenso generale, accettando soltanto che la percezione è influenzata

---

<sup>436</sup> "Guardare è entrare in un universo di esseri che si *mostra* uno dopo l'altro o dietro di me. In altre parole, guardare un oggetto è abitarlo e non comprendere tutte le cose secondo il volto che tornano a lui. Ma, nella misura che anche le vedo, rimangono posti aperti ai miei occhi e virtualmente situati su di loro, mi rendo conto su diversi punti di vista l'oggetto centrale del mio punto di vista attuale. Così, ogni oggetto è lo specchio di tutti gli altri." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della Percezione*, op. cit., p. 105.

<sup>437</sup> "In Psicologia, percepire è avere la conoscenza di un obiettivo che era presente attraverso le sensazioni. Sottolineando: resta inteso che gli stimoli sono indispensabili per il verificarsi di percezione. Tuttavia, il processo percettivo non avviene in modo lineare; cioè, lo stimolo alla coscienza, attraverso i sensi fisici. [...] Un aspetto particolare della soggettività è la natura selettiva della percezione: al percepire, non sono rappresentati su un piano di parità i vari elementi che compongono la realtà oggettiva in cui è inserito; non perché non abbia necessariamente differenze nell'intensità degli stimoli, ma perché ai elementi del mondo soggetti alla percezione umana, si applicarono valutazioni diverse." Helmuth KRUGER, op. cit., p. 55 e 56.

da informazioni sensoriali e soprattutto da una "percezione di base che è già caricata di un senso".<sup>438</sup>

La percezione è l'insieme delle sensazioni elementari, di un dato momento, insieme alle immagini delle sensazioni ad esso associate, creando il clima per il sentire - per l'assegnazione di significato.

Il mondo del soggetto è costruito dal soggetto stesso, in quanto è colui che si è proiettato in questo mondo. È solo il soggetto perché è *lui-nel-mondo*. Si rompe, così, la dicotomia soggetto / oggetto.

### **Gli architetti disegnano oggetti.**

Perché stiamo nel mondo, siamo condannati a vivere immersi in significati e rappresentazioni di enti intermedi che costruiscono il mio mondo.

Sentire, tuttavia, non è solo prendere delle informazioni percettive, dal momento in cui la nostra attenzione e il giudizio prodotti, interferiscono nella percezione. Così, quando si vivono le rappresentazioni, ogni soggetto costruisce *il suo mondo - il suo mondo diverso dal mondo di un altro soggetto* - perché ogni individuo percepisce il mondo dal suo punto di vista. Quindi, potremmo dire metaforicamente che soggetti diversi evidenziano diversi contorni della figura dello stesso sfondo. I nostri orizzonti di significati determinano la nostra percezione. Così, il percepito è il *non reale*, ma intenzionale.<sup>439</sup>

### **Gli architetti inventano figure che si stagliano su un sfondo.**

Non si può, come abbiamo osservato, parlare del *soggetto* senza parlare dell'*oggetto*. Uno implica l'esistenza dell'altro. Il soggetto è "ciò che accade all'interno della coscienza"<sup>440</sup>, e l'*oggetto* è conoscenza del processo di coscienza<sup>441</sup>, ovvero, che *permette* o *autorizza* questa sensazione da parte del soggetto.

L'*oggetto* *consente* il sentire, nel senso che la sua esistenza è condizionata all'esistenza sensibile del soggetto. Perché, come abbiamo visto, ci lasciamo la dicotomia soggetto / oggetto, quando ammettiamo che: l'*oggetto* non esiste *in sé*, ma *in me*.<sup>442</sup>

Il soggetto appena prende coscienza di sé stesso nel rapporto instaurato con l'*oggetto*, *fuori* di sé, o quando tenta di sostituirsi all'*oggetto*, diventando in questo modo, il soggetto, cioè, l'*oggetto* della propria esperienza. Siamo in grado, al massimo, di

---

<sup>438</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 24.

<sup>439</sup> Il soggetto costituisce una realtà rappresentativa. Rappresenta la realtà in cui è inserito, o meglio, il soggetto scrive attraverso le rappresentazioni della realtà stessa (nel soggetto), e quando lo fa la costituisce. L'*intenzione* è cosa propria del soggetto, è l'attività in cui la coscienza riferisce a ciò scopi. La coscienza cerca ciò che sente, e si sente sensazione mira a se stessa, così l'intenzione è un obiettivo e non una *cosa pensante*.

<sup>440</sup> António DAMÁSIO, op. cit., p. 39.

<sup>441</sup> António DAMÁSIO, op. cit., p. 39.

<sup>442</sup> "[...] le relazioni tra corpo e oggetto sono il contenuto di conoscenza che chiamiamo coscienza" Antonio DAMÁSIO, op. cit., p. 39.

sostenere che il soggetto e l'oggetto non esistono *in sé*, ma secondo una relazione filiale inevitabile che essi stabiliscono e che ne garantisce la permanenza.<sup>443</sup>

### **Gli architetti disegnano oggetti che garantiscono la permanenza.**

Tutto ciò che esiste è un oggetto per il soggetto che lo rappresenta.

"Penso che ci rendiamo conto quando i dispositivi di rappresentazione dell'organismo mostrano un particolare tipo di conoscenza senza parole - la conoscenza che il proprio stato dell'organismo è stato modificato da un oggetto, - e quando si verifica questa conoscenza in contemporanea con la rappresentazione di appartenenza ad un oggetto. Il senso di sé nell'atto di conoscere un oggetto è una infusione di conoscenza 'nuova' creata continuamente all'interno del cervello mentre gli 'oggetti', in realtà presenti o richiamati, interagiscono con l'organismo causando la loro modifica."<sup>444</sup> In questo senso, si riconosce nell'oggetto certe qualità che possono mobilitare il soggetto ad una particolare risposta, causando la rappresentazione.

### **Gli architetti inventano certe qualità?**

L'oggetto viene costruito dal soggetto quando questo lo rappresenta. L'oggetto è ciò che permette la costruzione del soggetto. Il soggetto quando individua, fissando, l'oggetto nel fondo percettivo<sup>445</sup> che lo supporta, attraverso queste *qualità*, sta già rispondendo a questo invito alla possibilità di esistere in entrambi. Perché, e come osserveremo, il primo non esiste senza il secondo, e il secondo non esiste senza il primo. Ma, queste *qualità*, in realtà non esistono nell'oggetto, per quanto paradossale possa sembrare, quando, e come si vede, prima di tutto se si difende una *azione* causata dall'oggetto, presentata quasi come una disposizione intenzionale di questo. In altre parole, l'esistenza di queste *qualità*, che noi definiamo come *sensibili*, ci sono veramente solo se si considera il soggetto che le rileva e le sente in sé, come un insieme di *impressioni eterogenee*. Queste qualità saranno *sensibili al soggetto*, perché la sensibilità<sup>446</sup> - la capacità che lo fa diverso dalla materia inerte - è ordine del soggetto, ed emerge dalla relazione che lui stabilisce con l'oggetto.

---

<sup>443</sup> "Le immagini che corrispondono alla sue percezioni esterne e le percezioni di ciò che ricorda occupano la lunghezza della vostra mente, ma non prendono la loro interezza. In aggiunta a queste immagini, esiste anche un'altra presenza, che significa, come un visualizzatore di immaginazioni, proprietario di fantasie e potenziale attore sulla fantasie. C'è una presenza in relazione all'oggetto. Se questa presenza non esistesse, come potrei sapere che i vostri pensieri appartengono a voi? Chi poteva dirlo?" Antonio DAMASIO, *op. cit.*, p. 29.

<sup>444</sup> António DAMASIO, *op. cit.*, p. 45 e 46.

<sup>445</sup> "Nella visione, la differenza [del cinema], sostenendo il mio sguardo a un frammento di paesaggio, si anima e si sviluppa, altri oggetti recedono al bordo e si addormentano, ma non cessano di essere lì. Ora con loro, ho alla mia disposizione i propri orizzonti, in cui è coinvolto, come nella visione marginali, l'oggetto fisso ora." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della Percezione*, *op. cit.*, pp. 104 e 105.

<sup>446</sup> Il termine *sensibilità* è qui capito come una capacità comune ai soggetti di distinguersi dalla materia inerte, ricevendo dall'esterno un'eccitazione e di rispondere attraverso di una reazione organica *appropriata*. La Psicologia capisce la *sensibilità* come la stessa universalità al soggetto attraverso il quale è possibile ottenere un brivido (agitazione, a volte intenso, della coscienza, causata da una situazione esterna o all'interno del organismo, che è accompagnato da varie reazioni organiche, disordinato o con la possibilità di essere ordinati), del mondo interno o esterno. La *sensibilità* sarà, quindi, il meccanismo che consente lo stato rappresentativo del soggetto quando colpiti dalla presenza di un oggetto, una tenuta con questo un *rapporto umano*.

Pertanto, si dice che l'oggetto ha *qualità sensibili*, in quanto trasferisce sensibilità all'oggetto, ci serve solo per agevolare, non solo il discorso, come il sentimento stesso del soggetto, ma anche ammettendo la possibilità di una sorta di *dialogo con l'obiettivo di sentire* l'oggetto - e in qualche misura implica considerare la realizzazione dell'oggetto, con tutte le conseguenze che ne derivano.

### **Gli architetti anticipano questo tipo di dialogo...**

Un dialogo comporta sempre *l'emissione e la ricezione* di informazioni. L'oggetto non emette le informazioni da solo<sup>447</sup>, , a meno che tale oggetto sia un *altro soggetto* (e un soggetto può essere *un altro che sente* esterno ad un primo soggetto che sente, o il soggetto stesso che si sente<sup>448</sup>).

L'oggetto, come non rilascia informazioni con i propri mezzi, dipende proprio dal sentire del soggetto, allo stesso modo il soggetto diventa dipendente da questa relazione per poter esistere come corpo..<sup>449</sup> Si stabilisce, così, una stretta relazione tra il soggetto e l'oggetto, che potrebbe essere chiamata *umana*. Una relazione di sovrapposizione, piuttosto, che di coincidenza temporale e spaziale.

La possibilità di sentire - solo per esistere, si capisce - è un riflesso di questa stretta relazione tra l'oggetto e il soggetto che sente. Il soggetto sta nel mondo, in unità assoluta con il mondo, e come sostiene Maurice Merleau-Ponty, il corpo non è il risultato di "molteplici causalità," non è "una parte del mondo" non è "un semplice oggetto di Biologia "né dalla" Psicologia o dalla Sociologia", il corpo "non è un essere vivente, o anche un uomo", il corpo è " fonte assoluta"<sup>450</sup>

### **Gli architetti sanno bene cosa significa "corpo"...**

La capacità di sentirsi muove completamente il soggetto di intero modo, lo rende cosciente del suo corpo, non come una parte del mondo, ma nel mondo, in comunione con il mondo, e che "il mondo non è un oggetto che ho con me alla legge della costituzione; è l'ambiente naturale e il campo di tutti i miei pensieri e le mie percezioni esplicite. La verità 'abita' solo nell'uomo interiore', o meglio, non c'è nessun uomo interiore, l'uomo è nel mondo, è il mondo che lui conosce. Quando torno a me dal

---

<sup>447</sup> Perché mentre non esiste una cosa senza la presenza di un soggetto disposto o in grado, a sentirlo. Così, l'oggetto non esiste "per se stesso". Il colore non è una qualità significativa per ciechi, nello stesso modo che il suono non sarà una qualità apprezzabile per non udenti. Non esiste come *cosa* perché hanno un quadro soggettivo che le riconosce o rappresenta. *Non sono*, quindi.

<sup>448</sup> Tante volte che un altro che abita il corpo stesso che lo sente, cioè, che si sente. Certo, in questo caso, quando l'oggetto del nostro studio anche noi, che abbiamo il dialogo con noi stessi e anche prendere in considerazione il dialogo all'interno di una piattaforma in codice può essere un linguaggio, un complesso tracce, un complesso di tinte, ecc

<sup>449</sup> E in questo senso non esclude che l'oggetto non si oppone al soggetto, dello stesso modo che il soggetto si oppone all'oggetto.

<sup>450</sup> Si vede a questo proposito: Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della Percezione*, op. cit., pp. 1-20, soprattutto quando si legge a pag. 3: "Io non sono il risultato o entecruzamento multipli causalità che determinano il mio corpo o la mia 'psiche', non riesco a pensare a me stesso come una parte del mondo, come un semplice oggetto della biologia, psicologia e sociologia, neanche chiudere su di me l'oggetto della scienza. Tutto quello che so il mondo senza che i simboli della scienza non può dire nulla. [...] La science non ha e non avrà lo stesso senso di essere mondo percepito, per il semplice fatto che si tratta di una determinazione o la sua spiegazione. Io non sono un 'essere vivente' o anche un 'uomo' o 'coscienza', con tutti i personaggi che la zoologia, la anatomia sociale o la psicologia induttivo riconoscono questi prodotti della natura o della storia - sono fonte assoluta ".

dogmatismo del senso comune o dogmatismo della scienza, incontro non un focus di verità intrinseca, ma un soggetto consagrato al mondo ".<sup>451</sup>

Il corpo è *fonte assoluta*. Ma di che cosa?

Tutto. Il corpo tutto abbraccia, in tutto coesiste, in tutto entra, tutto abita. Il corpo anche (soprattutto), *abita* l'architettura - come un luogo al di là dei limiti del corpo dalla Biologia, Psicologia o Sociologia - come un luogo dove si può fermare la sua *esistenza* <sup>452</sup> in assoluto - quindi, l'architettura, come un luogo che funziona come una sorta di cornice dell'esistenza dell'uomo nella società.

È proprio a questo punto, quando si accetta che il corpo è molto più di un organismo vivente, o anche una coscienza, che il nostro ragionamento può muoversi verso il raggiungimento dei meccanismi o processi, con cui governa la rappresentazione dell'architettura e / o dalla città - la sua codifica e la sua decodifica. Parliamo, ovviamente, di significazione.<sup>453</sup>

Solo dopo questo, credo, si potrà parlare di "immagine" o "rappresentazione" di architettura e / o città e / o qualsiasi cosa-altra.

**Gli buoni architetti fanno di questo.**

---

<sup>451</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 6.

<sup>452</sup> "Che vuole dire: io sono? La vecchia parola costruire, che appartiene il "sono", risponde: "Io sono ", tu sei 'significa: io abito, tu abiti. Il modo in cui si è e io sono, il modo in cui noi uomini *siamo* sulla Terra è il Buan, il Abitare. Essere un uomo significa: essere sulla Terra come un mortale, significa: abitare "Martin HEIDEGGER, *Vorträge Aufsätze und Günther Neske Pfullingen 1954* traduzione originale dal tedesco di Carlos Botelho, pp. 145-162. (Dato il 5 Agosto 1951 Conferenza sotto il 'Colloquio Darmstadt II' su 'L'uomo e lo spazio', stampato nella pubblicazione di questo colloquio, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, p 72ff ..).

<sup>453</sup> "La *signification* est le *procès* qui associe un objet, un être, une notion, un événement à un signe susceptible de les évoquer: un nuage est signe de pluie, un froncement de sourcil signe de perplexité, l'aboïement d'un chien de colère, le mot 'cheval' est le signe de l'animal. Un signe est donc un excitant – les psychologues disent un stimulus, don't l'action sur l'organisme provoque l'image mémorielle d'un autre stimulus; le nuage évoque l'image de la pluie, le mot celle de chose. Ce que nous appelons expérience ou connaissance n'est qu'une 'signification' de la réalité, don't les techniques, les sciences, les arts, les langages sont des modes particuliers; on conçoit donc l'importance, l'universalité du problème de la signification ainsi posé; nous vivons parmi les signes et une science générale de la signification embrasse l'ensemble des activités et des connaissances humaines." Pierre GUIRAUD, op. cit., p. 11.



49.

## The “Dreamt” Graphical Representation of Tragedy

Conferência apresentada no **XV INTERNATIONAL FORUM LE VIE DEI MERCANTI, “WORD HERITAGE AND DISASTER, KNOWLEDGE, CULTURE AND REPRESENTATION”, ISI WEB OF SCIENCE**, org. De Carmine Gambardella, UNESCO, Nápoles 15 de Junho de 2017 e Capri 16 e 17 de Junho de 2017.

Texto publicado no Livro **“WORD HERITAGE AND DISASTER, KNOWLEDGE, CULTURE AND REPRESENTATION”, org. De Carmine Gambardella, UNESCO**, com o título **“THE ‘DREAMED’ GRAPHICAL REPRESENTATION OF TRAGEDY”**, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli, ISBN: 978-88-6542-582-4, 2017, pp. 449-456.

(Seleccção por Pares - Livro Internacional Indexado Classe A - ISI WEB OF SCIENCE)

<http://www.leviedeimercanti.it/>

(Seleccção por Pares)

\*

If we know anything about *Tragedies*: disasters, cataclysms, disorders happening in a World that we believe to be ordered; fires, tsunamis, gales, etc.; it is first and foremost due to the graphical representations of such events.

Rather than written descriptions, images represent these episodes in a more evident way; and - because they are images - these are visually more tangible, more concrete or more impressive to our memory.

Wittgenstein: “The image is a model of reality.”[1]

However, these images were - from a certain point of view - “dreamt”.

And, they were “dreamt” for, at least, two reasons:

1. A practical reason; through examples:



The image that we presented of the earthquake of 1755 (1<sup>st</sup> November, 08:00 am) in Lisbon, could not have been – for obvious reasons – realized *in loco*; that is, simultaneously to the event of the earthquake; that is, “in face of the reality of existence”[2].

This representation is, in fact, a “dream” of someone who later represented it.

However it may be, this “dream” shall not be exclusive to the representation of tragedies (of disasters, cataclysms, disorders, fires, tsunamis, gales, etc.). Other examples of “dreams” exist, be it in Theory and/or in the History of Image and Representation.

Several other examples, concerning the representations of other objects, exist – objects that by *being present* or *non-present* in face of its drawer – were built through this “dreamt” action. To an extent, we might even say that all representations are “dreamt” (in order to do so, it would suffice to think that even in representations referred to as “observational”, the fractions of a second it takes for the drawer to take its eyes from the model in order to almost immediately look towards the surface of its representation, with the intent of drawing it, will be enough to adulterate – in a dream-like fashion – the model’s characteristics, thus turning it into something else; it would be beautiful to make an History of Drawing, Image or Painting, with this sense, instead of believing that the world was really like “this” – “this”, meaning, the world was drawn and painted, by artists, exactly as it was).

[I know how to draw, and I do; but I know that my drawing, even whilst I’m drawing it, shows a world which is more that-which-could-be than that-which-is; why?

Because while I draw, I dream. So, I don't draw the model which is in front of me; rather, I draw the reality relating to my circumstance, and therefore, through me; in short, I draw my model - be it a nude body, a house, a tree, in relation to myself. And even if the viewer of my drawing recognises *that nude body, that house or that tree* - which he is contemporarily seeing with me while the drawing is being made - it is only because he is witnessing it re-happening in my drawing, as an image, dreamt by me; he - the spectator of the figuration - consents himself in my dream and dreams by my side, as if we were lovers dreaming the same dream.]

*"That nude body, that house or that tree..."*

To represent is always to re-presentificate.

And in this representative movement, or of re-presentification: there is a dreamt gesture.

[A *dreamt gesture* which, hypothetically, and unwillingly(?), wishes to narrate a happening? Which wishes to tell us, by means of an image, that an earthquake, a fire and a river that turned into a 30 meter wave, a tsunami, ruined almost the entirety of the city of Lisbon in the XVIII<sup>th</sup> century?

What does Goya wish to tell us with his *maja desnuda*?

What does Picasso wish to tell us with his green *Gertrude Stein*? (note: "To a complaint that his portrait of Gertrude Stein did not look like her, Picasso is said to have answered, 'No matter; it will.'"[3])

What does an *al vif* drawing of a lion wish to tell us?

What does the image of a rhinoceros, that never arrived to its destiny in Rome, wish to tell us? - and despite the fact of its non-arrival, we know it all so well...]

*"That nude body, that house or that tree..."*

*"That trembling city, that wave, that fire, those sinking boats in the Tejo river, that tragedy."*

To represent is always to re-presentificate. But what exactly do we mean?

Is it not commonly accepted - even by the Academy or by the University - that art, through the images it produces, represents reality? [or, as Wittgenstein would put it, are the images themselves to propose "models" of/for reality?]

[Models, “yes”; (reliable) representations, “maybe”.]

Let us see what Image and Representation Theories have to say - from an obviously iconoclastic standpoint:

*Groupe μ* states: “In the iconic field, [...] through transformation, the visual image retains something from the subject as well as the object. Placing, therefore, the image itself as a mediator between its producer and its model. To exemplify we can take into consideration the personal styles of the painters or the stylisation of each school. The transformation affects the global properties of the structural units.”[4]

However, the produced image/expression, which delivers itself to the viewer’s recognition, will only be understood if the code utilised by the viewer coincides with that of the artist when building that same expression - this is, after all, the tragedy of art and its maker. It is however, precisely - and paradoxically - this same tragedy that nurture both art and artist. No art, nor artist exist without tragedy.

Nowadays, we would say that the rhinoceros that Albrecht Dürer represented through drawing doesn’t correspond to an actual rhinoceros, or, putting it in another way, Dürer’s representation doesn’t correspond to our representational expectation of a rhinoceros, “it corresponded to a cultural description of a rhinoceros which was popularised by medieval bestiaries”[5]. Curiously, this same drawing will help restrain the representation of the typology ‘rhinoceros’, from the XVI<sup>th</sup> until the XVIII<sup>th</sup> century, due to the fact that the drawers of this period take Dürer’s drawing as a model, even though they drew rhinoceros whilst directly observing them: “When Dürer published his famous woodcut of a rhinoceros, he did so basing himself on secondhand information, coloured, no doubt, by the descriptions he had gathered of the most famous of all exotic animals, the dragon with an armoured body”[6].

Yet another case, would be that of Villard de Honnecourt and his *al vif* drawing of a lion, also quoted by Gombrich[6]. Honnecourt inscribes the following in his drawing: “Know that it is drawn from life”. However, the lion is drawn with base on heraldic imagery and its conventions in the XIII<sup>th</sup> century. [8] We may therefore understand the importance of cultural properties tied to the phenomena within the definition of objects, and in which way these may be determinant in the convention of iconic rules which are at the base of representation. Through these examples, which are given merely to illustrate, we may understand the reach of what Francastel wishes to pass when he talks about *referential elements to intellectual values, previously elaborated and known*.

By being changeable throughout time, the icon is, as we've seen, a relative entity which conditions the perception of the phenomenon, as well as the construction and perception of the image - the same applies for dreamt representations of *that trembling city, that wave, that fire, those sinking boats in the Tejo river, that tragedy*.

The viewer beholding the image experiences the need to recognise the objects it represents; however, it seems certain that "the place, the figurative field, is only the base of the image, it doesn't identify itself with it. We have, therefore, a whole series of levels: the real object, the figurative object, and the object of civilisation, all of them belonging to possibilities of intellectual comprehension which are irreducible between themselves." [9]

When such image is figurative, it stands to the necessity of recognition, and proposes, within itself, the objects brought forth to be recognised. However, it may happen, that the spectator feels unsatisfied by images which are apparently non-figurative or even with those which are over-figurative. Nevertheless, this dissatisfaction won't be related as much to the amount of information which is available through the image, while representation of a certain object or situation; but rather to how *easily* the information that is brought forward is read: "*Just here, I think, lies the touchstone of realism: not in quantity of information but in how easy it issues. And this depends upon how stereotyped the mode of representation is, upon how commonplace the labels and their uses have become.*" [10]

And, because of the *easiness* in which the image is *read*, we may state, with some certainty, that realism is relative. For it is determined by the ruling system of representation, or *standard* - as Goodman would put it: "*Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. Newer or older or alien systems are accounted artificial or unskilled.*" [11]

"*That nude body, that house or that tree...*"

"*That earthquake, that thirty meter wave which in 1755 broke over medieval and renaissance Lisbon*" - that tragedy that was so represented; so *dreamily* represented.

To *represent* is always to *re-presentificate*. But, the re-presentification is always a "dream" - only a naive may truly consider that the artists who drew the tragedy were there, representing it *in loco*, drawing away with pen on paper, all of it, the earthquake, the fire, and the tsunami; truth of the matter is, those images of the earthquake, the fire

and the tsunami, which took place in Lisbon, on the 1st of November of 1755, which travelled all throughout Europe and the New-World, were dreamt imaginations, made in studio, posthumous, already dead, dreamt artistically by the hands and eyes of its builders.

And this we've just said - which is a mere example - may be applicable to all the history of oil painting: only a naive, who knows not the time it takes for oil to dry on canvas, wood or copper plate, may truly consider that the painter's model would stand still for the entirety of time in which the paint would dry and the painter would finish his portrait.

All drawings and all paintings which speak of battles, storms, rough seas, tragedies, earthquakes and tsunamis, were "dreamt paintings", "dreamt drawings" - without mentioning the technique that goes into an engraving, copper plate and chisel... "dreamt engravings" which crossed the times until today, to talk to us about the thirty meter wave that crashed into Lisbon in 1755 (to make way to the "new city", illuminist, illuminated, structurally "new", which Voltaire announces in his *Candide, ou l'Optimisme*, a few years later in 1759, meanwhile confronting Leibniz... - but that is another subject altogether, as well as another approach to the representation of tragedy, which we will not go into now.)

However, if we are now able to imagine those "moments", those "happenings", those "tragedies", although it may seem paradoxal it is precisely because of those "dreamt images". Furthermore, as paradoxically as it may seem: That is good! - because without them, without those representations, we wouldn't even be able to imagine these events which make us heirs of that culture which is passed on via an imagetive heritage.

[Heirs of a heritage "dreamt" by drawers and painters?

Hypothetically: Yes!]

and,

2. A motive of a philosophical order; more vague, but no less evident:

Nietzsche: "As the philosopher behaves, in the face of the reality of existence, so behaves man, artistically impressionable, before the reality of the dream; He likes to contemplate, and looks attentively; [...]. And it is not only the pleasant and joyful images that you experience in yourself with that unlimited understanding; Also the grave, melancholy, sad, somber, sudden impediments, the impositions of chance, the anxious

hopes; In short, the whole "divine comedy" of life with hell [...] It is a dream! I want to continue to dream it!"[12]

My memory – or, should I say: my individual heritage – of the earthquake on the 1st of November 1755, 8 a.m., is a dream after all!

A “dream’(-through-images)” that I want to continue dreaming. Otherwise: if that earthquake, if that day and hour, was not like those *dreamed graphical representations* – those *dreamt images* – I saw and know, what would *that tragedy be like*, what would *that day and that hour* be for me?

## References

- [1] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup> Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 35.
- [2] Frederico NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, booksbrasil, São Paulo, 2006, p. 36.
- [3] Nelson GOODMAN, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, p. 33.
- [4] 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. 259.
- [5] Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 181.
- [6] E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 85-87.
- [7] E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 83 e pp. 161-163.
- [8] Umberto ECO, *op. cit.*, p. 181.
- [9] Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 51.
- [10] Nelson GOODMAN, *op. cit.*, p. 36.
- [11] Nelson GOODMAN, *op. cit.*, p. 37.
- [12] Frederico NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 36.

## Bibliografia

- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ, *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*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2<sup>nd</sup>. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984.

NIETZSCHE, Frederico, *A Origem da Tragédia*, booksbrasil, São Paulo, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup>. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.



50.

### **Drawings and Paradoxes:**

#### The Image and the Three Fictional Dimensions of Architecture

Texto publicado no Livro **XVI INTERNATIONAL FORUM LE VIE DEI MERCANTI, “WORLD HERITAGE AND KNOWLEDGE – REPRESENTATION, RESTORATION, REDESIGN, RESILIENCE”**, org. De Carmine Gambardella, UNESCO, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli, ISBN: 978-88-492-3633-0, 2018, pp. 13-18.

<http://www.leviedeimercanti.it/>

(Seleção por Pares – Livro Internacional Indexado Classe A - ISI WEB OF SCIENCE)

\*

It is true and we all know that drawings render it easier, in the architectural Discipline (as Project), to manipulate “real things”, “excessively big or heavy”; it does so, using the scale, for it would be impossible to manage them in their real physical dimension – the model and the images facilitate the architect’s exercise in the sense that they are, comparable to the physical dimension of architecture, manageable.

In this *managing*, the scale, eventually, poses problems: “*The sheer difference in scale between architects and their models[1] allows them to assume a Gulliver-like position of authority vis-à-vis the actual site of their proposals.*”(Leach, 1999, 27)

The risk taken, when thinking architecture through *miniaturized* graphical representations/anticipations and in plan (bidimensional – where tridimensionality is found, only, as a suggestion), is that of the architect falling into a mere compositional level of forms and volumes (because when we talk of image, it concerns visual aesthetics, whether it be in its construction, or decoding); when, articulated to that visual and formal aesthetic – which nobody denies its due importance –, there should subadjacently exist, and not only suggested, perceptions[2] and logics of another nature.

But, when architecture related problems are uniquely solved inside the image – and the *domain that it governs*[3] is the aesthetic –, “the architect becomes [or, from our standpoint, runs the risk of becoming] into an image producer, a marketing or communication agent, which only works on three fictional dimensions. In the best of

cases, he is reduced to playing a graphic or even plastic game, which breaks with its practical and utilitarian architectural finality and inscribes itself into an intellectualist aesthetic of ridiculing and provocation, characteristic of the contemporary plastic arts.”(Choay, 2000, 215) A radical standpoint – we recognize –, but from which, at least, we can draw the following:

i.) The image is, and we must all agree, different from the object; we can identify two planes: the one of *representation* and the other of *experience of and in space* which is given to us through the architectural object that comes from the representation; ii.) if the appearance of an object into tridimensionality is provoked, by an architect, through the image (because it is inside it that he thinks, studies, anticipates); iii.) then, forgetting himself that there is an essential difference between the management of a represented space and the management of a real space, he does nothing more than making appear into that tridimensionality an object charged with the significations of bidimensionality, so close and so far to painting: so close because painting acts over the image, ignoring – because it is in its nature –, the aspects related with *use*[4]; and so far because in painting there is a direct contact with the work in construction.

Thus can be set apart the architect from architecture: whenever he maintains with it an indirect relation, a relation that is only built upon the image and the representation. Nonetheless, the problem does not seem to lie upon representation, but rather the way in which representation is instrumentalized: the apparent confusion which can set in, by other words, between *representation* and *represented*. The image, the representation of the architectural object, therefore, is not, in fact the architectural object, nor is it, lesser still the architecture that, in our point of view, is the relation, in this case, *future* relation, which an inhabitant may maintain with that (*future* or *promised-in-representation*) object.

For, in this sense, the *usefulness* that the image brings in general, for example to painting and plastic arts, isn't the same as that which is brought to architecture. And, why?

Because, once we recognize that the architect – by drawing –, makes appear, through images, objects that define spaces in tridimensionality, no longer can we consider the image as a predominantly plain entity, but with a possibility of pluridimensionality – that is the case of architecture.

However, Architecture isn't an architectural object, nor is it, nonetheless, an architectural graphical representation that can originate that object. Architecture is a relation between inhabitant and dwelling.

There seems to exist, nonetheless, a common quality to all the surfaces that serve as a support to drawing. That quality is independent to the physical qualities that these supports may possess, and is, further still, independent of the functions that this support, whilst being a representation *plane*, may have.

That quality is that of transparency, which is to say, the *architectural drawing/representation* admits, as a characteristic, the possibility of taking as transparent a surface which is physically opaque; the *architectural drawing/representation*, being, albeit all, an object and not an illusion, reaches a virtual space beyond the physical borders of the support.

The notion of *vanishing point*, with the invention of perspective (which we can trace back to the XV<sup>th</sup> century), turned it possible for a person to gaze through, being able to *visually walk* through the interior of the image, which would open *beyond* the opacity of the support, “*digging itself [“in the plane”[5]] according to depth*”(Merleau-Ponty, 1999, 354). The *architectural drawing/representation*, similarly to *making*, transcends the physical character of the support, advancing a space beyond it.

“A picture space may be defined as an apparently three-dimensional expanse, composed of bodies (or pseudo-bodies such as clouds) and interstices, that seems to extend indefinitely, though not necessarily infinitely, behind the objectivity two-dimensional painting surface; which means that this painting surface has lost that materiality which it had possessed in high-mediaeval art. It has ceased to be an opaque and impervious working surface – either supplied by a wall, a panel, a piece of canvas, a leaf of vellum, a sheet of paper or manufactured by the techniques peculiar to the tapestry weaver or the *peintre-verrier* – and has become a window through which we look out into a section of the visible world.”(Panofsky, 1970, 120)

But, what is it that distinguishes the *architectural drawing/representation* from other marked surfaces?

It seems to reside in the fact of the drawing being an *autonomous object* and therefore a carrier of *characteristics*, or pertinent traces of content, which are specific and make it signify, whilst being itself a drawing, and no other thing, depending on the recognition that is made of it by the person’s sensation – this answer does nothing to advance the reasoning. But, which “characteristics” are these? And, in what sense “autonomous”?

What sets apart the *architectural drawing/representation* (as well as, painting) from other marked surfaces is the definition of a *virtual*, or *representative field*, which is not mistaken with the *visual* or *figurative field*: “The place, the figurative field is only the

medium of the image, it doesn't identify itself with it." (Francastel, 1987, 51) – This is true: and that virtuality is not only admitted by the *architectural drawing/representation*, as well as it is essential for its existence whilst object. In other words, we might say that what sets apart the *architectural drawing/representation* from other marked surfaces is the possibility of reading a (architectural) narrative which frees itself from the support's physical qualities, and figures a determined visual situation – that, whilst not being there *in the flesh – al vif* –, describes it, following “*an identity mutation*”(Lévy,1996,17)[6], inside a determined representative logic, in function of which the represented thing may or may not signify. But, that *virtual* or *figurative field*, where the drawing is established, is not an “unrealization”, but rather a presentification, a turning present something which is absent, a, in truth, “actualization”[7] – a bringing to the *now*.

Alberti's window promotes uniquely a visit to the interior of the image, a visit that is only susceptible of being realized through the gaze, and is objectively, nothing else besides that: “*Painters should know*’ [...] ‘*that they move on a plane surface with their lines and that, in filling the areas thus defined with colors, the only thing they seek to accomplish is that the forms of the things seen appear upon this plane surface as if it were made of transparent glass.*’ [Using the window metaphor, he tells us, in an even more explicit manner:] ‘*I describe a rectangle of whatever size I please, which I imagine to be an open window through which I view whatever is to be depicted there.*”(Panofsky, 1970, 120)

Let us restrict our reasoning only to that which is of our most pressing interest: architecture and its graphical representation.

Concerning the image that the architect builds, what it detains of simulation regarding to the architectural object, can only be penetrated in its visual aspects; because, the image, as composition of reality, deposited over a bidimensional surface, proposes an illusion of depth, *as tridimensional, as inhabitable* as an architectural object – in contemporary times and, perhaps, since the Renaissance; but, not always has the image achieved this notion of *depth*, or, it hasn't always, at least, benefited of this notion as we understand it today.

Even with the detours and mistakes inherent to an “incomplete approximation”(Hall, s.d., 96), made presently, to the forms of the past, we can't consider, even though the Greek aesthetic followed the *mimesis*, an effective realism in image production (Greek).[8] *Proportion* and *measure* would set a reflection of the eternal Beauty and the construction of the image was, to a certain extent, limited by this *ideal*, or was, better still, limited by this *way of seeing the world* (hypothetically, because the image, being an object of the world, would difficultly be set having as basis a different vision from this

one). “[The Greek] image, settles in by itself, half way between what one sees and what is the transcription medium”(Huyghe, 1994, 170).

Refusing the “cult of the visible and of the palpable”(Huyghe, 1994, 176)[9], we observe that in the Middle Ages, while recovering some of the Greek postulates (specially, by the hand of Plotinus – with *The Enneads* –, but, also, with other neoplatonists of the III<sup>rd</sup> century), the conceptual space of painting (from Romanic to Gothic) [10], in spite of its evident bidimensionality, presents us the visible traces of a *supra-universe* – *supra-earthly, sacred*: “The visible does not possess reality, it does so only as signal and access towards the invisible.”(Huyghe, 1994, 177)[11] – the *signal* and the *access* that involved the occidental world until the *quattrocento*. The image, thus, would present itself eminently symbolic and would break with the classical empire of reason-allied sensations. The represented, from now on – since the existence of the images, still visible, of Rome’s catacombs –, converts itself into symbol[12]: the cross, the fish, the dove, the lamb, at length, the *figurated* or *figurable* objects, ascend to a decodification which turns away from the *immediate realism*[13], as we conceive it today. Until the *quattrocento*, the occidental civilization resides inside the images that reveal the invisible that surround them. But, not only the images, as well as architecture[14]: “[...] The stone church, symbol of the great Church, people of the redeemed, should offer the devotees a premonition of the beauty of heaven.”(Vauchez, 1995, 166).

By turning man into the measure of all things, the Renaissance frees him, and breaks with those latter *images of Truth*, turning autonomous the image from the object that it represented, and, so, “it was gradually understood that an image could survive the represented object”(Berger, 2000, 16)[15]. Modern humanism (*renaissancist*) freed man from image: and establishes him as a sort of spectator, when, admitting the distance between *representation* and *represented*, presented him images which, rather than Truth, invisible, showing him a closer world, more tangible, through the illusion (fallacy?) characterized and constructed by and through the maximum expression of the visible. It is, maybe, the advent of *realism*, as we know it today.

Since the Renaissance the person is placed as a spectator on the outside of the image, on the outside of a simulation; a spectator with a symmetrical gaze over the way he places himself towards the things that inhabit his world. The effort made by the image constructors – in the broad sense of the word, the *artists* –, from this moment on, is that of an attempt in moving towards a continuous supply of images for a spectator who is more and more eager of being deceived by these images. The simulation is then made, in the attempt of shortening the distance between *representation* and *represented*, looking

to seduce the eyes with the aim of setting them into a total atmosphere, which is to say, the quest is to provoke *through* the eyes a full-bodied immersion into the reality that the image simulates – sinestésicamente.[16]

From the mystical image of the Middle Ages we pass on to the sensual image of the Renaissance.

Let us return, after this sort of journey through the occidental image, deliberately synthetic, to our reasoning.

We said that: the image, operative in architecture as anticipated establishment of reality, proposes the illusion of detaining so much depth, so much tridimensionality, and so much inhabitability as the architectural object.

To solve the problems related with inhabiting, and therefore with architecture, the architect tries to simulate the architectural object *through* and *in* the image. By doing so, he frees *an image* through which, in the future, *an object* will be built. If, on the one hand, the image is simulation; on the other hand, the building of the object is made through this image that simulated it.

By which, and because that-which-is-built is so in-function of an image, we may say that the built architectural object conserves that simulated character of the image that anticipated it. When *in service* of architecture, the image doesn't, from itself, turn into the definition of space; which is to say, the simulation of space doesn't transform itself, through the materiality of construction, into a space that is susceptible of being completely experienced with the entire body. Architecture becomes *a simulation of the simulation* that gave origin to it.

## References

[1] We broaden, here, the notion of /models/ to all devices, available by the architect, that are somehow helped by scale whilst architectural thinking medium: plans, elevations, and sections.

[2] Abercrombie, about the teaching of architecture: “Regarding the teaching of architecture: “It seems to me necessary facing the problem of codification; offer the student a lot of practice in manipulation, with real spaces and manageable sized constructions, as well as the study of complexes of spaces and constructions. In both cases, the student should deliberately relate his visual, auditory and synesthetic perceptions with the drawings and models of the realities that he experiences.” M. L. J. ABERCROMBIE, 1971. *Percepción y Construcción* in Ignacio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 277. [our translation].

[3] "In a culture of simulacra and simulation, a culture of hyperreality where the image has become a new reality, the domain that governs the image – aesthetics – has come to dominate other domains: [...]" Neil LEACH, *The anaesthetics of architecture*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 6.

[4] Painting, until the appearance of photography and the image-movement (cinema), had as primary use the portrayal of people, objects or situations.

[5] "During the Renaissance and with the establishment of perspective, drawing offers architecture a unique gift, the possibility of "thinking" depth on a plane.

The representation of the architectural definition of spaces starts at an early time to be annotated and registered through plans and elevations of the constructions; however, being there no normalization in these annotations, the drawings that were made would serve more as a guide than a faithful intermediary between planning and constructing, as is the case today.

But the drawing (and the geometry behind it) doesn't only offer architecture the possibility of conceiving the entire project in the bidimensionality of the graphical records. As an artistic discipline, it enables, on one hand, a relation between the architectural conceptuality and the open-structured ordinances of the artistic sensibility, and on the other hand, it enables an imaginary but real existence, which frees the architectural creativity to take flights that until then were only possible to the gods.

Architecture can thus be completely projected, as if walking, with our body, through the world of ideas, and being, at the same time transmuted, arranged, established until it fits in the daily tridimensional space." Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 214. [our underlining and translation].

[6] "Virtualization may be defined as the inverse movement of actualization. It consists in a passage from actual to virtual, in a 'rising to power' of the considered entity. Virtualization is not a unrealization (transformation of a reality into a set of possibilities), but rather an identity mutation, a shift in the ontological gravity centre of the considered object: instead of defining itself mainly for its actuality ('a solution'), the entity starts to find its essential consistency in a problematic body." Pierre LÉVY, *O que é o Virtual?*, São Paulo, Edições 34, 1996, p. 17. [our underlining and translation].

[7] "The virtual does not oppose itself to the real, but rather to the actual. Contrarily to the possible, static and already constituted, the virtual is like the problematic complex, the bond of tendencies or forces that follow a situation, happening, object or any other entity, and which call for a resolution process: actualization." Pierre LÉVY, *op. cit.*, p. 16. [our translation].

[8] "One can't really talk about realism, for it knows only the initial term and wishes to ignore the other. [...] The dominant philosophy – Plato's – let us not forget, reaches the point of accusing a real non-being, the  $\mu\eta\sigma\upsilon\nu$ , in this material world that we apprehend by the senses, and it's through trusting in thought that he ascends to the only authentic reality – that which belongs to the Ideas.

Concrete reality, as it is called nowadays, isn't therefore valid to his eyes, it is only so in the measure that, transmuted by the spirit, it comes closer to the immaterial being. 'The Beautiful has no sensitive forms, announces the *Banquet*. So, for Plato, it is easier to find it in any abstract figure, like those built with a ruler and a pair of compasses, than in the deceptive images found in paintings. Here is what may, rather, possibly justify abstract art; which did nothing to spare his evoking.' René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p. 169. [our translation].

[9] "Christianity will disconcentrate through its revelation of a new soul, but not only him. Even those who invoked Plato – the III<sup>rd</sup> century neoplatonists and his master Plotinus –, also reacted against the suggestion of the senses, against the cult of the visible and the palpable, aspiring to transgress them. [...] The art triad is constituted; to the Real, the Plastic, is added the Soul, that art will have as mission to suggest, communicate to the spectator; the gaze of the eyes shall double itself with the 'interior gaze', yielding its step." René HUYGHE, *op. cit.*, p. 176. [our translation].

[10] "[...] and just as the romanic world associates to its fictions an epic humanism which combines the fable and the truth, the gothic humanism, which renounces to ciphered writings and contemplates man and the world without interposing a mesh worked out between the view and the object, embraces the wonders of a secular dream as if they were old acquaintances and without whom the nature painting would be incomplete." Henri FOCILLON, *Arte do Ocidente: a Idade Média Românica e Gótica* (trad. José Saramago), 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Estampa, 1993, p. 19. [our translation].

[11] "Still in the midst of the XII<sup>th</sup> century, the illustrious abbot of Saint-Denis, Suger, will witness the permanence of this idea, by saying, in spite of having contributed so much for the impulse of gothic art, renewalist of realism: '*Mens hebes ad verum per materialia surgit*'; the material, palpable realities, those which realism turned into object, are only explainable through the imperfection of our spirit, forced to pass through them to try and comprehend and achieve the supreme Truth, that reigns over the kingdom of senses and even that of Intelligence. Only as signal and access to the invisible, does the visible possess reality." René HUYGHE, *op. cit.*, p. 177 [our underlining and translation].

[12] "The portrayed object is, from now forth, only a symbol, a ricochet over a physical world which is destined to send the spirit towards the hidden meaning it should achieve." René HUYGHE, *op. cit.*, p. 176. [our translation].

[13] "The ancient also had their codes for adjustment and for 'immediate' and 'realist' deciphering, which implies this double postulate: firstly, that every coherent representation of space demands a belief in a spiritual finality, and, secondly, that both stages covered in order to achieve a rational representation of the universe were necessarily that of the Middle Ages – where the visual and invisible symbolism was created – and that of the Renaissance – where the 'correct' construction of a space was discovered, implying the concordance between the principles of



Euclidian mathematics and the physic law of the universe. In this way, the Middle Ages discovered the necessary reference to an absolute category of time and the Renaissance discovered the, not least needed, reference to the physical reality of space.” Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, pp. 100 e 101. [our translation].

[14] “However, religious symbolism had already a large diffusion in the Middle Ages, when, referenced to the catholic doctrine, there is a preference for the latin cross in the church plan, whilst direct representation of the crucifix and, thus the body of the savior, which is by its turn the figuration of the cosmic temple. Combining the anthropomorphic analogy of proportions with the concept of man as microcosm, architecture charges itself of allegorical valences in a sort of figurative homology between body, hand and church, in which each part of the building assumes a human meaning and, therefore, cosmological. The architectural practice, thus, fulfills the sacred function of unveiling the divine in the tectonic order, that is, in the same organization that structures the various parts of the whole, in analogy to the harmony brought to the world by God.” Lugianna de SANTIS, *Le Trame Dell’Architettura*, Napoli, La Città del Sole ed., 2000, p. 155. [our translation].

[15] “It was gradually understood that an image could survive the represented object; therefore, it could show the appearance that something or someone had, and consequently how it had been seen by others. It was later recognized that the specific vision of the image-maker made also part of what was registered.

And thus, an image converted itself in a registration of the way in which X had seen Y. this was the result of a growing awareness of individuality, accompanied by a growing awareness of history. It would be adventurous to intend and date precisely this last process. However, we can surely affirm that such conscience existed in Europe since the beginning of the Renaissance.” John BERGER, *Modos de Ver*, 4.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2000, p. 16 [our underlining and translation].

[16] “The great historian [Wolfflin] refers that this duality [‘tactile image’/‘visual image’] corresponds, also, to two chronological phases through which art went successively through. ‘The limitation of bodies, simultaneously vigorous and clear, gives the contemplator the certainty of touching reality with the fingers. The operation that is accomplished through the eyes (when following a form) resembles that of the hand that feels the object by its contours; and also the shaped, while reproducing the light gradation such as it is in reality, directs itself towards the sense of touch. On the other hand, a pictorial presentation through simple stains excludes this analogy’. When this latter has triumphed, it will result in the most decisive orientation change ever registered by the history of art.” [Heinrich WOLFFLIN, *Principes fondamentaux de l’Histoire de l’Art*, Paris, 1952, p. 24].” René HUYGHE, *op. cit.*, p. 195. [our translation].

## **Bibliography**

- ABERCROMBIE, M. L. J., 1971. *Percepción y Construcción* in Ignácio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, *Metodologia del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2.ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, John, 2000. *Modos de Ver*, 4.ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A..
- CHOAY, Françoise, 2000. *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.
- FOCILLON, Henri, 1993. *Arte do Ocidente: a Idade Média Românica e Gótica* (trad. José Saramago), 2.ª. ed., Lisboa, Estampa.
- FRANCASTEL, Pierre, 1987. *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70.
- HALL, Edward, s.d. *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água.
- HUYGHE, René, 1994. *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora.
- LEACH, Neil, 1999, *The anaesthetics of architecture*, Cambridge, The MIT Press.
- LÉVY, Pierre, 1996. *O que é o Virtual?*, São Paulo, Edições 34.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M., 2000. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1999. *Fenomenologia da Percepção*, 2.ª ed., São Paulo, Martins Fontes.
- PANOFSKY, Erwin, 1970. *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, Paladin.
- SANTIS, Lugiana de, 2000. *Le Trame Dell'Architettura*, Napoli, La Città del Sole ed.
- VAUCHEZ, A., 1995. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental*, Rio de Janeiro, Zahar.
- WOLFFLIN, Heinrich, 1952. *Principes fondamentaux de l'Historie de l'Art*, Paris.

51.

## **Possibilities of the Flesh of the Body and the Flesh of the Things:**

The Drawing as a Conversion of the Visible into an Other-Visible

Texto publicado no Livro "*Imagined-Architectures: architectural graphic representation and other images - drawing (...) City (...) Body, Dwelling on Earth*", ed. de Pedro António JANEIRO, Taylor and Francis Editors, London, ISBN (Print): 978-0-367-02602-8, ISBN (Digital): 978-0-429-39877-3, 2019, pp. 173-177.

(Seleção por Pares - Livro Internacional Indexado Classe A - ISI WEB OF SCIENCE - em processo de indexação)

\*

*I live in a body and want (or, desire?) to draw that thing. It seems as if the thing is external to me... Yet still I say that I see it...*

*That thing, that or it which is not me or I am not; that thing which I know is not my body, while flesh of my body, is there; therefore, if it is there it is because, in flesh, it doesn't belong to me while consubstantiated with me, in-me, or, belonging to the flesh of my body.*

As a principle, this isn't totally true, because: I'm also capable of seeing, for example, my hands, my own body almost to its entirety, my whole body as a reflection in a mirror...

But there we are...

However, instead of talking about the drawing which is summoned by things (apparently external to me, and to my body's flesh), should I rather start by reflecting on the drawing which depicts what I see as being my own flesh, the drawing of my own body?

Could it be, that, instead of talking about things, or the drawing of those things, which don't incarnate me in substance, I should instead be talking about the drawing of the movement of my fingers while I type this text on the keyboard of a computer, or better still, be talking about the drawing of that which is visible to me of me in the present scenery where I find myself in, or, finally, draw myself whilst submitting to my own reflection on a mirror...

I choose not to talk about it - the events which I may observe regarding the flesh which is my own body.

I decide to talk about the Drawing of *things* which are, apparently, external to me - *the things* - the things seen from this side of the mirrors; the things outside of myself(?).

I choose to talk solely about that which is observable by me, amputating myself in body, as if the flesh of my body existed only from my eyes onward: I will only speak about the *observable event*, the *phainomenon*, of that which can be seen, of the phenomenon.

I do not wish to talk about my body, even though *he* is implicit to me - being that it is *he who sees*; in all instances it is *he who draws me or draws himself*.

One cannot escape the body.

I speak of observable events - I speak of visible things in front of my body; and, unwillingly, I speak of my body *which is*, after all, *who* observes and draws them.

(I could also speak of invisible things. Invisible worlds, invisible architectures, invisible cities which might or could have happened: *Filarete's Sforzinda*; Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*, or other dreamt cities; the 54 cities in Thomas Morus' *Utopia*; Ebenezer Howard's *Garden Cities of To-morrow*; Lloyd Wright's *Broadacre City*; Buckminster Fuller's *Cloud Nine*; all invisible in flesh; or other cities yet to happen...

All of them, once mentionable by us, are therefore existent *in drawing*; but, I shall not speak of that. Neither will I speak of the invisible.)

Rather, I will speak of the *sensitive event*, the *phainomenon*, the phenomenon; however, I will, within the typologies of phenomena, be speaking of the observable phenomenon, the *thing which can be seen*.

*Phenomenon* appears, for example, in the work of Kant (1997), as *all* that which is object of possible experience, characterised by form and matter, understanding representation as an act of subjective freedom - the problem poses itself unto a subject via a moral point of view (Kant, 1997).

On the other hand, from a phenomenological point of view, Husserl (1913, 1962,1999,1991,1989) and Merleau-Ponty (1999), both clarify that the phenomenon is *object of intuition* or of immediate awareness, being at the same time a manifestation of *essence*.

Contrarily to Kant, who considered the phenomenon to be a sensitive manifestation, "the undetermined object of empirical intuition" (Kant, 1997, p.61) - "subdued to the formal conditions of space and time" (Kant, 1997, p.61, 62) -, of a definitively unaccessible *thing in itself*, Phenomenology states that things themselves are revealing, and that the

subject, “source of sense and intentionality” (Lyotard, 1999, p.36), is understood as one to *whom* (or, *in whom*) those things reveal themselves.

The phenomenological project “renders possible the reconciliation of objectivism and subjectivism, of abstract knowledge and concrete life” (Lyotard, 1999, p.39), thus letting the world - on this side of the *scientific border* - unveil itself by means of immediate intuition and concrete experience, or, in other words, a world which is situated the closest to us, rather than the *objectivism* which threw the world into a “logical-mathematical formalisation” (Lyotard, 1999, p.38) and the “mathematization of knowledge” (Lyotard, 1999, p.39), sustaining that, in the phenomenon, the vision of *essentiality* in things is made possible due to a return to the *originality* of those same things. Thus - as we arrive to the question of *originality* - the reference to Phenomenology is of particular pertinence to the topic we are discussing.

What originality? To which origin are referring to? Let us suspend these questions for now.

Only upon the phenomenon may we build knowledge, never upon the *vague impression* that things are more saturated than what we are capable of reading from them. They are, what they are to *me*, *in-relation to myself*, as entities that manifest in me at a certain moment and not, “against the transcendence of kantian in-itself as a product of a philosophy of understanding [Cf. the notion of Kant’s “understanding” in Critique of Pure Reason, when he says “Generally speaking, understanding is the faculty of knowledge. This consists of a determined relation of representations given to an object.” (Kant, 1997, p.136)], to which the presence of the object is no more than a simple appearance of a *hidden reality*” (Lyotard, 1999, p.45) - furthermore, that is what we learn from Nietzsche when he says: “Underneath this reality in which we exist and live[...], a very different one is hidden [...]” (Nietzsche, 2002, p.40,41).

From this point of view, things are only that - they exist to the subject as *evidence*: “We truly are, and the evidence is ‘the experience of truthfulness.’” (Merleau-Ponty, 1999, p.14). Furthermore, it is as evidence that things may be experienced. Therefore, no other reality of things exists. Subsequently, to consider a *transcendence of things* implies the consideration that those same things are somewhat superior in relation to the subject, that they somehow *surpass* the subject. That would admit an own nature of things, an immanence of the object to consciousness. In fact, this *transcendence*, which we may call *vague impression*, or “vague solicitation” (Merleau-Ponty, 1999, p.288), when referring ourselves to the need of synchronicity between *subject* and *constituted reality* (*which is in him, and in himself, within reality*), before characterising *an outer to the*

*world*, the own *intentionality* of the subject has inscribed the heart of that world, thus, this capacity that the conscience has to relate to that which is *not*, to tend to a *somewhere*, an *outside* of itself, a sort of *non-place*.

On the other hand, we have already intuited that the subject constitutes a representational reality. He represents a reality in which he inscribes himself, better still, the subject inscribes that reality in himself (in the subject), by means of representations, and in doing so he constitutes it, eventually, as transcendent. Well, he is the drawer.

Accordingly, the question on the transcendence of things is no longer posed on whether *they*, *by themselves*, had a will, a desire or an intention of existing, after all, “the notion of phenomenology itself deals with that question: conscience is always a *conscience of*, and there is no object which isn’t an *object to*” (Lyotard, 1999, p.43); in other words, and reaffirming our conviction, the object exists only *in relation*, and the conscience is that *to whom those relations exist*, and which, consequently, without that possibility of relation *is-not*.

*Intentionality*, wherein a phenomenological approach might lie (more: which “finds itself in the center of phenomenological thought” (Lyotard, 1999, p.55)) –, is the subject’s own thing - so defends Husserl when he says: “Intentionality, as a fundamental property of my own psychic life, designates a peculiarity that belongs to me whilst man [...]” (Husserl, 1992, p.42), it is the activity by means of which the conscience relates with what it aims for. The conscience aims for what it feels, and if it feels itself feeling, it aims at itself, therefore intentionality is an objective, a *donation of sense* (in the “interlacing with the world” (Husserl, 1992, p.37) through *perception*), and not a *thinking thing* as Descartes (1997) defined it in his *Discourse of Method* the following manner, “[...] this I, that is to say, the soul, by which I am what I am, is entirely distinct from the body that, even if it were to be there no longer, the soul could not help being everything it is.” (Descartes, 1997, p.36), but which Merleau-Ponty, as if unveiling a secret, says:

“The world which I distinguished from my own self as being the sum of things or processes linked by causality, is rediscovered by myself ‘in me’ as being a permanent horizon of all my cogitations and as a dimension in relation to which I unceasingly situate myself. The true Cogito doesn’t define the existence of the subject by his thought of existing, it doesn’t convert the certainty of the world into the certainty of the thought of the world, neither does it substitute the world itself by the signification world. On the contrary, it recognises, my own thought as an inalienable fact and eliminates any sort of idealism revealing myself as a ‘being in the world.’” (Merleau-Ponty, 1999, p.9)

Now, this is exactly what the Drawing is: a visible manifestation of that intentionality which mobilizes the body; not only does it mobilize, it impels the body to register the instant in which that *mobilisation* occurs. It's in this sense that Almada Negreiros says "the drawing is our understanding establishing that instant" (Almada Negreiros, 2006, p.4).

The body transcending itself into Drawing; into pure transcendence: in that mobilisation, in that impetus and in that action whilst drawing.

Being pure transcendence, the conscience, never coincides with itself and is fundamentally temporality, openness to both past and future. Intentionality implies at the same time the signification - by which it is possible to represent -, that is the overcoming of a simple fact, that of overcoming the ascertainment of the occurrence of a form.

On one hand, due to the fact that things do not feel, and, because they *are there* in front of the subject as *evidences*, they aren't, therefore, *for themselves*, and by not being, *for themselves*, they don't exist *for them*, they exist solely for the subject - being whom can *think* them - and thus, consequently, they are no more than *provisional representations*, of *built images*, of entities that possess *signification*, that is to say, they only exist because the subject has summoned them to existence while determining them as a formal occurrence whose model is an interpretation of a fact from a certain point of view. On the other hand, it might have been a conscience that things *are there*, a certain conscience of the *distance* (purely extension) which *separates* the subject from the things, which could, apparently, argument a certain objectivist standpoint which advocates the existence of a interiority (I) and an exteriority (the world). This standpoint should be eliminated (at least from our point of view) because the intentionality (as the manner by which the *conscience relates to that which is seen*) is *an objective*, that being a *donation of sense*, relativises (*by interlacing with the world through perception*) that *distance*, let us say, *physical*, which may be translated by the measure; and in doing so, brings the I and the World, combining them.

And because this combining is all the more evident between the *subject/inhabitant* and the *architectural-object/habitat*. It shall, hypothetically, be the most evident of subject/object relations, further along we shall see *how* and *why*.

The things manifest themselves to the drawing subject as evidences; it is the drawer who constitutes them as things which, eventually, transcend him.

However, the *evidence* is, from the start and at least, a *certainty* - that the object is *there*. In a certain way, it manifests *myself* as a *presence in front of me*. And if it is *in front of me* it is because I, from my point of view, detect it.

There is, in fact, a physical distance between *me* and *it*: a distance, shall we say mathematical and measurable, *between the subject and the object*; however, another distance exists, one which would be difficult to quantify (perhaps the metaphor of the “precipice” (Heidegger, 1988, p.35), might be adequate here) - because the object as a physical-chemical substance doesn't belong to me, *it* or *I* do not share the same flesh, the *same-body*. However, something is shared in this relation: that something is *our mutual presence* - in the *now* (that is *where* time appears to me as a consequence of that sharing; *where* time is born, because the conscience of time which appears in the constitutive relation of the subject upon the object - through which the subject represents it and by which the subject may have conscience of himself - is a synthesis of identity; and, where the object is a *connecting thread*). In a certain way, *we are contemporary*, at least, to that moment of time when the detection takes place. That moment, that conscience of our coinciding, *I-here* and *it-there*, better still, *it-there-in-I-here*, the concrete certainty of it, in that movement (whereby perception *brings* the object to me and suppresses the precipice) which is experienced in this actual experience (and that “may be defined as a lived experience of truth” (Lyotard, 1999, p.39).

The ascertainment that the object finds itself at a certain distance implies that the subject of that object knows that he doesn't possess it; that, in a certain way, the object is beyond him. This is a state of things we can not deny. After all, they, both subject and object, do not partake of the same flesh. Therefore, we must observe this relation from another point of view.

It's evident that the relation established between the drawing subject and the drawn object mustn't be placed by the point of view of the substance which is their support: on one hand, the support of the subjects' existence as I (within a *body*), and the other hand, the support of the objects' presence as thing (within a *form*). However, if we all agree, that in spite of them not being supported by the same substance, a relation exists between the subjects and the objects that surround him, that is because those things arrive to him by another vehicle which is not that of *biological substance*.

To continue with our reasoning: if the subject perceives the object it is because the latter manifests itself unto him. However, an analysis to that manifestation, which we previously named as *evidence* (that certainty that the object is *present*, thereby, *in front*



of) may only happen if we proceed to it *from* (and, to) the subjects' point of view, because the object, by itself, is not distinguishable from the subject and is ignorant to the manner by which this appearance happens to unveil *its*' properties.

Let us go a few steps back: the object is in front of the subject and there is a physical and/or biological distance that separates them. This *distance*, however, is irrelevant in the exploration of *how it happens*, related to the manifestation or evidence. In this analysis, *distance* is merely instrumental. Nonetheless, let us continue: the notion that we are not supported by the same substance, the notion that I "am not" the object, nor the object is I, means, in short, the notion that we are *separated* in space, implies the recognition that, in fact and above all, there is a distance which can't be ignored. It is by being conscious of this distance, determined by our positions in space, that the subject may judge that-which-manifests-itself. Or, better still, it is simultaneously, through recognising that distance that he may distinguish the places, the centres within that relation: the place *from where* he sees and the place of the *seen thing*. Therefore, the subject recognises: the I *who is always here* and, from *here*, the *object which may always be there* (the place where the thing may manifest itself). The I *who is always here* is the body, *he* is the field where my perceptive powers are located, *he* is where (or, from *who*) things manifest themselves, where things may *have*. At heart, the body is the absolute place where "appearance is reality, [where] the consciousness' being is to manifest itself" (Merleau-Ponty, 1999, p.504). In short, the body "is the *vinculum* between the I and the things" (Merleau-Ponty, 1991, p.183).

But, if that is true, if the body really is that *vinculum*, will it make sense to even speak about the *distance which separates* the subject from *his* object? If, in fact, as Merleau-Ponty argues, perception is the "background from which all acts stand out and is presupposed by them" (Merleau-Ponty, 1999, p.141), and without it, therefore, we know not of the world, thus, does it make any sense to even talk about the *distance which separates* the subject from *his* object?

If we all concur, the drawing subject and the drawn object do not share the same *flesh*, for there is another kind of sharing between them, there exists another relation, one which cannot be explained by Biology or Physics.

Indeed, we must all agree, that it is the body that brings *himself* the world. The subject resides in the body and it is through *him* that the world arrives to the subject.

The distance between the subject and the object reveals itself as only one more variable in their relation, because, "the relation between it [the body] and them [the things, the

object (generically)] is that of an absolute here with the there, of the origin of distances to distance” (Merleau-Ponty, 1991, p.183)

Therefore, not only does distance appear with *the body* and *within it*, but also the object appears with *the body* and *within it*. And if we owe this appearance to the body, then, at least, we must admit the hypothesis that in the subject/object relation, what exists is an assemblage of the body to *his* object, or in other words, a combining of both *thing that feels* to *felt thing*.

After all, one must draw if the body asks to. This is why there are no right nor wrong drawings. The theme of Figurativity in Drawing is another theme.

## **Bibliography**

Heidegger, Martin. (1988) *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70.

Husserl, Edmund. (1913) *A Filosofia como Ciência de Rigor, Primeiro Tomo (Ideias Directoras para uma Fenomenologia Pura e Uma Filosofia Fenomenológica)*. Lisboa: Ed 70.

Husserl, Edmund. (1962) *Expérience et Jugement*. Paris: Presses Universitaires de France.

Husserl, Edmund. (1999) *L'Origine de la Géométrie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Husserl, Edmund. (1992) *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*. Paris: Libraire Philosophique J. Vrin.

Husserl, Edmund. (1992) *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70.

Husserl, Edmund. (1989) *La Terre ne se Meut Pas*. Paris : Ed. Minuit.

Kant, Immanuel. (1997) *Crítica da Razão Pura*, 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

Lyotard, Jean-François. (1999) *A Fenomenologia*. Lisboa, Edições 70.

Merleau-Ponty, Maurice. (1999) *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, Maurice. (1991) *Signos*, 1.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes.

Nietzsche, Frederico. (2002) *A Origem da Tragédia*, 11.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

52.

**The Place(s) of Drawing(s) in Architectural Heritage:**

The Drawing, The Building, The Dwelling and its Seed.

Noronha da Costa as an Architect.

Texto publicado no Livro **XVII INTERNATIONAL FORUM LE VIE DEI MERCANTI, “WORLD HERITAGE AND LEGACY – CULTURE, CRIATIVITY, CONTAMINATION”**, org. De Carmine Gambardella, UNESCO, GangemiEditore International, Roma, ISBN: 978-88-492-3752-8, 2019, pp. Coautor: José Ferreira Crespo.

<http://www.leviedeimercanti.it/>

(Seleção por Pares – Livro Internacional Indexado Classe A - ISI WEB OF SCIENCE)

\*

**Abstract**

From an architectural standpoint, drawing is the first symptom in the path towards building, as such, it is also the outset of dwelling. The inaugural line drawn out on paper gives birth to a *poetical* process, seeking to unveil a physical entity from an image. While in formation it already shelters a promise of existence – a dream. In gestation, it is already *bringing-forth* an idea: summoning life to presence, to take place.

A drawing is a *dawning*...

Whilst still in a seminal stage, the building is already taking roots in its own drawing, it is becoming.

It unfolds towards us in search of an anima – a soul. This animation happens through the movement of our *settling-in* its realm. Whether it be lifelike or not, the drawing/building will live a life once inhabited: it will start *becoming* before our eyes; It will branch out and shelter us.

Why does this happen?

We do not know. Perhaps, because “[...] *poetically, man Dwells on this earth.*” [1] .

This text seeks to explore the *poetical* dimension of architecture, focusing on Drawing and Drawings: as way(s) of Building and Dwelling. Drawings belonging to the sphere of

architecture reveal an underlying foundation which is invisible in actual buildings, such poetic structure is as vital as any physical structural system in sustaining the existence of architecture. In this sense, their place in architectural heritage is of unique importance. Noronha da Costa, a case to be studied.

**Keywords:**

Architectural Drawings, Architectural Heritage, Noronha da Costa.

**The Drawing, The Building, The Dwelling and its Seed.**

*“If you can look into the seeds of time,  
And say which grain will grow and which will not,  
Speak then to me [...]” [2].*

A drawing is a dawning..



Fig. 1: Noronha da Costa, Untitled (Private Collection).

It's diffuse emergence sets an atmosphere for our dwelling, sheltering us. Drawing is the building becoming, it is the animation, the giving of a soul to a body, that of the building, in formation. A seminal movement by which a building comes forth to us in first instance, evoking that which it may be, that is its nature, which is to say, a promise, or perhaps a dream...

It is not the building, as finished object – if that is ever the case – but rather a may-be, an entity which may, or may not, take physical form. However, it exists, or it lives, in, and through, a suggestive state, manifesting itself through a dream-like atmosphere and meanwhile lying in dormancy. Only to be awoken by our senses.

Therein, in in such atmosphere, (it) lies in-formation, presence is all the while taking form through a gestative process. One might say that in the drawing, much like in the work of art, “[...] *the truth of an entity has set itself to work. ‘To set’ means here: to bring to a stand. Some particular entity, [...] comes in the work to stand in the light of its being. The being of the being comes into the steadiness of its shining.*” [3].

The drawing, as building, becomes before our eyes. Our eyes are in-formed by (and of) it's becoming. Furthermore, our body is somehow involved within it. We intuit its presence, its being, its wonder... By mentioning intuition, we mean “[...] our most exacting sense. It [intuition] is the most reliable sense. It is the most personal sense that a singularity has, and it, not knowledge, must be considered [our] greatest gift. If it isn't in wonder [we] needn't bother about it.” [4]

Whilst still in a seminal stage, the building is already taking roots in its own drawing, it is becoming. Still it does so unmeasurably and “[...] *the more deeply a thing is engaged in the unmeasurable, to more deeply lasting is its value. [...] and so I think that what [one feels is], again, just wonder, [...] a great feeling – without reservation, without obligation, without accounting for [one's self], just the closest in-touchness with [one's] intuitive wonder.*” [5] and “[...] *from wonder must come realization [...]*” [6].

Such realisation may come by means of physical and material building, but if we are to believe that to draw is also to build – which we do – then a drawing which is animated by our being, as makers or as spectators, is fulfilled, and as such, realised. It accomplishes *Being*. The drawing, again, much like the work of art, “[...] *opens up in its own way the Being of beings. This opening up, i.e., this deconcealing, i.e., the truth of beings, happens in the work.*” [7].

The drawing opens up to being, in other words, it is, and what it is is already building. It is so, in the truest of ways, by doing what a building does, this is: to build. So, even if the drawing does not assume the physical form of a *proper* building, it is already working

towards building, for that is its essence. It holds within it the potential, or better, the will to be a building, however, when perceived by itself – holding no relation to the place it envisions – the drawing works within, towards being itself, which is: a promise.

The word Promise, etymologically, comes from the latin *promissum*, which implies the action of *promittere* (promising), meaning: to send forth, to let go, to foretell – from *pro* “before”, which in turn has its root in the Proto-Indo-European language: *per-* “forward,” hence “in front of, before” + *mittere* “to release, let go; send, throw”.

The similarities, from start to finish, to the word Project are all too clear.

Project, from Latin *proiectum* “something thrown forth,” the noun use of *proiectus*, past participle of *proicere* “stretch out, throw forth,” from *pro-* “forward” + *iacere* “to throw”.

Thus, an architectural drawing cannot be anything other than a project, which is a throwing forth of what we hereby name, and repeat: a promise...

Is it not the same with a Seed?

Is it not a promise?

Is there not a profound relation between an architectural drawing and a seed?

Or, for that matter, between a Building and a Tree?

For Marc-Antoine Laugier, this comparison seems unequivocal. In his “*Essai sur l’architecture*”, he remembers the episode of Callimachus and the origin of the Corinthian capital.

*“All the world knows the history of Callimachus the sculptor. The first idea of the corinthian capital came to him by chance, which made him discover a vessel, about which an acantha root had raised negligently its leaves and branches. Why then should we please ourselves with corrupting the most happy idea that ever occurred.”* [8]



Fig. 2: Albertolli, “The Origin of the Corinthian Capital”.

From this we may learn that ever since its origins architecture has carried out a sort of mimetic relation with nature, by this we do not mean that it simply imitated or copied nature, but rather that architecture, from a germinal stage, nurtures a rooted connection with nature, and that this same connection is undoubtedly poetic.

We borrow a few lines from Solomon's Song of Songs:

*"Our bed is green;  
the beams of our house are cedar;  
And our rafters of fir."* [9]

Architecture evolves as nature, from seed to tree...

It is not our wish that the use of metaphors hinders the comprehension of this text we are now writing. On the contrary, we evoke these images only to make clearer the underlying ideas we find to be true in building. This being said, *"The metaphor is, probably, the most fertile capacity man possesses."* [10], and as such it is not farfetched to identify a metaphorical dimension within the act of building – or within the act of dwelling.

*"Poetry builds up the very nature of dwelling. Poetry and dwelling not only do not exclude each other; on the contrary, poetry and dwelling belong together, each calling for the other."* [11]

Returning to the promise within the seed, or the promise within the drawing: its wonder, or rather, our wonder before it, allows it to hold true. It holds true as something which is by wishing-to-be, existing as something which is wishful of further existence, of extension. It is to the extent that it wishes-to-be, or, in other words, the more it wishes-to-be the more it is: a drawing...

The drawing whilst seed, be-comes by spreading its branches to involve and shelter us, and thus comes closer to fulfilment. By dwelling inside the promise the drawing holds, we are somehow, in wonder, realising it. We are involved by the presence of the promise within the drawing. This is not only a visual experience, but a whole-bodily participation. We find ourselves within the spatial universe *opened* by the drawing, we feel it with, and in, our bodies, wether we are conscious of it or not.



*“Quality, light, color, depth, which are there before us, are there only because they awaken an echo in our bodies and because the body welcomes them.” [12]*

Thus, a drawing would hold no meaning to us if our bodies were not involved in, and by it. Were we not to inhabit it, an architectural drawing would never truly become one, but rather a collection of meaningless marks on a surface, and not a promise of space – and place. Furthermore, the fact that drawings are means of, and to, building, lies precisely in their capacity of projecting a space capable of human inhabiting. If they were barren land, where no seed could ever exist, let alone sprout, then we would cast ourselves out of it. We would not allow ourselves to perceive the drawing as a drawing... An architectural drawing is all the while a *promise land*, which is to say that, an architectural drawing is all the more itself, whenever we may find shelter within. When we are welcomed to inhabit the image it brings forth. When we believe in it...

The same applies to the maker of the drawing – or painting, or as Paul Valéry and Merleau-Ponty point out:

*“The painter ‘takes his body with him,’ says Valery. Indeed we cannot imagine how a mind could paint.” [13]*

It seems impossible to imagine someone who draws a space, without projecting. When we say projecting, we mean the act of drawing as well as the act of the person projecting him- or herself whilst drawing. For if the drawing is an extension of the person drawing it – which we believe is true – then it is clear that one projects oneself into the space which is being drawn, or else, one would simply be unable to designate, or qualify, the space – as perceivable.

On the other hand: *“Only if we are capable of dwelling, only then can we build.” [14]*. This, we believe, holds true within drawing, which is to say, only by dwelling within the drawing may one hope to understand it as building.

*“[...] I’m interested in the drawing of the house; the drawing of the house as ‘seed’, holding the same meaning of that which is a seed in relation to the shadow of a tree. It interests me to think about this because (in the same way that a shadow waits, dormant, in the soul of a potential tree) the drawing of the house [...] is only a fragment of its visible part, waiting for the life of men to pulse inside.” [15]*

Architectural drawings are built in a sort of parallel dimension, or rather a transversal dimension, which unfolds in depth, beyond the surface of the paper. Sketches, in particular, are animated, this is, they have anima: a soul. They share this soul with that of the drawer, when externalising an idea. The drawing is animated in that it is brought to life by movement, the same movement implied with the act of drawing, which carries out a form from an inner world – that of the mindful body – to the outer world. Drawings are always drawn – in the sense that they are extracted, or pulled – from inside us.

Whether it be lifelike or not, the drawing is alive: its life being given through the process of becoming. We perceive them as places, places we may somehow dwell in. Sometimes more so than in real buildings, as if they were more open to our inhabiting them.

How does this happen?

We do not know. Perhaps, because “[...] *poetically, man Dwells on this earth.*” [16]

What we know is that the person who draws is an author...

To fully understand the meaning of the word author, we must delve into its root. Author, comes directly from the Latin *auctor*, meaning "producer, progenitor; builder, founder.". Literally, it means "one who causes to grow," agent noun from *auctus*, past participle of *augere* "to increase".

So, as spectator of an architectural drawing, one awaits for the *growth* of the drawing as it branches towards us, involving us in an ever-growing territory suggested by the drawing itself. One participates in the growth of the world it settles, being its openness projected both by us – as spectator-authors – and the drawing. It is a participative process where spectator becomes author in his own right, in the sense that he too works towards increasing the territory projected within and by the drawing. Such process is always of profound intimacy.

The act of drawing itself being of great intimacy, moving continuously between inner and outer worlds in search of a common ground, where architecture may exist. Therein lies much of the importance of architectural drawings, from which we may learn so much. They exist in a purer state, holding a promise, a *raison d'être*, a dream which validate them, an openness quality which is seldomly found in real buildings. In this sense, their role in architectural heritage is as central as buildings themselves. We repeat: we may learn much from them...

Returning to the seed, we imagine the tree within, however “[...] *the most interesting part of imagining a tree is its shadow, which not belonging to it, but rather from the effect of sunlight that reaches it, makes more of the tree than the tree itself [...]* I found myself,

*making analogies between the seed of the tree towards shadow, and the drawing of the house towards human life.” [17].*

So one intuitively that if the seed relates to the drawing, and the tree to the house, the shadow casts the place of human dwelling.

*“In making for ourselves a place to live, we first [...] throw a shadow on the earth, and in the pale light of the shadow we put together a house.” [18]*

In fact that same shadow is found in drawings, and it may very well be what pull us in, for it reveals the light. In other words, shadows appear only when there is light, and light is what allows us to unveil an entity's appearance, however, a thing is always different under a certain light. The depth of a shadow uncloses the impossibility of fully ascertaining a given body. So while it gives volume to a body, it also unfolds it into spectrality.

*“Just as a stone flung into the water becomes the centre and cause of many circles, and as sound diffuses itself in circles in the air: so any object, placed in the luminous atmosphere, diffuses itself in circles, and fills the surrounding air with infinite images of itself. And is repeated, the whole every-where, and the whole in every smallest part.” [19]*

So, not only does a seed hold a tree inside but *“[...] I believe that within the seed of a tree live shadows, and [...] those shadows shall only exist depending on the geographical location where that seed will [...] grow [...]” [20]*

Frank Lloyd Wright tells us: *“The present is the ever-moving shadow that divides yesterday from tomorrow.” [21]*

Then perhaps, we may suggest that likewise: The shadow is the ever-moving present...

Perhaps, the shadow is what fully brings a drawing to the present, which is to say, to presence. And by being in presence we may inhabit the drawing. Shadows evoke time. The ever-moving shadow coincides with the ever-moving present, the first is a manifestation of the last. So without shadow, a drawing is not ready for a place. Without a shadow, a drawing is not ready to be inhabited...

We would like to recall the first quotation we evoked, by William Shakespeare:

*“If you can look into the seeds of time,  
And say which grain will grow and which will not,*

*Speak then to me [...]* [22]

It seems impossible to foresee which seed will or will not grow, however it is possible and of utmost importance to recognise that within each seed lies a promise... a dream. Whether a drawing grows into a building, or whether it is able to involve us inside its world, we do not know, but the value of architectural drawings are not to be mistaken. Their place in architectural heritage is central, their legacy never-ending. Within drawings lie built and unbuilt dreams...

### **Noronha da Costa as an Architect.**

*“Since is life a dream at best,  
And even dreams themselves are dreams.”* [23]

We would like to show you some drawings, all of them unbuilt.

But are they truly unbuilt?

We will leave that for you to decide, or better yet, to imagine...

They refer to three houses. We believe in the promise they hold within, we believe that they will be built once they are inhabited by our eyes, and in our view, even without being physically built, they shelter our body.

They are dreams...

Dreamt by the painter, sculptor, filmmaker, and Architect: Luís Noronha da Costa.

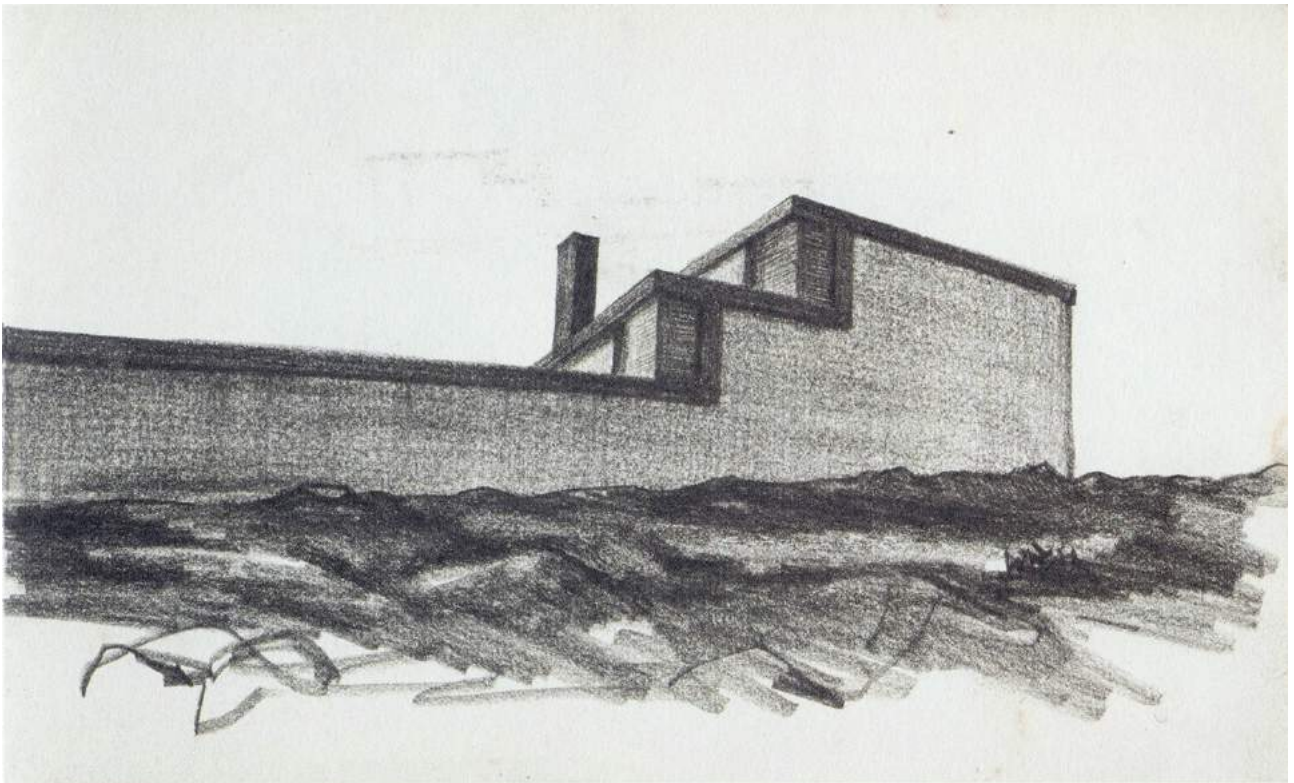


Fig. 3: Noronha da Costa, House in Murches, Portugal.

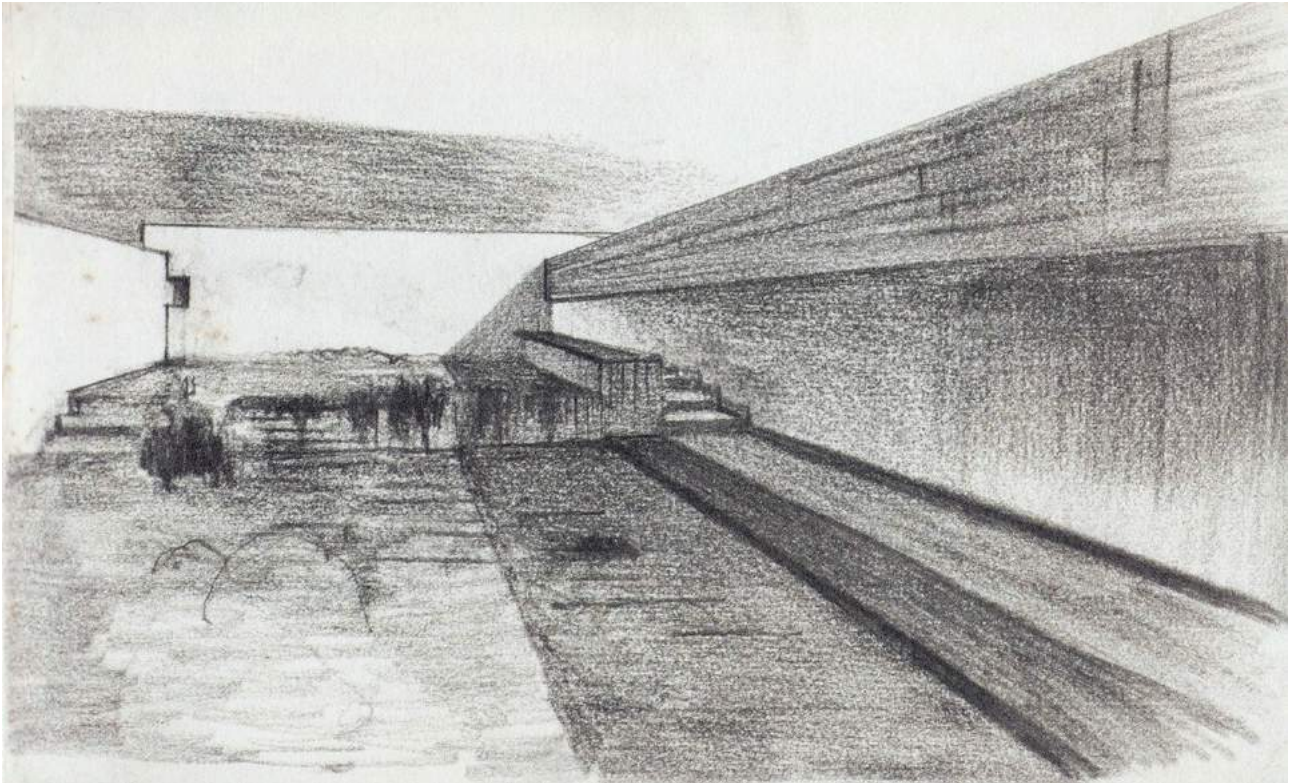


Fig. 4: Noronha da Costa, House in Murches, Portugal.



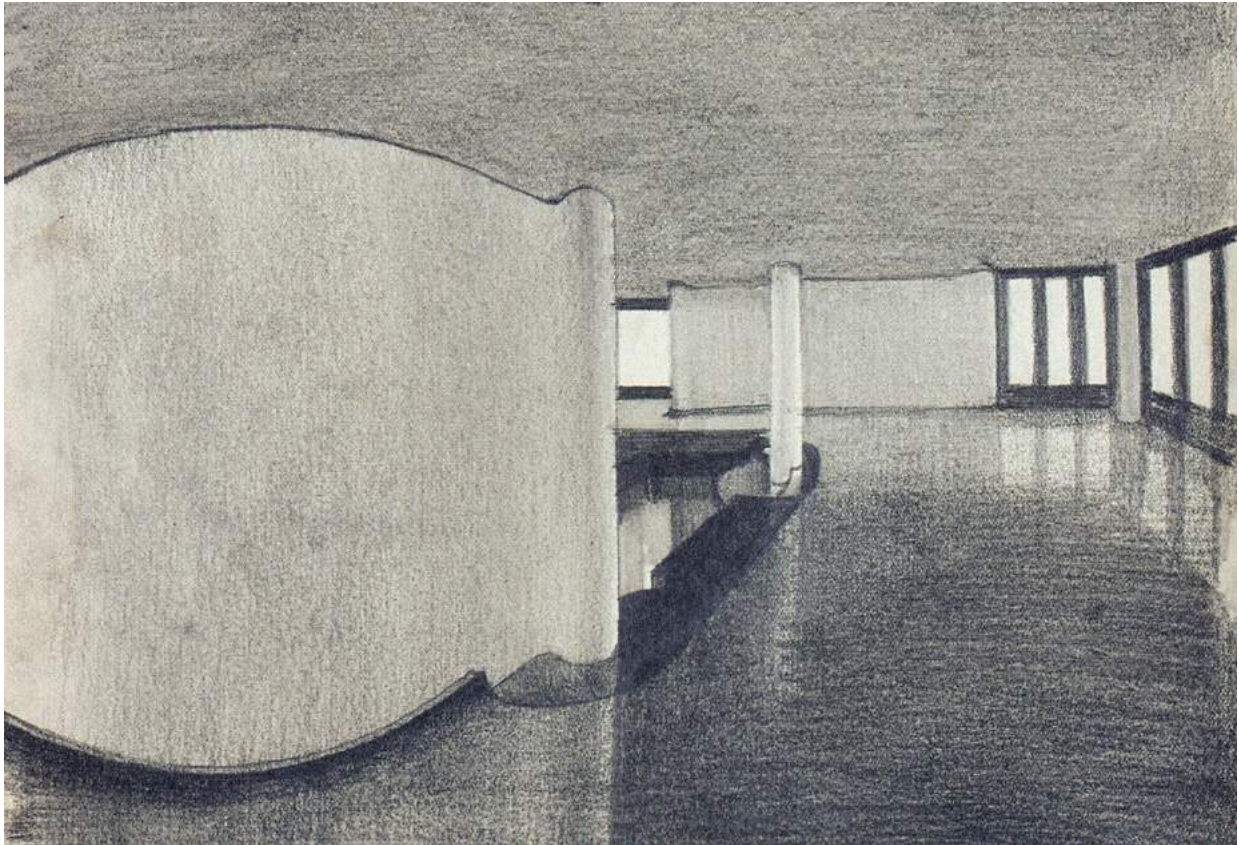


Fig. 5: Noronha da Costa, House in Queluz, Portugal.

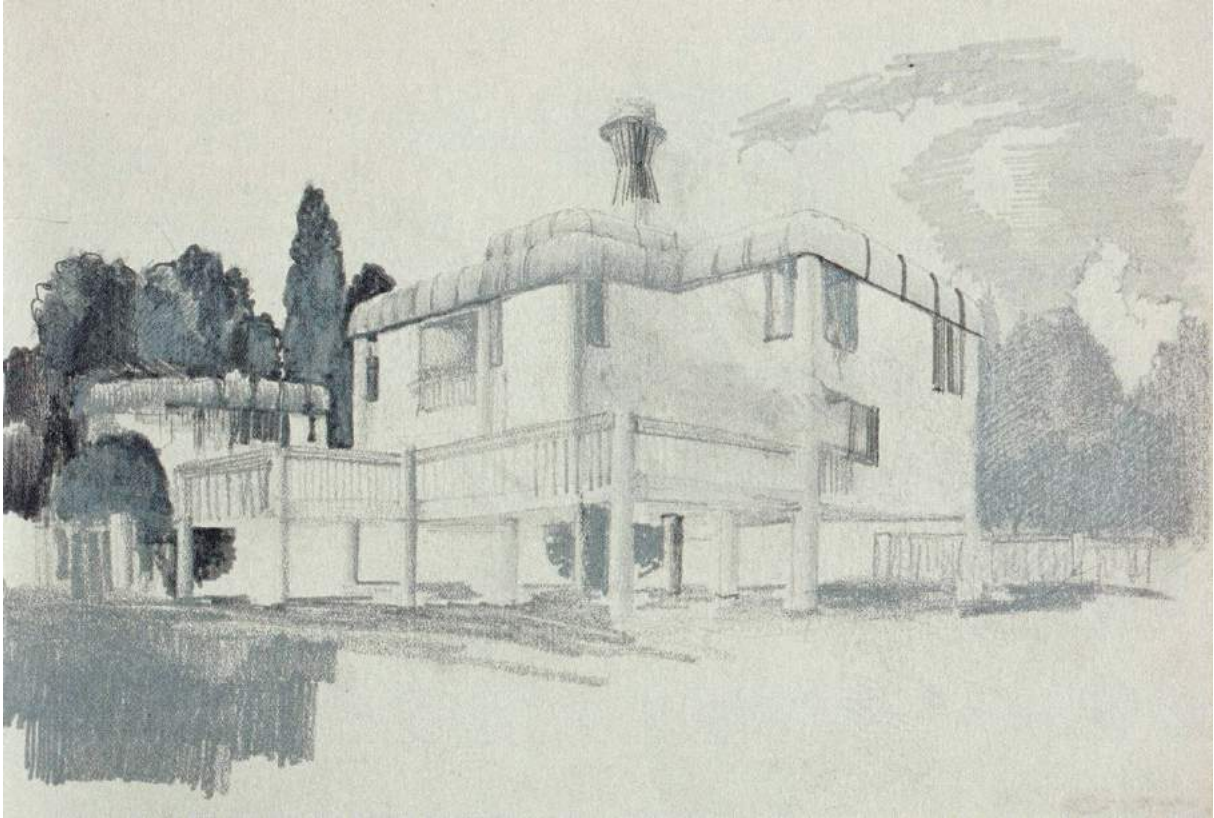


Fig. 6: Noronha da Costa, House in Queluz, Portugal.



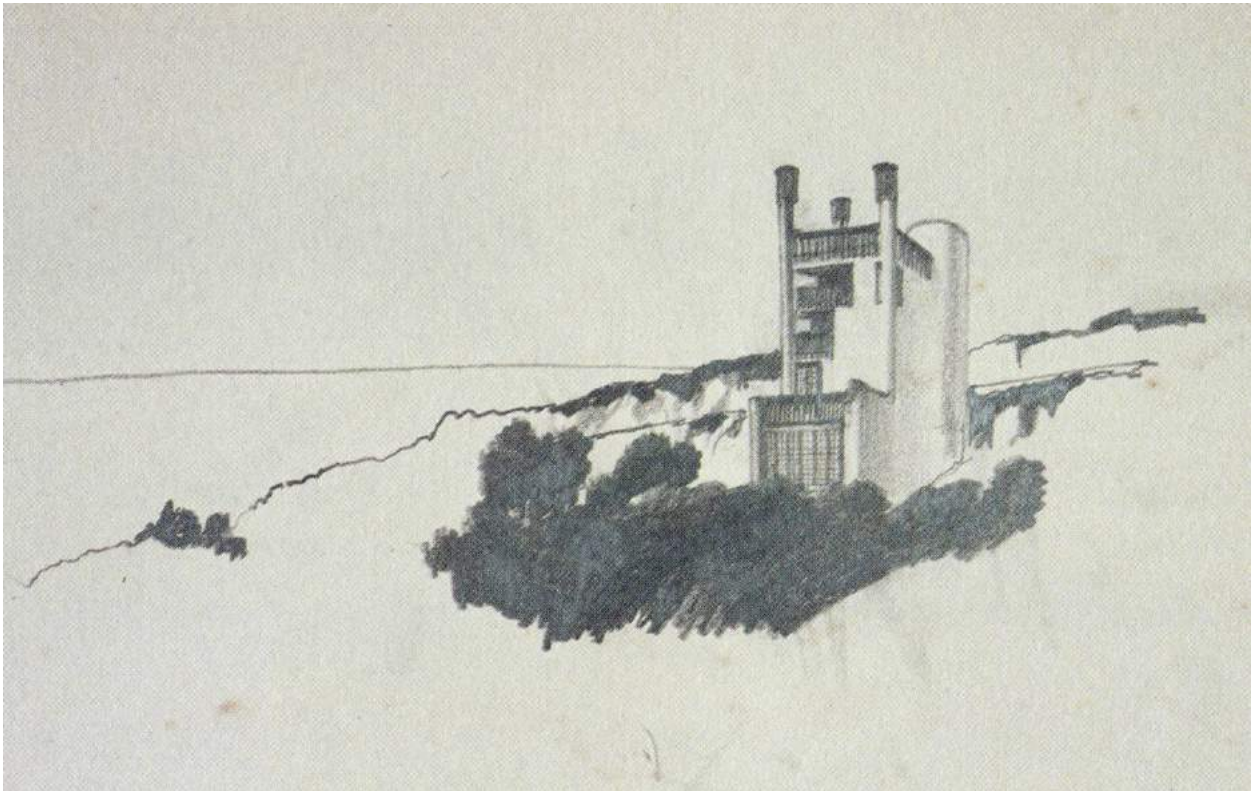


Fig. 7: Noronha da Costa, House in Magoito, Portugal.

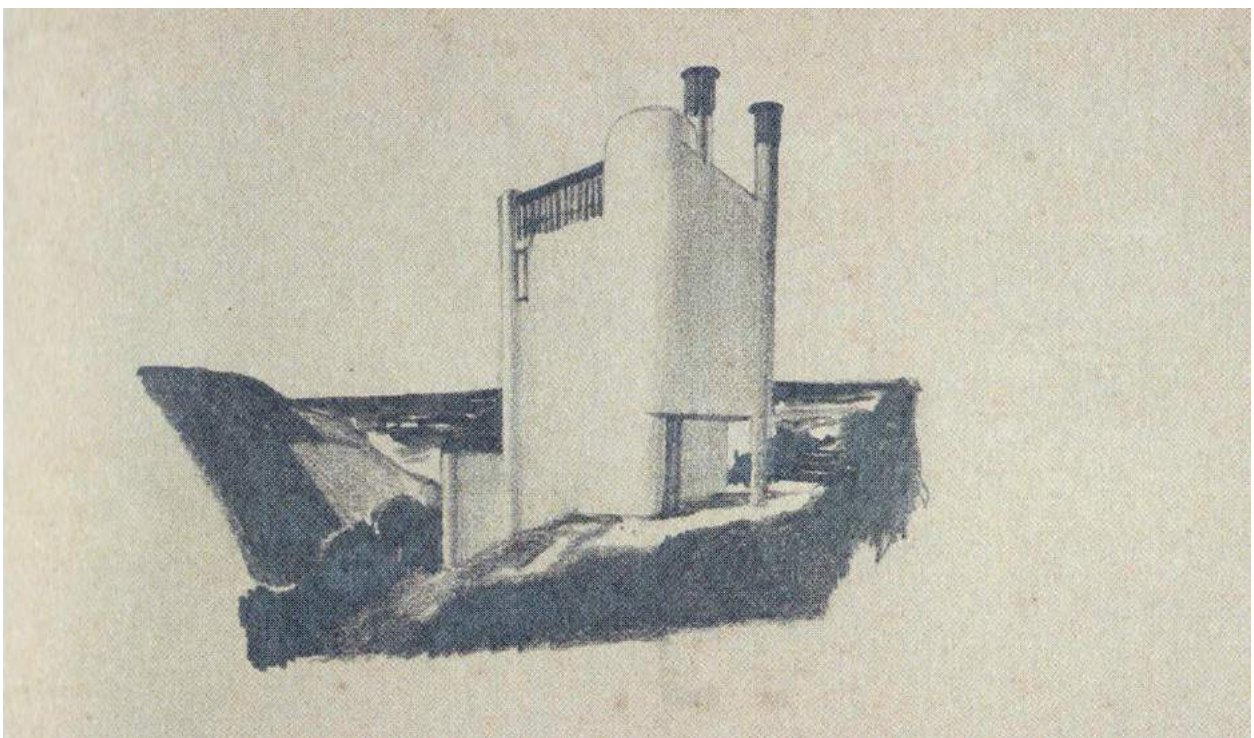


Fig. 8: Noronha da Costa, House in Magoito, Portugal.

## Bibliographical References

- [1] HOLDERLIN, Friedrich apud HEIDEGGER, Martin. ... *Poetically Man Dwells ....* in LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, p. 111.
- [2] Web: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>
- [3] HEIDEGGER, Martin. Origin of the work of art. In HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971, p. 35.
- [4] KAHN, Louis. Lecture at Pratt Institute. In KAHN, Louis. *Essential Texts*. New York: W. W. Norton & Company, 2003, p. 270.
- [5] KAHN, Louis. Lecture at Pratt Institute. In KAHN, Louis. *Essential Texts*. New York: W. W. Norton & Company, 2003, p. 269-270.
- [6] KAHN, Louis. Lecture at Pratt Institute. In KAHN, Louis. *Essential Texts*. New York: W. W. Norton & Company, 2003, p. 270.
- [7] HEIDEGGER, Martin. Origin of the work of art. In HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971, p. 38.
- [8] Web: <https://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich>
- [9] Web: <https://archive.org/details/songofsongscommo00rvrich/page/34>
- [10] ORTEGA Y GASSET, Jose. *The Dehumanization of Art, and Other Writings on Art and Culture*. New York: Doubleday Anchor Books, 1968, p. 76.
- [11] HEIDEGGER, Martin. ... *Poetically Man Dwells ....* in LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, p. 118.
- [12] MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Eye and the Mind*. in MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*. Evanston: Northwestern University, 1964, p.164.
- [13] MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Eye and the Mind*. in MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*. Evanston: Northwestern University, 1964, p.162.
- [14] HEIDEGGER, Martin. ... *Poetically Man Dwells ....* in LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, p. 108.
- [15] JANEIRO, Pedro António. *Case e Città e Semi e Ombre*. in CONTE, Antonio. *LA CITTÀ SCAVATA Paesaggio di patrimoni tra tradizione e innovazione*. Roma: Gangemi Editore spa, 2014, p. 34. (Our Translation)



[16] HOLDERLIN, Friedrich apud HEIDEGGER, Martin. ... Poetically Man Dwells .... in LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, p. 111.

[17] JANEIRO, Pedro António. Os Desenhos das Minhas Casas (Nas Minhas Cidades). in JANEIRO, Pedro António. *DESENHO [...] CIDADE [...] Arquiteturas-Imaginadas Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens*. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2016, p. 224-225. (Our Translation)

[18] TANIZAKI, Junichiro, *in praise of shadows*. London: Vintage Books, 2001, p. 28.

[19] Web: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5000>

[20] JANEIRO, Pedro António. Os Desenhos das Minhas Casas (Nas Minhas Cidades). in JANEIRO, Pedro António. *DESENHO [...] CIDADE [...] Arquiteturas-Imaginadas Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens*. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2016, p. 229. (Our Translation)

[21] WRIGHT, Frank Lloyd. *The Living City*. New York: New American Library, 1970, p. 249.

[22] Web: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>

[23] Web: <http://www.gutenberg.org/ebooks/6363>

53.

## Silêncio

Texto publicado no Livro de SÈSTITO, Marcello, “**Cinquanta6dime, Autobiografia Figurativa**”, Tímea Editore, Roma, 2019, pp. 138-143, ISBN: 9-788899-855338.

\*

## Silêncio

“Ogivas para o sol [...]”

Não sei se devo dizer *desenhar*, como não sei se devo dizer *pintar*.

*Pintar* não é *colorir-desenhos*; e, *desenhar* não é *esperar-pela-cor*.

Na verdade, confesso, eu não sei nada.

Sei só de mim porque sei do mundo – não me interessam as Teorias da Percepção e das suas *gestalt*, da Imagem, da Representação (como não deve interessar ao Artista o discurso da Crítica: o crítico é movido por outros interesses que não os da Estética ou os do Sentir de Kant, Hegel, Husserl, Merleau-Ponty, Lyotard, Pallasmaa, para citar alguns). Interessa-me *sentir*. E interessa-me *dizer*.

Interessam-me os instantes, os momentos, os acontecimentos mínimos na mínima fracção temporal que leva alguém a dizer quem é, quem foi e quem quer ser através daquilo que sabe dizer e como sabe dizer. Esse é o meu amigo Marcello – que através de desenhos(?) e/ou pinturas(?), diz, dizendo-se, a azul e branco.

Azul é o céu trazido para baixo.

Branco é o que com elegância se não toca no papel – como *branco* é o espaço que se oferece ao habitante para habitar num desenho técnico de arquitectura, uma promessa, um casulo, um juramento de asas, um ar para voar e viver e morrer em seu próprio vôo.

Marcello é arquitecto. Mas, aquilo que o mundo diz que as pessoas são não me interessa.

“Entre a terra e o céu [...]” – diz Heidegger numa Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre *Homem e Espaço*.

Entre a terra e o azul há o branco, o branco dos Divinos e o branco dos Mortais.

O branco, entre outras coisas, é o ar, é o espaço disponível. É o espaço livre que Deus, separando as águas nos primeiros dias da invenção do mundo, nos deixou – assim nos conta o Livro de Genesis. Mas, eu sou ateu.

“Ogivas para o sol [...]”

Marcello é arquitecto, porque nas imagens que constrói pensa mais no branco e naquilo que não toca no papel do que a azul se constrói – a azul aquilo que para o espectador mais desatento, se pode chamar de figuratividade, que constrói a pressuposta narrativa; não escolhe outra cor da sua caixinha de aguarelas, ele quer-se dado a azul. Só por este motivo, mas não só por isso, este trabalho do Marcello nunca poderá ser considerado como narcisista – Narciso inveja-se, Marcello reencontra-se. Reencontra-se no que não quer dizer (mas dizendo-se tanto, mas e sem excessos) no branco que não toca reapaixonando-se a azul.

Sempre de perfil, Marcello: o nariz, o queixo, o chapéu, a face...

Não, Marcello não é filho de Cefiso e de Liríope, que Caravaggio tão bem pintou. Marcello apaixona-se (sim, apaixona-se nestas imagens!), não por ele próprio, como Narciso pelo seu reflexo como Tirésias vaticinou. Marcello apaixona-se, isso sim, pela paisagem onde se re-vê (podíamos agora falar sobre paisagem, e sobre como os pintores italianos do *quattrocento* a autonomizaram, quase sem querer ao retratar nobres, clérigos e outros oportunistas do seu tempo – mas isso não interessa, nem cabe aqui).

Cabe dizer aos mais incautos: ninguém vê a inteireza do seu reflexo, apaixonando-se por ela, olhando-se de lado.

“Ogivas para o sol – vejo-as cerradas;”, diz o Poeta português Mário de Sá-Carneiro – mas dele próprio.

“Ogivas para o sol [...]” – vejo-as aqui abertas, nas propostas imaginadas de Sestito em: nuvens, asas, árvores, livros, vulcões, pássaros, raios, infâncias(?), tufões e tornados, fumos, labirintos venezianos, paisagens de Gulliver onde em estreitos onde o próprio-Corpo de Marcello Sestito serve como istmo a azul-céu – “Um pouco mais de azul – eu era além.”; e, por paradoxo, lagos, espelhos, reflexos e outros labirintos...

E, “Antonellas”.

Querido amigo Marcello, não sou o Foucault para dizer *Les Choses* através *Le Mots*.

Mas, sei: se as Coisas que desenhás/pintas fossem dizíveis, não serias o grande desenhador/pintor que és.

Continuo sem saber se devo dizer *desenhar*, como continuo sem saber se devo dizer *pintar*. Não me interessa. *Sei un Maestro*.

Voar, voar planando, fazer o pino, amar, voar a pique, sonhar ou todos os outros *gestos humanos*... Conseguimos nós imaginar estes *gestos*, estas inquietações do Corpo, sem que, forçosamente, os não tenhamos de emoldurar, de certa maneira, num espaço que lhes sirva de fundo?

Podemos nós separar *homem de espaço*? Às vezes *sim*, outras vezes *não*: mas a *branco* sempre; porque o *branco* é onde pode acontecer a paisagem; e a paisagem não é uma coisa, é uma possibilidade de ser(-livre?).

“*Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.*” – disse Wittgenstein. Ele continua a ter razão.

E, em silêncio, e para ler em silêncio, deixo-te isto:

### QUÁSI

*Um pouco mais de sol – eu era brasa,  
Um pouco mais de azul – eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...  
Se ao menos eu permanecesse alguém...*

*Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído  
Num baixo mar enganador d’espuma;  
E o grande sonho despertado em bruma,  
O grande sonho – ó dor! – quási vivido...*

*Quási o amor, quási o triunfo e a chama,  
Quási o princípio e o fim – quási a expansão...  
Mas na minh’alma tudo se derrama...  
Entanto nada foi só ilusão!*

*De tudo houve um começo... e tudo errou...  
– Ai a dor de ser-quási, dor sem fim... –  
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,  
Asa que se elançou mas não voou...*

*Momentos d'alma que desbaratei...  
Templos aonde nunca pus um altar...  
Rios que perdi sem os levar ao mar...  
Ânsias que foram mas que não fixei...*

*Se me vagueio, encontro só indícios...  
Ogivas para o sol – vejo-as cerradas;  
E mãos d'herói, sem fé, acobardadas,  
Puseram grades sobre os precipícios...*

*Num ímpeto difuso de quebranto,  
Tudo encetei e nada possuí...  
Hoje, de mim, só resta o desencanto  
Das coisas que beijei mas não vivi...*

(...)

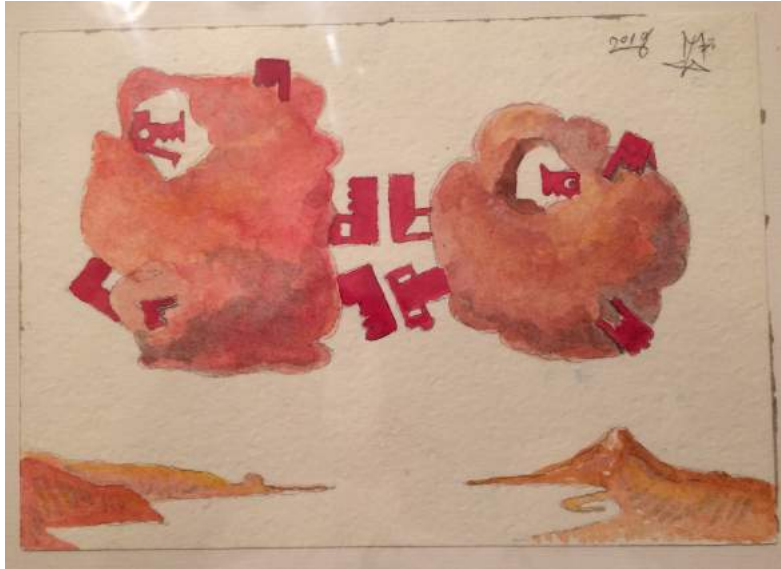
(...)

*Um pouco mais de sol – e fora brasa,  
Um pouco mais de azul – e fora além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...  
Se ao menos eu permanecesse alguém...*

Mário de Sá-Carneiro, Paris, 13 de maio de 1913.

Um largo abraço meu amigo, e Maestro; largo como nas imagens que agora acrescentas ao mundo: *L'indicatore geográfico*, *Tra Terra e Cielo*, *Dilatando lo Stretto*, *Equilibrio Tirrenico*, *Scavalcando*, *Il peso dell'aria*.

Sem ou com lutas entre nuvens, um largo abraço do tamanho do Estreito de Messina – tão largo como na imagem que construístes diante os meus olhos, diluindo as aguarelas em cerveja, na Rua Maria Antónia, em São Paulo, Brasil, no passado Março de 2019; e que abre – ultrapassando aquilo que a quadrícula, ou “grade”(?), de Alberti nos tentou ensinar – mais uma *janela* (de Liberdade!) nas paredes da nossa-casa:



Silêncio...

(...)

Silêncio: porque, assim, se vão desfazendo as “grades sobre os precipícios...”.

Pedro António Janeiro

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 25 de Julho de 2019.

(...)

## **Silenzio**

“Ogive verso il sole [...]”

Non so se devo dire *disegnare*, come non so se devo dire *dipingere*.

*Dipingere* non è *colorare-disegni*; e, *disegnare* non è *aspettare-il-colore*.

In verità, confesso, non so nulla.

So solamente di me perchè so del mondo – non mi interessano le Teorie della Percezione e delle sue *gestalt*, della Immagine, della Rappresentazione ( come non deve interessare all’Artista il discorso della Critica; il critico è spinto da altri interessi diversi da quelli della Estetica o quelli del Sentire di Kant, Hegel, Husserl, Merleau-Ponty, Lyotard, Pallasmaa, per citarne alcuni).

Mi interessa *sentire*. E mi interessa *dire*.

Mi interessano gli istanti, i momenti, gli avvenimenti minimi nella minima frazione temporale che spinge qualcuno a dire chi è, chi è stato e chi vuole essere attraverso quello che sa dire e come lo sa dire. Questo è il mio amico Marcello – che attraverso i disegni(?) e /o le pitture(?), dice, dicendo-si, in blu e bianco.

*Blu* è il cielo portato in basso.

*Bianco* è quello che con eleganza non si suona nella carta – come *bianco* è lo spazio che si offre all'abitante per abitare in un disegno tecnico di architettura, una promessa, un bozzolo, un giuramento di ali, un'aria per volare e vivere e morire nel proprio volo.

Marcello è architetto. Ma quello che il mondo dice che le persone sono non mi interessa. “Tra la terra e il cielo [...]” – dice Heidegger in una Conferenza data il 5 di Agosto del 1951 nell'ambito del *Colloquio di Darmstadt II su Uomo e Spazio*.

Tra la *terra* e il *blu* c'è il *bianco*, il *bianco* dei Divini e il *bianco* dei Mortali.

Il *bianco*, tra le altre cose, è l'aria, è lo spazio disponibile. È lo spazio libero che Dio, separando le acque nei primi giorni della creazione del mondo, ci lasciò – così ci racconta il Libro della Genesi. Ma, io sono ateo.

“Ogive verso il sole [...]”

Marcello è architetto, perchè nelle immagini che costruisce pensa più al *bianco* e a *quello che non suona sulla carta* del quale il *blu* si costruisce – il *blu*, quello che per lo spettatore più disattento, si può chiamare di figuratività, che costruisce la presupposta narrativa; non sceglie altro colore dalla sua scatola di acquarelli, egli si vuole dato al *blu*. Solo per questo motivo, ma non solo per esso, questa opera di Marcello non potrà mai essere considerata narcisista – Narciso si invidia, Marcello si riincontra. Si riincontra in quello che non vuole dire (ma dicendo-si tanto, ma e senza eccessi) nel *bianco* che non suona riinnamorandosi del *blu*.

Sempre di profilo, Marcello: il naso, il mento, il cappello, il volto...

No, Marcello non è figlio di Cefisio e di Liriope, che Caravaggio dipinse così bene.

Marcello si innamora (sì, si innamora in queste immagini!), non per se stesso, come fece Narciso per il suo riflesso come vaticinò Tirésias. Marcello si innamora, questo sì, per il paesaggio dove si rivede (potremmo adesso parlare del *paesaggio*, e di come i pittori italiani del *quattrocento* lo scorpararono, quasi senza volere, nel ritrarre nobili, chierici e altri opportunisti del loro tempo – ma questo non interessa, qui non c'entra).

“Ogive verso il sole – le vedo serrate;”, dice il Poeta portoghese Mario de Sa-Carneiro- ma di se stesso.

“Ogive verso il sole [...]” – le vedo qui aperte, nelle proposte concepite da Sestito in: nuvole, ali, alberi, libri, vulcani, uccelli, raggi, bambini (?), tifoni e tornadi, fumi, labirinti veneziani, paesaggi di Gulliver dove, in spazi ristretti, il Corpo stesso di Marcello Sestito serve come istmo al blu-ciolo – “Un poco più di blu – io ero oltre.”; e, paradossalmente, laghi, specchi, riflessi e altri labirinti...

E, “Antonelle”.

Caro amico Marcello, non sono Foucault per dire *Les Choses* attraverso *Le Mots*.

Ma, so: se le Cose che disegni/dipingi fossero dicibili, non saresti il grande disegnatore/pittore che sei.

Continuo senza sapere se devo dire *disegnare*, come continuo senza sapere se devo dire *dipingere*. Non mi interessa. Sei un Maestro.

Volare, volare planando, rimanere in verticale a testa in giù, amare, volare a picco, ossia sognare tutti gli altri *gesti umani*... Riusciamo noi a immaginare questi *gesti*, queste inquietudini del Corpo, senza che, forzatamente, non li si debba incorniciare, in certo qual modo, in uno spazio che serva a loro da sfondo?

Possiamo separare *uomo* da *spazio*? A volte sì, altre volte no: ma il *bianco* sempre; perchè il *bianco* è dove può accadere il paesaggio; e il paesaggio non è una *cosa*, è una possibilità di essere(- libero?)

“Intorno a quello di cui non si può parlare, bisogna rimanere in silenzio.” – disse Wittgenstein. Egli continua ad avere ragione.

E, in silenzio, e da leggere in silenzio, ti lascio questo:

## QUÁSI

*Um pouco mais de sol – eu era brasa,  
Um pouco mais de azul – eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...  
Se ao menos eu permanecesse aquém...*

*Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído  
Num baixo mar enganador d’espuma;  
E o grande sonho despertado em bruma,  
O grande sonho – ó dor! – quási vivido...*



Quási o amor, quási o triunfo e a chama,  
Quási o princípio e o fim – quási a expansão...

Mas na minh'alma tudo se derrama...

Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo... e tudo errou...

– Ai a dor de ser-quási, dor sem fim... –

Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,

Asa que se elançou mas não voou...

Momentos d'alma que desbaratei...

Templos aonde nunca pus um altar...

Rios que perdi sem os levar ao mar...

Ânsias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...

Ogivas para o sol – vejo-as cerradas;

E mãos d'herói, sem fé, acobardadas,

Puseram grades sobre os precipícios...

Num ímpeto difuso de quebranto,

Tudo encetei e nada possuí...

Hoje, de mim, só resta o desencanto

Das coisas que beijei mas não vivi...

(...)

(...)

Um pouco mais de sol – e fora brasa,

Um pouco mais de azul – e fora além.

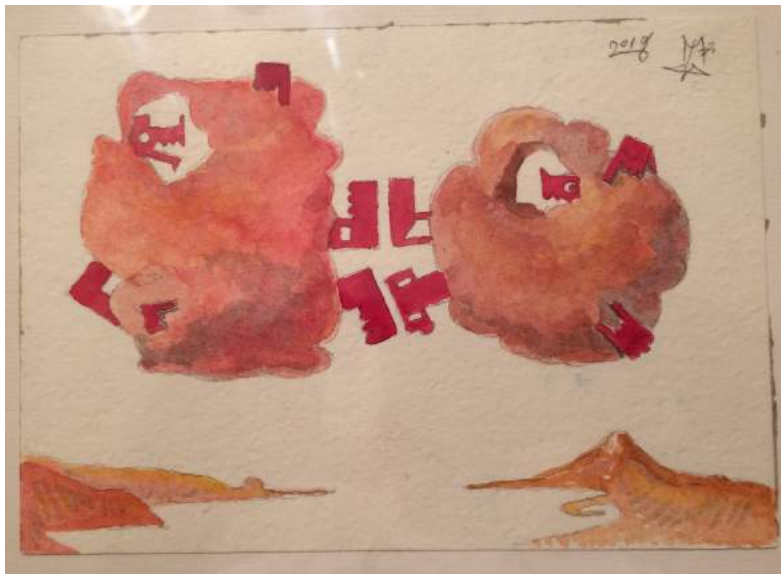
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...

Se ao menos eu permanecesse aquém...

Mário de Sá-Carneiro, Paris, 13 de maio de 1913.

Un grande abbraccio amico mio, e Maestro; grande come nelle immagini que ora aggiungi al mondo: *L'indicatore geográfico, Tra Terra e Cielo, Dilatando lo Stretto, Equilibrio Tirrenico, Scavalcando, Il peso dell'aria.*

Senza o con lotta tra le nuvole, un grande abbraccio delle dimensioni dello Stretto di Messina – tanto grande come nell'immagine che costruisti davanti ai miei occhi, diluendo gli acquarelli nella birra, nella Rua Maria Antónia, a São Paulo, Brasile, lo scorso Marzo 2019; e che apre – oltrepassando quello che il “reticolo” (?), di Alberti tentò di insegnarci – ancora una *finestra* (di Libertà!) nelle pareti della *nostra-casa*:



Silêncio...

(...)

Silenzio: perchè, così, si vanno disfacendo “i cancelli sopra i precipizi...”.

Pedro António Janeiro

Facoltà di Architettura dell'Università di Lisbona, 25 Luglio 2019.

54.

## Un Desenho no Céu da Tua Boca

Conferência proferida com o título “UN DISEGNO NEL CIELO DELLA TUA BOCCA” apresentada no ARCH/COTTURA, FRA CIBO, ARCHITETTURA E DESIGN, *Incontro Internazionale di Studi, atelier per lo spazio domestico*, org. Giuseppe De Giovanni, Università degli Studi di Palermo, Castellammare del Golfo, Sicilia, Itália, 18 a 20 de Outubro de 2019.

<http://archicottura.it/leviedeimercanti.it/>

\*

Encontrar ou fazer um paralelo entre formas, quaisquer que elas sejam, não é difícil; Encontrá-las semelhantes e/ou estabelecer entre elas paralelismos, ao longo da História quer da arquitectura, quer do design, quer da culinária, também não seria difícil – afinal, é sabido, os académicos conseguem acrobaticamente estabelecer relações entre tudo e qualquer coisa, entre qualquer coisa e tudo, entre qualquer coisa e qualquer coisa, entre qualquer tudo e qualquer tudo... *Nostra culpa*.

A título de mero exemplo...

Os gomos das sentinelas da Torre de Belém e as formas dos bolinhos que deliciosamente pinta Josefa d’Óbidos, assim como o design das taças que os contêm, e as próprias laranjas (as três pomo de ouro de Afrodite que Hipomene coloca no caminho de Atalanta; as laranjas dos doze trabalhos de Hércules que as tenta roubar do pomar de Hera, onde as guarda Ladão; a laranja que Éris põe na mesa que Zeus manda preparar para Pelu e Tétis – os “mesmos” gomos):



Os “mesmos” gomos do *baba rústico napoletano*.



O Castelo de Évora Monte e a Janela do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar, e, mais uma vez, a Torre de Belém, e a corda que os cinta em laço e o design depurado e quase inteiramente denotativo das cintas da castidade dos queijos (ou, extravasando o âmbito, os espartilhos das senhoras) e mais um exemplo da pintora d'Óbidos; cordas que amarram fingidas, cintas que os enformam, ambas com um só gesto ou desenho que configuram arquitecturas, designs e manjares luculicos:



O humano vive de representações. Precisa de representar porque precisa de dominar o *real* – que ele suspeita para sempre desconhecido, espesso e praticamente intangível. Por isso representa: inventando palavras, inventando mitos, inventando cenários ou arquitecturas ou objectos comestíveis ou não-comestíveis, inventando desenhos para coisas que ainda não existem, inventando gestos e danças, músicas, inventado sabores que ultrapassem o sabor da própria generosidade da Natureza como quem come uma simples laranja para mais à frente no tempo comer uma “arancine”, uma laranja-

reinventada a saber a açafraão e a parmesão, como na fantasia das pequenas cúpulas das sentinelas da Torre de Belém ou como no design dos bolinhos que Josefa d'Óbidos pinta dizendo o seu tempo, e os paradigmas representacionais do seu tempo... exactamente na mesma medida como faz quando Francisco de Arruda inventa pelo ano de 1547 a Torre de Belém, que, já agora, vai querer também ela querer ser um barco que não navega senão no Tempo, um *barco-igual* aos barcos com que, no século XVI, com os portugueses ao leme se trouxeram as laranjas da China e que, só por curiosidade..., as laranjas-doces, ainda hoje e em vários dialetos em Itália, se chamam *Portogallo*, em grego *portokali*, em turco *portakal*, em romeno *portocala*. É curioso o mundo das formas e as suas genealogias.



Enfim, tudo isto, ainda que a título de exemplo, em suma, o Humano agarra *conteúdos* a *formas* e o inverso, ou melhor, coincidentemente o faz. Em bom rigor, e salvo melhor opinião – encontro-me entre pares académicos... os tais que são especialistas, e muito mais hábeis do que eu, em estabelecer relações entre *tudo* e *qualquer coisa*, entre *qualquer coisa* e *tudo*, etc., –, não há outro motivo que não seja “a representação” para, por exemplo, um *determinado-sabor-doce* ser *associado a*, ou ser *inventado segundo a forma de*: “barriga de freira”, “mármore”, “ferradura”, “jesuíta”, “mil-folhas”, “papo de anjo”, “rim”. Designs comestíveis...





Ou, com farinha, água e sal e, às vezes, ovo, se passa do *anamórfico* à morfologia que se pode representar, à, melhor dito, tautológica *forma(-representada)*, do *caos* à *coisa formada*, da *desordem* à *coisa-com-nome*: “orecchiette”, “farfalle”, “capelli d’angelo”, “penne”.



Em designs doces ou salgados, mas nunca *formas inocentes*. E, porquê nunca *inocentes*? Porque a forma condiciona a percepção na sua inteireza; por isso, por exemplo, se cozinha determinada forma de pasta com determinados ingredientes...

Isto já para não falar de como com as gemas dos mesmos ovos se faziam doces conventuais e se estruturavam com as claras os toucados das freiras.



Mas, tudo isto são exemplos sem aparente importância ou significado ou teor académico.

Vamos ao que nos trouxe aqui a este Convénio Internacional.

Pois se arquitectura serve ao corpo da pele para fora, a comida serve ao corpo da pele para dentro; pois se a arquitectura serve o corpo entre a Terra e o Céu – dizendo-nos Mortais sob os Divinos (escusamos fazer a referência bibliográfica..) – a comida serve o corpo como experiência mobilizadora no palato ou, devemos dizer, “Céu da boca”? Claro está que essa experiência mobilizadora que convida e impele o corpo quer diante ou dentro da “casa”, quer diante quer comendo “comida”, é diversa entre sujeitos; se não fosse todos nós seríamos felizes a comer massa sem formas nem temperos, todos seríamos felizes a habitar a Unidade de Habitação de Marselha – o que não é verdade. Seja como for, arquitectos e cozinheiros convidam o corpo a transcender-se, a ultrapassar-se; em princípio, implicam o corpo através das suas estéticas, não à anestesia, mas à instauração da *vida humana melhorada*. Ora, é nesse encasamento corpo-“casa” ou corpo-“comida” onde reside como justifica a existência da arquitectura e da culinária, e isto mesmo enquanto Disciplinas. Nesse movimento de encasamento há obviamente um *ethos*, um compromisso ou mesmo uma promessa, uma ética: “A ética e a estética são uma.” – diz Wittgenstein no *Tractatus*.

Vamos à Arquitectura, à experiência do corpo da pele para fora.

Existe uma distância física que separa o corpo do objecto arquitectónico. Apesar de conscientes de que existe, de facto, essa distância que pode ser *medida* ou matematicamente representada pelo *número* ou pela geometria, entre *sujeito* e *objecto arquitectónico* e que, por consequência, esse objecto enquanto substância físico-química não pertence ao sujeito (efectivamente, não partilham da mesma *carne*), “é, [...] [afinal], a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo”<sup>454</sup>, diz Lyotard, e, ao fazê-lo, os consubstancia. É, por outras palavras, nesse instante-*em-que* a consciência faz esse desdobramento ou essa constituição que podemos falar em uma coincidência do sujeito com aquilo-que-o-envolve, no *agora* – um *agora depositado num espaço-envolvente*, ou seja, a construção de um lugar (para viver, para existir). A consciência dessa consubstanciação sujeito/aquilo-que-o-envolve, ou, por outras palavras, corpo/objecto-que-envolve-o-corpo, ao desvelar o *agora* torna-os contemporâneos, no sentido em que os funde, os encasa *um* no *outro*.

É neste sentido de *encasamento* que, quando se suprimem a *medida* e o *número* que o pensamento objectivo propõe, quando se ultrapassa a *matéria* e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido pelo objecto arquitectónico, ele *passa* a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.”<sup>455</sup>

O lugar é, portanto, o *outro corpo* – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objecto arquitectónico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projecta, é a arquitectura.

Estamos agora em condições para avançar um pouco mais profundamente: se é verdade que a lógica do lugar coincide sempre com o paradigma que em cada época o homem teve (ou, tem) sobre as interrelações entre si próprio e o seu meio ambiente, então, esse paradigma é a própria arquitectura, é a *lógica do encasamento do homem com o seu abrigo/lugar*, é a *lógica do encasamento daquele-que-habita com aquilo-que-se-oferece-ao-habitar*. Um paradigma que, a par do homem, construído pelo homem, habitado pelo

---

<sup>454</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 89.

<sup>455</sup> Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 29.



homem, concede ao homem uma vista de si mesmo no decurso do tempo – uma espécie de imagem substituta do próprio ser.

Vamos à Culinária, à experiência do corpo da pele para dentro.

Aqui a lógica do encasamento *daquele-que-come com aquilo-que-se-oferece-para-ser-comido* é de tal forma evidente que nos podíamos escusar a mais explicações. Mas, não! Tal como o gesto de habitar não é somente o gesto de abrigar-se, o gesto de comer não é somente um gesto necessário à sobrevivência do corpo fisiologicamente entendido, é sobretudo um ritual. Se a *arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*; também, ainda que de modo diverso, a culinária o faz. *A culinária torna presente a possibilidade de existência do homem no tempo que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Porquê no tempo?

Porque, por exemplo, no simples gesto que a minha mão produz para salgar a água para cozer a massa está a mão da avó, e a mão da avó da avó, e a mão dos meus bisnetos.

### **Versão em Língua Italiana**

#### ***Un Disegno nel Cielo della Tua Bocca***

Trovare una corrispondenza o fare un parallelo tra le tante forme visibili, qualunque esse siano, non è difficile.

Trovare similitudini e/o stabilire tra queste parallelismi, nel corso della storia, sia essa dell'architettura, del design o dell'arte culinaria, è ugualmente facile – dopo tutto si sa, gli accademici possono fare acrobazie, stabilire relazioni tra tutto e niente, tra una singola cosa e tutte le altre, tra una cosa e l'altra, tra il tutto e il tutto... Colpa nostra.

A questo proposito qualche esempio... Gli spicchi delle torri-sentinella della Torre di Belém (Fig. 1) diventano il disegno della coppa o le forme stesse dei biscotti che deliziosamente dipinge Josefa d'Óbidos (Fig. 2); le arance sbucciate a mostrare gli spicchi (o le tre mele d'oro di Afrodite che Ippomene mette sulla strada di Atlanta; le arance delle dodici fatiche di Ercole che tenta di rubare dal frutteto di Hera, con il guardiano Ladao; l'arancia che Eris pone sulla tavola che Zeus ordina di apparecchiare per Pelu e Tetis (Fig. 3). “Stessi” spicchi del babà napoletano (Fig. 4).

(un momento perché ci sono cose da dire...)

Il castello di Évora Monte (Fig.5) e la finestra del Capitolo del Monastero del Cristo a Tomar (Fig. 6) e, ancora una volta, la Torre di Belém (Fig. 7), e la corda che cinge come un

laccio (Fig. 8 e 9) e il disegno perfezionato e quasi interamente evocativo “delle cinte di castita” dei formaggi (o, trasbordando... *mutatis mutandis*... i corsetti delle signore) (Figs. 10 e 11).

E ancora una volta un esempio della pittrice d'Óbidos (Fig. 12)); corde che stringono fintamente e cinte che si conformano entrambe con un unico gesto al disegno che dà vita ad architetture, oggetti di designer, e insieme prelibatezze lucculliane.

L'uomo vive di rappresentazione.

Ha bisogno di rappresentare perchè ha necessità di dominare *la realtà* che egli configura sempre come sconosciuta, e spesso praticamente intangibile. Per questo la rappresenta: inventando parole, miti e disegni, immaginando scenari e architetture, oggetti commestibili e non. Elabora disegni di cose che non esistono ancora, inventa gesti, canti e danze; inventa sapori, che spesso vanno oltre la generosa semplicità della natura stessa... così un'arancia, (Fig. 13) in cucina diventa un “*arancino*” (Fig. 14): un'arancia reinventata al sapore di zafferano e parmigiano...e del frutto dell'albero resta solo l'ispirazione e la rappresentazione diventa altro; come nelle fantasiose cupole delle torri-sentinella della Torre di Belém (Fig. 15) o ancora come nel disegno delle coppe che Josefa d'Óbidos disegna (Fig. 16), raccontando il suo tempo o i paradidmi rappresentativi del suo tempo...esattamente nella maniera in cui Francisco de Arruda progetta nell'anno 1547 la Torre di Belém che tra l'altro non vuole essere il simbolo di un veliero che naviga nel suo tempo, quanto piuttosto il simbolo di un veliero del tutto simile a quelli con i quali nel XVI sec. con i portoghesi al timone, sono state importate le arance dalla Cina, che curiosamente, nella loro varietà più dolce, ancora oggi tra i dialetti d'Italia, vengono chiamate “portogallo”, le stesse che in Grecia si chiamano “portokali”, in Romania “portocala” e in Turchia oltre continente, “portakal”...

E' curioso il mondo delle forme e la sua genealogia.

In fondo, anche se qui con una narrazione giocosa ed esemplificativa, esattamente questo fa l'uomo: coglie dalle forme i contenuti e viceversa, o per meglio dire fa coincidere queste a quelli.

A ben dire salvo opinioni più autorevoli, mi trovo tra accademici colleghi...certamente più abili di me nello stabilire relazioni tra tutto e niente, tra niente e tutto ecc....credo in fondo che non ci sia altra ragione se non la “rappresentazione”, quando si associa un determinato sapore dolce a., o quando si inventa qualcosa a forma di... “pancetta di monaca” (Fig. 17) “marmo” (Fig. 18), “ferro di cavallo” (Fig. 19), “millefoglie” (Fig. 20), “stomaco di uccello” (Fig. 21), “rene” (Fig. 22). Disegni commestibili...

Oppure quando con farina acqua e sale e a volte uova, si va dall'anamorfico al morfologico che si può rappresentare, o per meglio dire, auto-rappresentare in una taumatologia della forma (celebrata): aal caos dunque, alla forma definita, dal disordine all'identificazione: "orecchiette" (Fig. 23) "farfalle" (Fig. 24), "capelli d'angelo" (Fig. 25), "penne" (Fig. 26), ecc.

Quando si prepara e si confeziona un dolce o "un salato", o si lavorano i vari tipi di pasta, nei diversi formati, mai nessuna forma è casuale... E perchè non è casuale?

Perché la forma condiziona la percezione del contenuto nella sua interezza e nella fattispecie il gusto (a una tipologia di pasta, il suo giusto corrispondente sapore); e rispetto alla ricercatezza della scelta fatta, si può parlare di esperienza sensoriale soddisfacente, (o meno), il gusto si esalta e i sensi tutti, si appagano!

Ma la cucina esprime tutte le sue potenzialità anche in altro modo.

Penso alla maniera in cui le monache di certi ordini religiosi davano forma contemporaneamente, con il rosso d'uovo (Fig. 27), a deliziosi manicaretti, e con le chiare d'uovo battuto a neve, conformavano e inamidavano i loro copricapi (Figs. 28 e 29).

Tutti questi esempi sembrano non avere alcun senso apparente, nè un significato scientifico.

Andiamo d al tema di questo Convegno Internazionale.

Perché se l'architettura è al servizio del corpo, a partire dall'epidermide (che diventa sensore dell'emotività) verso l'esterno, il cibo alimenta il corpo a partire dalla bocca verso l'interno; perché se l'architettura nutre il corpo, mediando tra la terra e il cielo - potendoci noi chiamare Mortali sotto i Divini (mi scuso per il riferimento bibliografico ...) - il cibo è al servizio del corpo come esperienza di mobilitazione verso il palato o forse dovremmo dire, appropriatamente... "*Cielo della bocca*" - come in alcune espressioni popolari.

Naturalmente, questa esperienza di mobilitazione che invita e spinge il corpo in avanti per mangiare o dentro la "casa" per entrare, non è la stessa esperienza per tutti i soggetti. Viceversa saremmo tutti felici di mangiare qualsiasi cosa o qualsiasi pasta senza distinzione di forme o di condimenti e probabilmente saremmo altrettanto felici di vivere nell'unità abitativa di Marsiglia - il che non è affatto vero.

In ogni caso, architetti e chef invitano il corpo a trascendere il corpo stesso, a superarlo; in linea di principio attraverso l'esperienza estetica indirizzano il corpo, non verso l'immobilismo, ma verso la trascendenza (mobilitazione verso l'alto) o verso la realizzazione di una *esperienza umana migliorata*.

Dunque, è questo connubio “corpo-casa” o “corpo-cibo” che giustifica l'esistenza dell'architettura e della cucina, come Discipline. In questo moto di fusione c'è ovviamente un ethos, un impegno o anche una promessa, un'etica: "Etica ed estetica sono una cosa sola", afferma Wittgenstein nel *Tractatus*.

Andiamo all' architettura e all'esperienza del corpo-epidermide proiettato verso l'esterno.

C'è indubbiamente una distanza fisica che separa il corpo dall'oggetto architettonico.

C'è consapevolezza che quella distanza di fatto esiste, che può essere *misurata* o rappresentata matematicamente da un *numero* o dalla geometria; distanza tra *soggetto* e *oggetto architettonico* e che di conseguenza, tale oggetto come sostanza fisico-chimica non appartiene al soggetto (in effetti, non condividono la stessa carne), "è [...] [dopo tutto] la coscienza che, dal quel momento in poi, si svela o costituisce il tempo"<sup>456</sup>, dice Lyotard, e così facendo li sostanzia.

In altre parole, è nel *momento-in-cui* la coscienza rende evidente questo disvelamento, che possiamo parlare di una coincidenza del soggetto con ciò che lo circonda, un *hic et nunc* (qui ed ora) che delinea uno *spazio definito* non in senso fisico ma uno *spazio-emozionale*, avvolgente, cioè un luogo (per vivere, per esistere). La consapevolezza di questo soggetto/oggetto avvolgente o in altre parole, la constatazione di un corpo/oggetto che avvolge il corpo umano, scoprendolo in *un preciso istante*, li rende entrambi contemporanei, nella maniera in cui li fonde, li incunea *l'uno all'altro*.

È in questo rapporto, in questo sentimento di unione, quando si esclude la *misura* e il *numero* proposti dal pensiero oggettivo, quando cioè si va oltre la *materia* e si sospende il discorso predicativo della scienza, nel momento preciso in cui *ci si sente* coinvolti dall'oggetto architettonico, si può dire che nasce un altro corpo oltre i confini del corpo della persona coinvolta, e la nozione di corpo si estende, si dilata e sconfinava nello "*spazio umano*".

Questa dilatazione è il luogo, questa dilatazione è “la rappresentazione del ‘se’ e la rappresentazione del mondo che circonda questo ‘io’”<sup>457</sup>.

Il luogo è quindi, *l'altro corpo*, è la dilatazione del corpo di colui che, avvolto dall'oggetto architettonico, lo coinvolge cioè lo umanizza, lo rende sensibile; il luogo è in fondo, uno spazio di rappresentazione del corpo, è dove il corpo si proietta, è l'architettura.

---

<sup>456</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 89.

<sup>457</sup> Joseph MONTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 29.

Ora siamo in grado di spostarci un po' più in profondità: se è vero che la logica del luogo coincide sempre con il paradigma secondo cui in ogni epoca l'uomo stabilisce relazioni tra se stesso e il suo ambiente, allora, questo paradigma è l'architettura stessa, è *la logica del connubio dell'uomo con il suo luogo/rifugio, la logica del connubio di chi vive con chi si offre di abitare.*

Un paradigma che, accanto all'uomo, costruito dall'uomo, abitato dall'uomo, dà all'uomo una visione di se stesso nel tempo - una sorta di immagine sostitutiva di se stesso.

Andiamo all'arte della cucina, all'esperienza cioè del corpo a partire dall'epidermide verso l'interno.

Qui la logica del rapporto di *chi mangia*, con *quello che si offre di essere mangiato* è così evidente che potremmo non elucubrare ulteriormente (potremmo non parlarne più). Ma no! Proprio come l'azione dell'abitare non è solo un'azione volta al riparo, il gesto di mangiare non è solo un gesto necessario per la sopravvivenza del corpo fisiologicamente inteso, è soprattutto il piacere di un rituale coinvolgente.

*Se l'architettura rappresenta la possibilità dell'uomo di esistere nel suo spazio, attraverso i suoi manufatti, retoricamente prodotti e imposti; così in modo diverso, anche l'arte culinaria fa la stessa cosa. L'arte di cucinare rappresenta la possibilità dell'uomo di esistere nel suo tempo, attraverso i suoi prodotti, creati e imposti retoricamente.*

Perché nel tempo?

Perché ad esempio, nel semplice gesto che la mia mano fa quando va a salare l'acqua per cuocere la pasta, c'è la mano della nonna, la mano della nonna della nonna e la mano dei miei pronipoti.

55.

## **Os Desenhos dos Modernos Brasileiros**

Texto do Projecto de Pos-Doutoramento na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) publicado no Livro **JANEIRO, Pedro António, GUIMARAENS, Cêça (Editores), "ARQUITECTURAS-IMAGINADAS: REPRESENTAÇÃO GRÁFICA ARQUITETÓNICA E "OUTRAS IMAGENS n.º4: DESENHO (...) CIDADE-MODERNA"**, Caleidoscópio Editores, Casal de Cambra, ISBN: 978-989-658-366-8, 2016, pp. 330-385.

## Resumo

Este texto é, enquanto síntese, resultado do nosso *Projecto de Pesquisa Pós Doutoral* que, sob a égide do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, e com a orientação científica da Senhora Professora Doutora Maria da Conceição Alves Guimaraens, vimos realizando – na qualidade de pesquisador do PROARQ – desde o dia 18 de Março de 2015.

## Preâmbulo

Como consequência de uma cultura alicerçada na hiper-realidade e no simulacro, como consequência de uma, digamos, *cultura de imagens*, vivemos no espectáculo do momentâneo – numa espécie de transitoriedade contínua.

Mais um sintoma do que uma constatação deste estado cultural, a arquitectura parece só agora começar por expressar este estado de coisas de forma mais completa, ou, pelo menos, de um modo mais evidente.

De um certo ponto de vista, a arquitectura, cada vez mais, se apoia nas qualidades virtuais desta *cultura de meios*. Esta exportação criativa da aparência do virtual no tridimensional proporciona ao sujeito, usuário dessa arquitectura, a experiência da simulação, da virtualidade, da abstracção em que o sujeito vive.

A arquitectura cada vez mais se assume na transitoriedade, mas raramente realiza um percurso crítico<sup>458</sup> em relação a essa espécie de *cultura da imagem*, do *simulacro*, da *aparência do material descarnado* de carácter transitório, onde facilmente o usuário se virtualiza quando tenta deformar os seus *paradigmas de espaço* em relação à própria

---

<sup>458</sup> “Una sociedad inundada de imágenes experimentará una consiguiente reducción en la sensibilidad social y política, ya que la embriaguez de la imagen conduce a un descenso de la conciencia crítica. La saturación de la imagen promoverá consecuentemente, una aceptación acrítica de la misma. Saturación, embriaguez, complacencia. Y este proceso se volverá sobre sí mismo según permita la complacencia una mayor saturación. La embriaguez de la estética produce una estética de la embriaguez. *Blue Lagoon, Tequila Sunrise, Black Lady*. Una cultura del cóctel, una adicción obsesiva a la narcosis de la imagen con una conciencia crítica cada vez más decreciente. La estetización conduce al estado anestesiado y a una mayor estetización que cae en una espiral vertiginosa cuyo único respiro aparente radica en el colapso total del sistema bajo su propia embriaguez. Esta adicción a la imagen es lo que marca la sociedad del capitalismo tardío.” Neil LEACH, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial, 2001, p. 95.

arquitectura, quando para esta foram transferidos os significados da imagem que a antecipou.

É que, pensando, o arquitecto – usando, digamos assim, os “métodos da ciência”<sup>459</sup> –, a arquitectura pela imagem (*racional*, uma *construção teórica abstracta*), corre o risco de fazer transferir para a arquitectura (*real*, um *processo experimental*) os significados que permitiram a construção dessa imagem que antecipa o objecto arquitectónico.<sup>460</sup>

É que, por outras palavras, em suma: i.) sendo o objecto arquitectónico antecipado pela imagem, melhor, sendo o signo arquitectónico antecipado pela simulação da imagem; ii.) estando a construção da imagem sujeita a códigos e, portanto, a significados que a constituem enquanto imagem e não enquanto outra coisa qualquer, e que possibilitam a sua descodificação por aquilo que simula; iii.) estando a construção da imagem sujeita a preocupações de ordem gráfica ou mesmo plástica (próprios das artes plásticas); e iv.) sendo a arquitectura construída – materialmente –, através da imagem; nesse caso: v.) aquilo que se transfere da imagem para a arquitectura, são os significados próprios à imagem e não a concretização dos significados próprios da arquitectura; ainda: vi.) aquilo que se transfere da imagem para a arquitectura é o grau de simulação espacial que tornou possível a construção da imagem enquanto *simulação-do-espaco*, e não *o-espaco-da-corporalidade*.

Vivemos confrontados com superfícies de aparência, com representações que se substituem, em certa medida, a tudo o que antes se vivia directamente.<sup>461</sup> Constatamos a necessidade de um consumo cada vez mais rápido, de canal televisivo em canal

---

<sup>459</sup> “The first thing to be observed about the relationship between architecture and science is the numerous attempts that have been made during the course of the century to reconstitute architectural practice so as to be bring it into line with the methods of science.” Frampton KENNETH, *The Mutual Limits of Architecture and Science*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d., p. 353.

Ver também a este propósito: Antoine PICON, *Architecture, Science and Technology*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d., p. 309.

<sup>460</sup> A. L. Madeira Rodrigues fala em *latência*: “[...] importa manter presente que o desenho, para o arquitecto, se reveste sempre de aspectos pragmáticos e directamente relacionados com o acto de projectar, sendo mais uma ‘ferramenta de trabalho’ do que propriamente um veículo de expressão plástica e artística. Embora os aspectos expressivos nunca estejam completamente afastados, no caso presente, nunca é o objectivo com o qual este é realizado.

Para o arquitecto, o desenho de carácter mais livre e espontâneo possibilita visualizar a sua ideia arquitectónica, auxilia o desenvolver do próprio pensamento que cria o projecto, pode inclusivamente ser o modo de afirmar ideias e opiniões, dispensando o discurso verbal ou escrito, mas raramente existe como obra criada com intenções artísticas (essa existirá no objecto arquitectónico e não no seu projecto, onde está contida em latência). O desenho do arquitecto é um meio e não um fim em si.” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 237 [Sublinhados nossos].

<sup>461</sup> “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una mera representación” Guy DEBORD, *La Sociedad del Espectáculo*, Pretextos, Valencia, 1995, cit. por Neil LEACH, *op. cit.*, p. 96.

televisivo, de estação de rádio em estação de rádio, de site em site, e de moda em moda – sobretudo. Vivemos também na *era do digital*, em que a simulação já foi levada ao limite – a *simulação* já ultrapassou aquilo a que, um dia, se pôde chamar *real*. O sujeito, imerso na sociedade completamente obcecada pela imagem, torna-se num espectador acrítico que perdeu a relação ingênua com as coisas e consigo próprio quando passou a ser espectador do seu próprio espectáculo<sup>462</sup> (objectivando-se, assim, virtualizou-se, desmaterializou-se quando obliterou a distância entre *imagem* e *representado*, ávido pelo momentâneo) espesso e comprimido que torna todas as formas de *tempo* e de *espaço* universalmente equivalentes, como vimos.

O *real* na contemporaneidade é já um produto pronto a consumir – *hiper-real*. Habitamos hoje no *mundo do ecrã*, e esta noção aparece já cristalizada e reinterpretada em certos edifícios e na constituição de determinados espaços, através de elementos que são tangíveis e, em simultâneo, tectonicamente ambíguos, o que faz com que estes edifícios e estes espaços oscilem entre *fora* e *dentro*, entre fachada e espaço onde a existência – pelo corpo –, se tenta projectar, entre *real* e *virtual*.

A arquitectura, num jogo plástico proporcionado pela sua simulação segundo imagens, parece conscientemente jogar com a dissolução da solidez material fazendo-a derivar em gradações de intensidades que vão da transparência à opacidade, e que nos sugerem uma visão desvanecida de uma presença descarnada onde o corpo tenta existir – sobreviver.

A arquitectura contemporânea pode, assim, ser metamorfose continua e desafiar, deste modo, a nossa compreensão do espaço, subvertendo a *função* do signo arquitectónico: por um lado, utilitária e social<sup>463</sup>; e, por outro, suporte da memória como veículo da

---

<sup>462</sup> “En la sociedad del espectáculo, la realidad está tan oculta bajo la acumulación de imágenes, de ‘espectáculos’, que ya no es posible experimentarla directamente. El capitalismo tardío había engendrado una sociedad de individuos alienados que habían perdido todo sentido de cualquier experiencia ontológica genuina. Como ha observado Sadie Plant, esta situación comporta serias consecuencias: ‘Los situacionistas [grupo informal revolucionario e flexível de artistas e intelectuais fundado em 1957, e do qual fazia parte Guy Dabord] ... mantenían que la alienación fundamental de la sociedad de clases y de la producción capitalista había penetrado en todas las áreas de la vida social, el conocimiento y la cultura, con la consecuencia de que las personas se eliminan y alienan, no sólo de los bienes que producen y consumen, sino también de sus propias experiencias, emociones, creatividad y deseos. Las personas son espectadoras de sus propias vidas, e incluso los gestos más personales se viven con cierto distanciamiento.’” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 97. “De un modo crudo y directo, apoya la cultura de la imagen, una sociedad del espectáculo en la que los individuos están alienados de sus verdaderos egos e seducidos por las representaciones glamorosas de sus propias vidas.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 107.

<sup>463</sup> “El buen diseño depende obviamente de un alto sentido de conciencia visual, pero este énfasis en la imagen tiene ciertas consecuencias negativas; es en una disciplina como la arquitectura, que está tan directamente involucrada con preocupaciones de orden social, donde es más probable que estas consecuencias negativas se produzcan más acentuadamente. La estetización del mundo induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora. [...] La seducción de la imagen trabaja contra cualquier



cultura. A arquitectura transcende a sua própria fisicalidade oferecendo edifícios com um carácter pluridimensional. Reparamos que, cada vez com maior frequência, o espaço é esquecido em benefício de um *jogo de formas* – o jogo estudado pela imagem que a precipitou no mundo da gravidade.

A arquitectura vem deixando de ser o domínio de uma parte do *continuum* do espaço livre, para passar a ser o reflexo da imagem que a simulou. E como essa imagem que simula e antevê a arquitectura é um conjunto de desenhos (plantas, alçados, cortes, etc.) onde o sujeito é deixado de fora, essa parte do espaço uma vez tridimensionalizada aparece-nos como um reflexo dessa simulação. O espaço surge, então, *entre* essas superfícies estudadas pelo desenho, mas não como coisa, de facto, dominada. O espaço aparece como que espontaneamente porque não reflectido pela arquitectura, quase sempre indistinto do *continuum* do espaço – o que conduz a um seu não reconhecimento; e o que o condena à incompreensão subjectiva, por o sujeito se sentir no seu exterior como quando observa a imagem que o antecipou, como em uma *membrana superficial*<sup>464</sup>. De certa maneira, a arquitectura é pluridimensional – é um conjunto de imagens estudadas na bidimensionalidade (e que quase sempre resvalam para o âmbito das artes plásticas), e através das quais se executa, quase sempre, a arquitectura contemporânea. Assim, a arquitectura assume as características das imagens que antecederam a sua construção tridimensional – ela é transitória por isso, o que implica uma sua necessária redefinição e portanto do nosso próprio sentido de *ser*. Porque nós só somos no espaço arquitectónico. Quando falamos de arquitectura estamos a reflectir acerca do *lugar* onde se possa existir.

A arquitectura de transitoriedade invade as construções ontológicas clássicas – as arquitecturas de presença –, e obriga-nos a uma reflexão acerca do estado do mundo em geral e da arquitectura em particular.

O deslumbramento pelo virtual, sobretudo com os novos processos tecnológicos de produção de imagens – entre elas imagens que simulam a arquitectura –, fez com que o arquitecto se desvinculasse daquilo que foi a arquitectura até ao aparecimento dessas novas tecnologias digitais. Destacamos deste cenário a substituição da manualidade no desenho, como processo de pensar a arquitectura, que deu lugar à representação digital onde essa mesma manualidade se tornou inútil. Perdido, até mesmo, o desenho –

---

*sentido subyacente de compromiso social. La arquitectura está comprometida potencialmente con este ámbito estetizado [...]* Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 80 e 81.

<sup>464</sup> “[...] los arquitectos, al menos en apariencia, son particularmente susceptibles a una estética que fetichiza la imagen efímera, la membrana superficial. El mundo se estetiza y se anestesia. En el mundo embriagador de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura.” Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 80 e 81.

agregado à manualidade –, perdeu-se definitivamente um contacto (que, de certa forma, o próprio desenho já anunciava pela construção de imagens que deixavam o espectador de fora daquilo que simulava) com a materialidade da arquitectura e portanto com a sua presença enquanto coisa física sujeita à gravidade e à luz.

O arquitecto celebra o momentâneo, a desmaterialização, esquecendo-se da dimensão espiritual da existência humana. Do mesmo modo, o arquitecto esqueceu-se do corpo, contando com a sua capacidade de aderência às construções estetizadas que protagoniza seduzindo o próprio corpo.

Estetizou-se o mundo, ofuscou-se o sujeito com imagens de toda a ordem e origem. E em resposta às solicitações do mundo estetizado que o seduz e embriaga<sup>465</sup>, o sujeito responde desencadeando uma espécie de anestesia<sup>466</sup> compensatória como protecção contra esta sobre-estimulação.<sup>467</sup>

As observações proferidas ao longo desta reflexão, e agora de um modo mais efectivo, obrigam-nos a desenhar uma conclusão sem pedra de fecho. Acabemos, por agora, como iniciámos: com o corpo.

Os sistemas de imagens perceptivas dotados de formas espaciais que a arquitectura contemporânea disponibiliza hoje, são só mais um indício da cultura da hiper-realidade e do simulacro, onde o corpo frequentemente se atordoa entre o virtual e o material. No entanto, é sempre ao corpo que voltamos, ele é no limite o *princípio* e o *fim*, ele é *fonte absoluta*, constituinte através do sentido.<sup>468</sup> E se dizemos que é a ele que voltamos, não o fazemos ignorantes de que dele nunca saímos; é, porém, cientes de que dele nos não lembramos imersos na ficção anestesiante das presenças ordenadas pela cultura.

## **Fenomenologia como Metodologia Aplicada**

---

<sup>465</sup> “La embriaguez de la estética puede, en consecuencia, anestesiar al sujeto.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 78.

<sup>466</sup> “La paradoja de este fenómeno, observa Buck-Morss, es que el término ‘estético’ está aparentemente asociado con su opuesto ‘an-estético’ (anestesia). Podría encontrarse alguna explicación en el modo en que el término estético ha ido cambiando y perdiendo su significado original. El antiguo término griego, *aesthesis*, hace referencia, no a teorías de la belleza, sino a percepciones sensoriales. Implica una elevación de los sentimientos y las emociones y una concienciación de los sentidos, justo lo opuesto a la ‘anestesia’.” Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 78 e 79.

<sup>467</sup> “El proceso de estetización eleva la consciencia hacia la estimulación sensorial, con lo que se desencadena una anestesia compensatoria como protección contra la sobre-estimulación.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 79.

<sup>468</sup> Retornemos ao corpo sem melancolias líricas – aquelas que durante séculos divinizaram a arte e que no período Romântico atingiram o seu ponto de ebulição. Retornemos ao corpo enquanto possibilidade de conhecimento. /Retornar/ significa ver, sentir, apropriar, reencontrar o sentido, responder arquitectonicamente aos desafios de hoje, pela magnitude do corpo. Enfim, *partilhar o aqui*, reencontrando o outro.

A ideia de arquitectura como linguagem, entendida num sentido mais ou menos amplo, tem origens longínquas, até mesmo medievais como defendem alguns autores.<sup>469</sup> Mas, o que faz com que possamos entender a arquitectura como tal? Ou, por outras palavras, que características podemos encontrar na arquitectura que nos permitam uma abordagem feita em termos linguísticos?

Ambas as questões – complementares e interdependentes –, se revestem de uma essencial pertinência se quisermos, como podemos, perspectivar a arquitectura através de um prisma fenomenológico.

Antes mesmo de se conjecturar se a arquitectura é uma arte ou uma ciência – tema, aliás, aparentemente adormecido mas que comumente desperta, sabemos-lo todos, os discursos teóricos mais apaixonados – teremos de desenhar a circunferência que, por um lado, delimita o campo de acção da arquitectura, que, por outras palavras, estabelece os limites do seu território operativo e, por outro, ou melhor, assim, abordar a arquitectura como Disciplina, portanto, como uma área do conhecimento que pode ser distinguida de outras formas de se poder ver o mundo.

Ninguém discute, ou confunde, por exemplo, a Medicina com o seu objecto de estudo, como ninguém confunde ou discute a distância que vai, por exemplo, desde a Física ao objecto que cai sujeito à gravidade.

O objecto da Física são os fenómenos materiais que não alteram a estrutura interna dos corpos. O objecto da Medicina é o homem, a sua vida e a constante promessa da morte. Da mesma forma, o homem, a sua vida e essa constante promessa, é o objecto de estudo da Filosofia, mas, nem assim, se confunde Medicina com Filosofia, nem o inverso. Os seus objectos são os *mesmos* e *não são os mesmos*. Aliás, o que faz com que estas duas disciplinas não se confundam não é o objecto de estudo, é, isso sim, o *modo* e o *lugar*, o *como* e o *donde*, se olha para ele. Não nos dispersemos acerca das angulações dos pontos de vista de disciplinas que nos são alheias relativamente aos seus objectos de estudo – ou, pelo menos, ao *modo* como olham para esses objectos de estudo.

Não caiamos, portanto, na tentação de confundir arquitectura com o seu objecto. E qual é esse objecto?

---

<sup>469</sup> “[...] para Pierre Roissy (siglo XII, apud De Bruyne, 1946), ‘las vidrieras que impiden el viento y la lluvia y que permiten entrar la luz del sol son la imagen de la Sagrada Escritura, e iluminándonos con sus historias y sus alegorías, no alejan de las doctrinas peligrosas’. Más tarde, Condillac sostendría le idea de que es el lenguaje de acción, lenguaje mudo, baile de gestos, el que ha producido todas las artes. En el siglo XIX, los románticos explotaron a fondo la ecuación catedral = libro de los iletrados. Se ha citado mil veces, con reelección a esto, Notre-Dame de Paris y la Biblia de Amiens.” Maurice REUCHLIN, cit. por 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. 365.

Se a arquitectura for, como acreditamos que é, a moldura da vida do homem em sociedade, então, é à *vida do homem em sociedade* que a arquitectura dirige o seu olhar. Esse olhar é específico; tão específico como o olhar da Sociologia que também investiga isso – *o homem em sociedade*.<sup>470</sup> Mas, Arquitectura não é Sociologia, ainda que seja a *vida do homem em sociedade* o alvo para onde a Arquitectura aponta o seu olhar. Esse olhar é específico, como dissemos – é um olhar que olha para a vida do homem (em sociedade) no sentido mais amplo que possamos atribuir a *vida*, ou a qualquer que seja o sinónimo que *vida* pode ou possa vir a admitir.

O olhar da Arquitectura dirige-se à *vida* na sua magnitude e complexidade. É abrangente e parte, eventualmente, da consciência de que o homem não é senão *no espaço* e *em sociedade*. A consciência dessa impossibilidade de se pensar o homem *fora do lugar* e *longe do outro*, é o que funda a arquitectura, é o que, de certa maneira, faz dela uma disciplina autónoma, porém, permeável a praticamente todas as outras, a única que olha o homem na sua inteireza, em todas as acções que o corpo do homem pode desempenhar, querer ou vir a querer, desejar ou vir a desejar *no espaço*. Sempre, *no espaço*.

É neste sentido que ela, a arquitectura, funciona como uma espécie de moldura, funciona como o *que está entre* o homem e o cenário<sup>471</sup> onde o homem pode ou não pode interpretar, ou, melhor, pode ou não pode representar os seus *gestos*. Mais à frente, neste trabalho, esclareceremos que tipo de “entre” arquitectónico mais nos interessa na nossa pesquisa.

Mas, se, para nós, *representar* quiser dizer *tornar presente*, então, a arquitectura – *estando-entre* – torna presente, na relação que o homem estabelece com os seus produtos (com os objectos arquitectónicos), uma *possibilidade*. A arquitectura possibilita

---

<sup>470</sup> E que, inventada por Comte em 1839, pela primeira vez designou o estudo positivo dos fenómenos sociais, o qual, curiosamente, num primeiro tempo, o tinha qualificado de “física social” (o que, mais tarde, levou Durkheim a “tratar os factos sociais *como* coisas”): “[...] Durkheim, propondo-se tratar os factos sociais *como coisas*, procurava elaborar um método explicativo em sociologia: em *Les regles de la méthode sociologique* tratava-se explicitamente de estabelecer relações constantes entre *instituição* estudada e *meio social interno*, também ele definido em termos de física (densidade, volume). Durkheim mostrava-se deste modo fiel ao programa comtiano da *física social* e fazia enveredar a sociologia pelo uso predominante da estatística comparada.” [Sublinhados nossos] Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 72.

<sup>471</sup> “Primeiro, há o ‘cenário’, compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da acção humana executada diante, dentro ou acima dele. O cenário tende a permanecer na mesma posição, geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte de sua representação não possam começar a actuação até que se tenham colocado no lugar adequado e devam representação ao deixá-lo. Somente em circunstâncias excepcionais o cenário acompanha os actores. Vemos isto num enterro, numa parada cívica e nos cortejos irrealis com que se fazem reis e rainhas.” Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983, p. 29.

ao homem “ser sobre a Terra<sup>472</sup> como mortal, quer dizer: habitar”<sup>473</sup>, quer dizer, *enquanto-acto* ou *no-próprio-acto* de habitar – “O Habitar é o modo em que os mortais são sobre a Terra”<sup>474</sup>.

É por a arquitectura ser o que possibilita o-modo-em-que-se-pode-ser, que podemos entendê-la como *representação* – e, assim, como *linguagem*<sup>475</sup> no seu sentido mais amplo; ela representará, pelo menos, essa possibilidade, ela representará todos os gestos humanos que couberem nessa possibilidade-de-se-ser; todos os gestos, em suma, a vida. Assim se torna, não só fundamental, mas absolutamente incontornável uma perspectiva fenomenológica sobre a arquitectura em particular para o presente estudo acerca dos *Desenhos dos Modernos*.

Mas, quando dissemos que a arquitectura olha o homem na sua inteireza *em todas as acções que o seu corpo pode desempenhar no espaço*, não nos referíamos ao *corpo* como um aglomerado de células ou um edifício de moléculas ou a um “corpo capsulado”<sup>476</sup>; referimo-nos, isso sim, ao *corpo* como *aquilo-que-transporta-a-vida*, como *aquilo-que-(de certa maneira,)-exprime-a-vida*, ou *aquilo-através-do-qual-a-vida-se-exprime* sobre a Terra; referimo-nos, isso sim, ao “corpo de dentro”<sup>477</sup>.

Falar de arquitectura, portanto, é falar do homem *no e/ou do espaço*. Porque o Homem só consegue pensar-se no espaço. Porque o próprio pensar desencadeia sempre uma certa *espacialização*. Não há, por isso, *presente sem lugar*, nem *agora sem aqui* – sem que um *aqui* justifique a *minha-presença no agora*, numa compaginação de *mim comigo*

---

<sup>472</sup> “[...] a Terra, por exemplo, que não está em movimento como os corpos objectivos, mas tampouco em repouso, porquanto não vemos a que ela estaria ‘fixada’ – ‘solo’ ou ‘cepa’ de nosso pensamento como de nossa vida, que, quando habitarmos outro planeta, poderemos deslocar ou transportar; mas porque então teremos ampliado a nossa pátria, não a poderíamos suprimir. Como a Terra é, por definição, única, todo solo em que pisamos torna-se imediatamente uma província sua, e os seres vivos com quem os filhos da Terra poderão comunicar-se tornar-se-ão igualmente homens – ou, se se preferir, os homens terrestres tornar-se-ão variantes de uma humanidade mais geral que permanecerá única. A Terra é a matriz tanto de nosso tempo como de nosso espaço: qualquer noção construída do tempo pressupõe a nossa proto-história de seres carnis co-presentes num único mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1.ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 199.

<sup>473</sup> “O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

<sup>474</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>475</sup> *Linguagem* como *sistema de signos*; isto se *signo* for para nós, como é para Eco quando adopta a terminologia de Pierce, “ALGO QUE ESTÁ NO LUGAR DE OUTRA COISA” (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 11). Portanto, *linguagem* como sistema de entidades (de *algos*) que tomam o lugar, ou que se substituem, ou, por outras palavras, que tornam presentes, que representam, outras entidades (*outras coisas*).

<sup>476</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>477</sup> Gilles LIPOVETSKY, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1988, p. 59

quando me acho. Por esse mesmo motivo, não há memórias sem sítios, nem por-*vir* que não seja uma abertura sobre um (*eu-*)possível num *lá*. *Homem e espaço* mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. Ser-Homem é sempre *ser-aí*. O espaço não é só uma espécie de *fundo* onde podem acontecer os gestos que o Homem interpreta como em um cenário, é mais do que isso, é uma contextura. Ambos, *Homem e espaço* existem no “mesmo tecido intencional”.<sup>478</sup> Eles são indivisíveis como os rostos de Jano.

Falar de arquitectura é falar da “erecção de um limite”<sup>479</sup> que estabelece a *fronteira* (ou o “muro”<sup>480</sup>, ou a “barreira material”<sup>481</sup>, como lhe prefere chamar Cruz Pinto) entre esse *aqui* e esse *lá*, é, assim, falar do *corpo-vivo* e da consciência que o *próprio-corpo* pode fazer dessa vida que, mais do que transporta, é. Falar de arquitectura, portanto, é falar da vida encarnada no *aqui* e no *agora*; é falar do presente; é falar do *lugar*<sup>482</sup> desde o qual

---

<sup>478</sup> “Se a distinção do sujeito e do objecto está confusa em meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 183 e 184 [Sublinhados nossos].

<sup>479</sup> “Como se sabe a arquitectura combina [...] duas tarefas que não são facilmente conciliáveis. Por um lado, tem de proporcionar um abrigo que proteja os seus habitantes das forças exteriores indesejáveis e lhes ofereça um meio interno agradável. Por outro lado, tem de criar um exterior adequado às suas funções físicas e que impressione visualmente, que convide ou intimide, seja informativo, etc. Dos pontos de vista perceptivo e prático, os mundos de fora e de dentro são mutuamente exclusivos. Não se pode estar em ambos ao mesmo tempo. E, todavia, confinam directamente um com o outro. basta passar pela mais fina das portas para se deixar um dos mundos e entrar no outro. na planta horizontal do arquitecto, que descreve a arena da acção humana, as divisórias entre os dois mundos não são mais que linhas ou estreitas tiras, constantemente perfuradas pela continuidade das nossas locomoções diárias que atravessam de um lado para o outro sem grande esforço. Assim, o grande desafio para o arquitecto provém da contradição paradoxal entre: 1) a mútua exclusividade dos espaços interiores autónomos e contidos em si e de um mundo exterior igualmente completo, e 2) a necessária coerência de ambos como partes do meio ambiente humano indivisível. Isto justifica a afirmação [...] de que a erecção de um limite que separe o interior do exterior é o acto arquitectónico primevo.” Rudolf ARNHEIM, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, E. Presença, s.d., p. 81 [Sublinhados nossos].

Ainda: “*Sólo la definición del límite vuelve posible y visible el cuerpo y la realidad espacial que él mismo resgata y conforma. La noción arquitectónica de límite, abarca así la barrera construida, el simple marco perceptivo de diferenciación, hasta el espacio fronterizo de transición entre el exterior y el interior que va del espesor murario del umbral, en sus distintos gradientes y mediaciones espaciales del huesco, a la profundidad de la especialidad contenida en el atrio, que adquiere ya un sentido interior de habitación previa a otras estancias de mayor interioridad.*” Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite. La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 164.

<sup>480</sup> “*El límite fenomenológico empieza con la parte construida, sus calidades formales expresivas determinadas por la geometría y por la diferenciación material. El muro en cuanto límite construido, es el elemento arquitectónico primero en el que se funda la arquitectura; la barrera que divide, separa, oculta, protege y da forma en el contorno materializado por la pared, la muralla, la tapia...*” Jorge CRUZ PINTO, *op. cit.*, p. 166.

<sup>481</sup> “*La utilización del concepto de espacio con precisas aconotaciones de significados en el campo filosófico y científico, al ser transpuesto al campo de estética y en particular al de la arquitectura sólo es comprensible y evaluable en cuanto una adopción poética referida a una expansión contenida a partir de la percepción de sus límites o barreras materiales que lo conforman.*” Jorge CRUZ PINTO, *op. cit.*, p. 161.

<sup>482</sup> “[...] a ponte nunca seria uma mera ponte, se não fosse uma coisa. A ponte, é claro, é uma coisa de tipo *particular*, pois ela reúne o Quadrado [refere-se à *unidade* formada por Terra e Céu, os Divinos e os Mortais] *no* modo de lhe colocar [*verstattet; collocare < cum, locare < locus (N.T.)*] um *local* [*Statte*]. Mas, somente aquilo

se procura o sentido das coisas. É falar, portanto, de *habitar*<sup>483</sup> – “Isto quer dizer: ficar, deter-se”<sup>484</sup>. E é por isso que falar de arquitectura não se esgota no falar-se dos seus produtos (lato senso, as “construções”<sup>485</sup> que produz, os *objectos arquitectónicos*) somente enquanto coisas-visíveis, fotografáveis ou submetíveis ao discurso do esteta. No entanto, habitar é muito mais do que este “deter-se”: “*Habitar es mucho más que una duración, que un lugar y que la acción que en éste se desarrolle: El habitar está profundamente anclado en nuestro ser, en nuestro comportamiento.*”<sup>486</sup>

O objecto arquitectónico é o produto da Arquitectura; mas a arquitectura não é só o objecto produzido, é também esse objecto. Isto porque, do nosso ponto de vista, a arquitectura está antes do seu produto como está também depois dele. A arquitectura é, neste sentido, um modo de se ver o mundo, de explicá-lo, de traduzi-lo e, de certa maneira, ou mesmo, sobretudo, representá-lo – ela, de certa maneira, expressa, ou representa, uma “imagem cósmica”<sup>487</sup>, uma certa forma de entender e ordenar o mundo de todas as coisas que podem ser levadas à consciência humana.

---

que é *ele próprio um lugar* [Ort] pode dispor um local. O lugar não existe já antes da ponte. Decerto que há, antes da ponte estar, ao longo da corrente, muitos pontos [Stellen] que podem ser ocupados por qualquer coisa. Um dentre eles mostra-se como um lugar e decerto *por meio da ponte*. Assim, a ponte não vem a estar primeiro num lugar, mas sim, primeiramente, brota um lugar da própria ponte.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>483</sup> “Ao Habitar, assim parece, chegamos somente por meio do Construir. Este, o Construir, tem aquele, o Habitar, como fito. Contudo, nem todas as construções [Bauten] são também habitações. A ponte e o hangar, o estádio e a central eléctrica são construções, mas não habitações; a estação de caminhos-de-ferro e a auto-estrada, a barragem e o mercado são construções, mas não habitações. No entanto, as construções referidas encontram-se no âmbito do nosso Habitar. Ele estende-se até estas construções e não se circunscreve à habitação. O camionista está em casa [zu Hause] na auto-estrada, mas não tem ali o seu alojamento; a operária está em casa na fábrica de fiação, mas não tem ali a sua habitação; o engenheiro-chefe está em casa na central eléctrica, mas não habita lá. As construções referidas dão casa [bewohnen] ao homem. Ele habita-as [bewohnt sie] e todavia não habita [wohnt] nelas, se Habitar quiser apenas dizer que ocupamos um alojamento.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>484</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>485</sup> “Aquelas construções [refere-se à ponte, ao hangar, ao estádio, à central eléctrica, à estação de caminhos-de-ferro, à auto-estrada, à barragem e ao mercado], contudo, que são habitações, permanecem pelo seu lado determinadas a partir do Habitar, na medida em que servem o Habitar dos homens. Então, o Habitar seria, em todo o caso, o fim que precede todo o Construir. Habitar e Construir estão na relação de fim e meio. No entanto, enquanto entendermos isto somente desta maneira, tomamos o Habitar e o Construir como duas entidades separadas, e, com isso, representamos algo correcto. Só que, ao mesmo tempo, com a figura fim-meio, encobrimos as relações essenciais [wesentlichen]. A saber, o Construir não é apenas meio e caminho para o Habitar, o Construir é já em si mesmo Habitar. [...] O que quer então dizer Construir? A palavra do antigo alto alemão para construir, ‘buan’, significa habitar.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>486</sup> Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1974, p. 26.

<sup>487</sup> “*Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio ‘sagrado’. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, ‘focos’ donde está representada la común imagen cósmica.*” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 44.

O objecto arquitectónico, neste sentido, é uma representação desse(s) modo(s) de se pensar um certo estado de coisas onde o homem se inscreve. No entanto, ele, o objecto arquitectónico, também por isso é representação.

Mas, é por o objecto arquitectónico poder ser observado como a representação de um certo estado de coisas, como a construção de uma certa, como vimos, *imagem cósmica*, que podemos, por exemplo, através dele, cartografar esses estados da vida humana em sociedade ao longo do tempo – e, assim, construir-se uma ideia de passado também através dele, ainda assim para sempre “uma aproximação incompleta do original”<sup>488</sup> (aliás, a História está sempre atenta a esta *aproximação*).<sup>489</sup>

Dizemos *representação*, (também) porque o objecto arquitectónico – enquanto produto – serve ao homem de *cenário* onde ele pode expressar os seus *gestos*, desde os *rituais* mais prosaicos da vida quotidiana àqueles que o homem, fruto de uma cultura, atribui mais valor na sua vida.<sup>490</sup>

No entanto – e independentemente do valor que lhes possamos atribuir –, todos estes rituais humanos pressupõem um cenário, um fundo que os acolha, um dispositivo espacial onde, *nele e com ele*, o homem possa existir e, assim, *ser sobre a Terra*, quer dizer: *habitar*. Esse *cenário*, esse *fundo*, esse *dispositivo* é suportado pelo objecto arquitectónico; e a relação do homem *com ele* é a arquitectura. Por este motivo, torna-se inevitável, mais do que uma análise da arquitectura como linguagem – enquanto

---

<sup>488</sup> “A tradição quer que interpretemos sempre a arte e a arquitectura por referência às realidades contemporâneas. Mas não devemos esquecer que o homem moderno se encontra definitivamente cortado dos múltiplos mundos sensoriais dos seus antepassados: a riqueza dessas experiências continuará a faltar-lhe para sempre, uma vez que tais experiências se encontravam irremediavelmente enraizadas e integradas em estruturas que apenas os seres humanos da época correspondente eram capazes de compreender em pleno. O homem actual deve preservar-se dos juízos apressados quando olha nas paredes de uma gruta pré-histórica de França os de Espanha uma pintura com quinze mil anos. A arte das épocas transactas fornece-nos ao mesmo tempo indicações acerca das nossa próprias reacções relativamente à natureza e à organização da nossa própria experiência visual, bem como uma ideia do que *poderá ter sido* o mundo de percepção do homem primitivo. No entanto, a nossa imagem moderna desse mundo continuará para sempre a ser uma aproximação incompleta do original, à semelhança dos vasos restaurados que vemos num museu. *A acusação mais séria que pode fazer-se às numerosas tentativas de interpretação do passado do homem é o facto de projectarem no mundo visual do passado a estrutura do mundo visual contemporâneo.*” [Sublinhados nossos] Edward HALL, *Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., pp. 95 e 96.

<sup>489</sup> Dizemos *representação*, porque o objecto arquitectónico, de certa forma, torna presente *a vida do homem de outro tempo na sociedade de outro tempo* que não o moderno, no sentido de *actual*. Essa possibilidade cartográfica não remete exclusivamente para o *estilo*, antes implica uma leitura da vida do homem em sociedade através do objecto arquitectónico.

<sup>490</sup> “*De todos modos, e independentemente de su perdurabilidad, no existe un espacio transformado separado de una vivencia del tiempo ni ninguna creación que no participe, aunque sea de forma fugaz, en una representación de la cultura con un principio y un fin. Así, todo espacio es instrumentalizado en torno a una serie de rituales, sagrados o profanos, de larga duración o efimeros, cuya última finalidad es la cohesión grupal, a nivel de estructura ideológica, de la comunidad que lo consume.*” Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 18.



possibilidade de ser investigada como um *fenómeno da cultura que é sistema de signos* –, uma sua abordagem fenomenológica. É justamente quando se considera que a arquitectura é aquilo-que-está-entre o *homem* e o *espaço que ele habita*, e que se admite, assim – e de uma maneira geral –, que a consciência humana *nada* <sup>491</sup> *senão em-(ou,-na)-relação* com algo, que uma análise deste tipo encontra pertinência.

Em suma, todos os rituais humanos – a que podemos, também, chamar *gestos* – pressupõem um cenário. Mais: a presença de um cenário é indispensável ao desempenho desses rituais.

Mas, que rituais são esses? E, de que cenários falamos?

Comer, dormir, andar, ver, conversar, ler, conhecer, ouvir ou todos os outros *gestos humanos*. Conseguimos nós imaginar estes *gestos* sem que, forçosamente, os não tenhamos de emoldurar, de certa maneira, num espaço que lhes sirva de fundo? Ou, por outras palavras, podemos nós separar *homem* de *espaço*?<sup>492</sup>

A Arquitectura não é só o objecto arquitectónico, mas, é a relação entre *mim* e *ele*, é onde *eu* posso ou onde *eu* não posso desempenhar-me e, assim, manifestar a *minha* existência sobre a Terra.

Fixemo-nos na convicção de que a arquitectura não é apenas o objecto produzido.

O objecto arquitectónico não é só uma forma visível, por conseguinte, não é só uma forma que pode ser analisada segundo o seu *estilo*<sup>493</sup> – como “processo de combinar

---

<sup>491</sup> “Porquê *Fenomenologia*? – O termo significa estudo dos *fenómenos*, isto é, *daquilo* que aparece à consciência, *daquilo* que é *dado*. Trata-se de explorar este dado, a *própria coisa* que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenómeno com o ser *de que* é fenómeno, como sobre o laço que une com o Eu *para quem* é fenómeno. [...]

Na pesquisa do dado imediato anterior a qualquer tematização científica, e validando-a, a fenomenologia revela o estilo fundamental, ou a essência, da consciência deste dado, que é a intencionalidade. No lugar da tradicional consciência *digerindo*, ou ao menos *ingerindo*, o mundo exterior (como em Condillac, por exemplo) mostra uma consciência que *irrompe para* (Sartre), uma consciência em suma, que nada é, se não for relação ao mundo.” [Sublinhados nossos] Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, pp. 10 e 11.

<sup>492</sup> “Falar do homem e do espaço soa como se o homem estivesse dum lado e o espaço do outro. Mas o espaço não é um defronte [*kein Gegenüber*] do homem. Não é nem um objecto externo, nem uma vivência interna. Não há os homens e para lá disso *espaço*; pois, se eu disser ‘um homem’ e pensar com essa palavra aquele que é no modo humano, quer dizer, que habita, então, com o nome ‘um homem’ designo já a estada no Quadrado [refere-se à unidade que se estabelece entre a Terra e o Céu, os Divinos e os Mortais] junto das coisas. E mesmo quando nos relacionamos com as coisas que não estão alcançáveis nas proximidades, detemo-nos junto das próprias coisas. [...] Quando vou para a saída da sala, já lá estou e não poderia de todo ir para lá, se eu não fosse [*ware*] no modo de estar lá. Eu nunca estou somente aqui enquanto este corpo capsulado mas estou ali, i.e., já sustentando-me através do espaço e só assim posso passar através dele.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

<sup>493</sup> “[Cita Von Rumohr, na sua definição de *estilo*:] ‘uma adaptação, que se torna num hábito, às exigências internas da matéria em que o escultor esculpe as estátuas, com que o pintor compõe as suas formas’ [...] No entanto, não se deve limitar a palavra *estilo* apenas a este elemento sensível e antes se pode alargá-la às determinações e leis da representação artística próprias da natureza da arte a que pertence o objecto representado. [...] O *estilo* refere-se, pois, a um modo de execução que toma em conta as condições dos materiais empregados,

sintagmaticamente as ordens imaginárias e formais<sup>494</sup> que, por extensão, se pode, por exemplo, caracterizar uma dada época e/ou civilização. O objecto arquitectónico é um objecto que vai além da visão e, assim, está (ou, é) para lá da imagem visual, que vai (, ou que põe o homem em contacto com *aquilo-que-vai* ou *aquilo-que-está*) mais além, até, dos limites do próprio corpo; ele, o objecto arquitectónico, é inteiro na sua espessura e complexidade; ele, digamos, revela-se no “uso que o homem faz do espaço [de que ele é fronteira ou limite] enquanto produto cultural específico”<sup>495</sup>; e ela, a Arquitectura, é a Disciplina que investiga isso (e que, de certa maneira, põe em-relação *homem-que-habita* e *objecto-que-é-habitado*).

É neste sentido que podemos dizer que só uma análise fenomenológica<sup>496</sup> pode dirigir uma investigação (mais completa) à Arquitectura, e, assim, superar o equívoco de que o objecto arquitectónico é só visual, é só *fotografável* ou só pode ser imaginado pelos olhos. É neste sentido que, portanto, se pode superar, por um lado, o equívoco do estilo, e por outro, o equívoco de que “a arquitectura é [só] um jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sujeitos à luz”<sup>497</sup> – postulado que, curiosamente, parece ter assumido (postulado inaugurado, provavelmente, no Renascimento<sup>498</sup>) a Arquitectura como representação, pelo desenho ou por outra qualquer imagem bidimensional ou, ainda, por outro qualquer artifício de representação: “[...] a sua dimensão representacional começa por manifestar-se no *projecto arquitectónico*, [e] Depois, enquanto imagem daquilo que antecipa, como antevisão do *objecto*, o *projecto* é a primeira representação concreta de uma realidade topológica onde se encontra definido o jogo de espaços e de formas cuja imagem ganhará significado mediante certas condições de leitura e uso por parte dos seus futuros utilizadores.”<sup>499</sup>

---

bem como as exigências de concepção e execução de cada arte e às leis que provêm do próprio conceito da coisa.” HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1953, p. 254.

<sup>494</sup> MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, 2.ª ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996, p. 127.

<sup>495</sup> Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

<sup>496</sup> E/Ou, se o considerarmos para além do que acabámos de dizer, *um produto cultural específico*, uma análise proxémica pode fazer sentido.

Edward Hall a propósito da *proxémia* diz: “O termo ‘proxémia’ é um neologismo que criei para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

<sup>497</sup> “*L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière*”? Charles-Edouard JEANNERET, (Le Corbusier), *Vers une Architecture*, Paris, Éditions Crès et Cie, 1923.

<sup>498</sup> “Introduzindo o espaço tridimensional como função da perspectiva linear, o Renascimento reforçou certos aspectos da espacialidade medieval, eliminando, ao mesmo tempo, alguns outros. O manipular desta nova forma de representação do espaço chamou a atenção para a diferença entre mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distinção entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

<sup>499</sup> José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 36.

Dissemos que a arquitectura era representação. Mas, o que representa, de facto, a arquitectura?

*A arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.*<sup>500</sup>

Esclareçamos este ponto de vista.

É quando reconhecemos que o produto da arquitectura – o objecto arquitectónico – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplação dos olhos*<sup>501</sup>, que, partindo deste reconhecimento<sup>502</sup>, podemos ultrapassar uma investigação do objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a arquitectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura<sup>503</sup>, por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitectura como *facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade<sup>504</sup>”<sup>505</sup>,

---

Ainda acerca do Renascimento: “Porém, a pintura do Renascimento encerrava uma contradição fundamental. Manter o espaço estático e organizar os seus elementos por referência a um único ponto de perspectiva equivalia, de facto, a tratar o espaço tridimensional segundo apenas a duas dimensões. Esta aproximação puramente óptica do espaço foi tornada possível porque o olho imóvel achata todos os objectos que se encontrem para além de uma distância de quatro metros. Os efeitos de *trompe-l’oeil*, tão populares durante e após o Renascimento, simbolizam esta concepção do espaço visual a partir de um ponto único. A perspectiva do Renascimento não se limitou a ligar a figura humana ao espaço segundo uma matemática rígida, que regulava as suas dimensões em função das diferentes distâncias, mas forçou o artista a habituar-se ao mesmo tempo à composição e ao plano.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

<sup>500</sup> E por isso só uma leitura fenomenológica – que tenta descrever, compreender e interpretar os [fenómenos](#) que se apresentam à percepção –, poderá, com eficácia, ir além de uma interpretação linguística da arquitectura.

<sup>501</sup> O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

<sup>502</sup> Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação” Marie-José BAUDINET, *Psicologia da Visão*, in Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 218.

<sup>503</sup> “Na Grécia Clássica, a escultura dominava a reprodução do corpo humano antes da primeira metade do século V antes de Cristo. No *auriga* de Delfos (470 a. C.), no *Discóbolo* (450-460 a. C.) de Míron e, sobretudo, no *Poséidon* do museu da Acrópole de Atenas, encontra-se para sempre inscrita a faculdade de exprimir em bronze e em pedra a essência do homem a vibrar na acção. A explicação do meu paradoxo reside no facto sublinhado por Grosser de a escultura ser antes do mais uma arte táctil e quinestésica. [...] Além disso [interroga-se acerca da possibilidade de uma, nas suas palavras, “percepção *total*” da obra de arte], para apreciarmos bem a escultura, é necessário podermos tocá-la e vê-la sob toda uma multiplicidade de ângulos diferentes. A maior parte dos museus cometem um erro que consiste em não permitirem que as esculturas sejam tocadas.” Edward HALL, *op. cit.*, pp. 99 e 100.

<sup>504</sup> “[...] *el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor* [refere-se a Eco, em *A Estructura Ausente*, *op. cit.*, pp. 187-227] *en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario*

que chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a música ou como faz a pintura.<sup>506</sup> Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada. Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de abrigo, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à arquitectura enquanto *facto de comunicação* seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo o *abrigar* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...]um buraco aberto na vertente da montanha, [...]uma caverna”<sup>507</sup>, que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético, digamos) que a História da Arquitectura<sup>508</sup> nos apresenta de arquitectura quando a biografia –, o abrigar está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer construção que implique o acto de habitar – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objecto arquitectónico* ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ao) meio ambiente; como, não caímos também no erro de reduzir *meio ambiente* a condições climatéricas. É grande a extensão da noção

---

*recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’ [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la arquitectura como un hecho de comunicación’ [na ed. usada neste texto, p. 188].” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, pp. 365 e 366.*

<sup>505</sup> “Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objecto arquitectónico diz-nos, antes de mais nada, que comumente fruimos a Arquitectura como facto de comunicação, mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade.” [Sublinhados nossos] Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 188.

<sup>506</sup> “[...] *los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura abstracta.*” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, p. 366.

<sup>507</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>508</sup> “Procuremos colocar-nos no ângulo de visão do homem da idade da pedra, que, neste nosso modelo hipotético, dá início à História da Arquitectura [de qualquer modo, façamos uma precisão: não é este modelo hipotético – a caverna – que dá início à História, é a História que encontra nele, nesse objecto, uma possibilidade de início, quando sobre as construções humanas (ou quando sobre um pensamento acerca daquilo que a natureza oferece ao humano) reconhece na caverna esse modelo hipotético].

Ainda ‘todo estupor e ferocidade’ (segundo a expressão de Vico) eis que o nosso homem, impelido pelo frio e pela chuva, seguindo o exemplo de algum animal ou obedecendo a um impulso em que se mesclam confusamente instinto e raciocínio, se abriga num anfrato, num buraco aberto na vertente da montanha, numa caverna.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 188 e 189.

de função quando a propósito de arquitectura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio – meio*, bem entendido portanto, como “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem*”<sup>509</sup>.

Vimos mais atrás, como podemos observar a arquitectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a arquitectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*”<sup>510</sup>.

“Ninguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir”<sup>511</sup>, mas, dizer-se que o tecto serve só *para cobrir* seria precipitado e redutor. A ideia de que a *função* do objecto arquitectónico é *abrigar* (num certo sentido de *protecção*)<sup>512</sup> deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de arquitectura, mas, sobretudo, deve ser posta entre-parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a arquitectura é a *moldura da vida do homem em sociedade, um dispositivo que é permissivo ao habitar*; e, a *arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*.

Entendamos, pois, a arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação e possibilidade de função*.

Voltemos, ainda assim, à imagem do tecto – até porque, mais à frente, quando falarmos naquilo que do nosso ponto de vista mais torna exemplar a Arquitectura Moderna Brasileira e que começa, como ideia, no Desenho dos seus arquitectos, vai ser-nos fundamental como conceito.

Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar<sup>513</sup> essa função, diferentes tectos denunciam<sup>514</sup> modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a

---

<sup>509</sup> José Duarte GORJÃO JORGE, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993, p. 20.

<sup>510</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

<sup>511</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

<sup>512</sup> “*En efecto, la primera preocupación del hombre que ha puesto fronteras simbólicas o reales a su habitación ha sido protegerse contra lo ‘externo’ y todos los peligros que puedan provenir de agentes destructores naturales ou sobrenaturales, humanos o animales.*” Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, op. cit., p. 11.

<sup>513</sup> “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.*” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 198.

<sup>514</sup> “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há duvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário,

assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto é um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a *forma* do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada – de aresta, de berço, de cruzaria ou de combados, etc. –, se *singelo*, se em quadrado ou octogonal, etc.) não denota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.<sup>515</sup> Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na (*minha-*)<sup>516</sup>*relação-com-ele*, enquanto *tecto-vivido* ou enquanto *tecto-que-se-pôde-viver*, *tecto-que-se-pode-viver* ou *tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido* – agora, e definitivamente, fica argumentada uma inevitável análise fenomenológica à arquitectura. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a *quem o usa* um certo *gesto de uso* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo, na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire, através-de-mim, outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig<sup>517</sup>, *utilitas*<sup>518</sup>. Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma determinada forma de se *estar-aí* (*-nesse-mundo-arquitectado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa (para usar um termo eficaz usado por Norberg-Schulz)<sup>519</sup> *imagem*

---

segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 202.

<sup>515</sup> “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...]

Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; *conotam uma ideologia global* que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 198 e 199.

<sup>516</sup> “Eu” = sujeito-hipotético, claro está.

<sup>517</sup> Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Florentina, 1964.

<sup>518</sup> *Utilitas*, uma hipotética apropriação de Koenig de Marcus Vitruvius em *De Architectura* onde *Utilitas* aparece como uma das três qualidades duma estrutura arquitectónica: *Firmitas, Utilitas, Venustas*.

<sup>519</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 44.

cósmica, tenta agir em conformidade<sup>520</sup> (ou, coerentemente) com esse mundo, com esse “ambiente”<sup>521</sup>, com essa visão, com essa imagem.<sup>522</sup>

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) orienta, implica ou impõe os movimentos mais adequados ao seu uso (à sua habitabilidade) –, por isso, podemos dizer: a arquitetura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, possibilita, engendra e articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa a que nos temos referido pode aparecer ou não pode aparecer. Esse cenário – esse “meio [milieu] que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção”<sup>523</sup> – portanto, tenta obrigá-los a ser aquilo em que, como actores num palco, deverão tornar-se em benefício da coerência do “entrecho”.

---

<sup>520</sup> “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. A arquitetura, no sentido em que vo-la estou a apresentar, é o cenário permanente de uma cultura na qual o drama social pode ser representado da forma mais proveitosa para os actores.” Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 102 [Sublinhados nossos].

<sup>521</sup> Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>522</sup> Com o mesmo sentido daquilo que acabamos de dizer, reflecte Goffman: “Às vezes é conveniente dividir os estímulos que formam a fachada pessoal em ‘aparência’ e ‘maneira’, de acordo com a função exercida pela informação que esses estímulos transmitem. Pode-se chamar de ‘aparência’ aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do actor. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa actividade social formal, trabalho ou recreação informal, se está realizando, ou não, uma nova fase no ciclo das estações ou no seu ciclo de vida. Chamaremos de ‘maneira’ os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interacção que o actor espera desempenhar na situação que se aproxima. [...]”

Frequentemente esperamos, é claro, uma compatibilidade confirmadora entre aparência e maneira. Esperamos que as diferenças de situações sociais entre os participantes sejam expressas de algum modo por diferenças congruentes nas indicações dadas de um papel de interacção esperado. [...]

Mas, evidentemente, aparência e maneira podem se contradizer uma à outra, como acontece quando um actor que parece ser de posição mais elevada que sua plateia age de maneira inesperadamente igualitária, íntima ou humilde ou quando um actor vestido com o traje de uma alta posição se apresenta a um indivíduo de condição ainda mais elevada.

Além da esperada compatibilidade entre aparência e maneira, esperamos naturalmente certa coerência entre ambiente, aparência e maneira. [Ver, também a este propósito, Kenneth BURKE, *A Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945, pp. 6-9]” Erving GOFFMAN, *op. cit.*, pp. 31 e 32 [Sublinhados nossos].

<sup>523</sup> Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.

Esse cenário é o objecto arquitectónico; essa narrativa – essa “representação dum acontecimento”<sup>524</sup> – é a vida; esse usuário é o homem; essa relação entre o *homem* e o *seu cenário* é a arquitectura.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”<sup>525</sup>, então, quando a coisa de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto – talvez a experiência fenomenológica por excelência. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das coisas, dos objectos, é, também, no corpo que se assiste a uma assemblagem com o seu objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da “coisa que sente” com o “objecto sentido”. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d'aquela-que-habita com aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional”<sup>526</sup>. Eles, aquela-que-habita e aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, existem nessa contextura de intencionalidade. Essa correlação, através da qual, os objectos de uma maneira geral, e o objecto arquitectónico – caso exemplar desta correlação – existe, ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o corpo preso a si próprio, ao *outro*, o objecto arquitectónico, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação *sujeito/objecto arquitectónico* era, em certa medida, um caso exemplar de relação *sujeito/objecto*. Porquê?

---

<sup>524</sup> “Narrativa pode definir-se como sendo a representação dum acontecimento” [Sublinhados nossos] Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, p. 3.

<sup>525</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 429.

<sup>526</sup> “Cumprer ver que esta descrição subverte também a nossa ideia da coisa e do mundo, e conduz a uma reabilitação ontológica do sensível. Pois a partir daí pode-se dizer ao pé da letra que o próprio espaço se conhece através de meu corpo. Se a distinção do sujeito e do objecto está confusa em meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos, op. cit.*, pp. 183 e 184.



Porque, se é verdade que “a consciência é sempre consciência de<sup>527</sup> [alguma coisa], e não há objecto que não seja *objecto para [alguém]*”<sup>528</sup>, então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, quando essa *alguma coisa* é *coisa-que-está-sendo-habitada* (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e, ao contrário de todos os outros *objectos* do mundo que podem ser ignorados, o *objecto arquitectónico*, ou melhor, da (*minha-*)*relação-com-ele* surge a minha noção de *aqui*<sup>529</sup>, de *lugar*.<sup>530</sup>

O *objecto arquitectónico*, como nenhum outro *objecto*<sup>531</sup>, *envolve* o corpo daquele que o usa.<sup>532</sup> E é ao ser usado que ele, nessa envolvência, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve o seu. Digamos, por hipótese: o *objecto arquitectónico* só é *objecto* até ao instante em que nos sentimos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* acaba por ser uma espécie de dilatação do corpo-daquêle-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo *objecto*

---

<sup>527</sup> “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo. Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenómenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um *objecto* possível é a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>528</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 43 [Itálicos nossos].

<sup>529</sup> “*El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

<sup>530</sup> “*Para entender correctamente la concepción aristotélica de lugar hay que empezar por considerar que Aristóteles afirma:*

a) *Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil.*

b) *Que la extensión infinita existe asimismo sólo ‘en potencia’ y nunca ‘en acto’ (o de hecho). Por infinito ‘en potencia’ se entiende la posibilidad de dividir ‘ad infinitum’ una línea y su infinita extensión ideal.*

c) *Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definen.*

*Con el fin de ‘definir’ el lugar, Aristóteles esgrime un largo argumento que aboca a la siguiente conclusión:*

*El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar).*

*Y sigue más adelante:*

*El lugar está en algún lugar, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita.”*

Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>531</sup> Exceptuando, talvez, o vestuário – que, obviamente, fica fora do âmbito do nosso estudo.

<sup>532</sup> “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de *Física*] *Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.*” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, *op. cit.*, p. 20.

arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal”<sup>533</sup>. Há, portanto – a partir desse instante –, Arquitectura. É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão, são articulados *um no outro* – num acasalamento<sup>534</sup> –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela”<sup>535</sup> – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento do *objecto* arquitectónico e de quem o habita no próprio acto de o habitar.

É, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o *objecto* arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma, como vimos<sup>536</sup>, “existência singular” no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência desse objecto* e sobre as *condições* em que se dá esse *modo de existência* que nos podemos acercar dele.

Ele existe, portanto, como representação<sup>537</sup>, já que autonomamente, como vimos, não existe.<sup>538</sup>

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele<sup>539</sup>, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*. É neste

---

<sup>533</sup> “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en sí mismo.*” Joseph NUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>534</sup> Por um motivo meramente metodológico decidimos repetir aqui a Nota 23: “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>535</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>536</sup> “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>537</sup> “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 7 e 8.

<sup>538</sup> “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>539</sup> “Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos ‘estímulos’, no organismo tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e actual, uma superfície de contacto com o mundo ou perceptualmente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjectividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. Todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 279 e 280.

sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Por quê?

Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte (“na unidade dum percepção”<sup>540</sup>), que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido. Porque por detrás dele há sempre uma “*fantasia*”<sup>541</sup>.

E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra”<sup>542</sup>, uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *homem-nele* (homem sem sentido sem ele) quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o modo em que o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) um determinado papel que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* ao próprio papel.

E, de facto, o que é, por exemplo, o rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água? O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no-palácio* onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.<sup>543</sup>

## PROLEGÓMENOS A UMA DEFINIÇÃO DE “LUGAR”: INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS DE “ENTRE” E DE “VÃO” PARA UMA LEITURA EM EXPERIÊNCIA-ABERTA DO DESENHO DOS MODERNOS

---

<sup>540</sup> Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>541</sup> “Por isso daremos à imaginação criadora o nome de *fantasia*.” HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>542</sup> Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, pp. 145-162.

<sup>543</sup> “O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que é *para vós*. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” Vincent DESCOMBES in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2.<sup>a</sup> ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992, p. 78.

Dissemos que: no momento em que alguém se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do objecto em lugar.

Diz Muntañola, que apresenta quatro motivos fundamentais que podem contribuir para uma noção<sup>544</sup> actualizada de lugar (o papel d'as novas ciências<sup>545</sup>, a ruptura histórica<sup>546</sup>, a

---

<sup>544</sup> Ao biografar a noção de lugar, Muntañola – em *La Arquitectura como Lugar*, op. cit., pp. 19-27, aponta cinco momentos:

i) o lugar aristotélico:

“Para entender correctamente la concepción aristotélica de lugar hay que empezar por considerar que Aristóteles afirma: a) Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil. b) Que la extensión infinita existe asimismo sólo ‘en potencia’ y nunca ‘en acto’ (o de hecho). Por infinito ‘en potencia’ se entiende la posibilidad de dividir ‘ad infinitum’ una línea y su infinita extensión ideal. c) Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definan. [Com o intuito de apresentar os postulados aristotélicos, cita Aristóteles em *Physics*, Indiana University Press, Bloomington, 1969. Trad. castelhana: Obras, Aguilar, Madrid, 1966:] ‘El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar)’ [...] ‘El lugar está en algún lugar, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita. Un cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.’” [Sublinhados nossos]

Acerca do lugar aristotélico: “Según el [Aristóteles], el espacio era la suma de todos los lugares, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas. Sudentativa puede ser considerada como un intento de sistematización del espacio primitivo, pragmático, pero que ya simboliza y preanuncia ciertos conceptos actuales.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

ii) os paradoxos platónicos de lugar: aqui Muntañola destaca duas citações de Platão:

Cita-o, primeiramente no *Timeo* e depois de Parménides, ambos em PLATÓN, *Dialogues*, Pantheon Books, New York, 1961: “Debemos pues aceptar que una clase de ser tiene una forma tal que no cambia y que es invisible a todo sentido que no sea la inteligencia en si misma. Existe otra naturaleza del mismo hombre, pero percibida por los sentidos y siempre en movimiento, tomando ser en un lugar y desapareciendo, que es aprehendida por opinión junto con los sentidos. Pero existe una tercera naturaleza, que es el espacio, que es eterna, que no admite destrucción, que ofrece casa a todas las criaturas creadas, y que es como un sueño” [...] ‘Al parecer: exista o no exista el Uno, ambos el Uno y los Otros, de la misma manera son y no son, aparentan y no aparentan ser, toda clase de cosas a través de cualquier punto de vista, tanto con respecto a ellos mismos como con respecto a uno con otro.’ [Sublinhados nossos].

Também Norberg-Schulz aponta: “Parménides representó una posición transitoria, al mantener que el espacio, como tal, no podía ser imaginado y que, por lo tanto, no existía; en cambio, Leucipo consideraba el espacio como una realidad, aun cuando no tenía existencia corpórea. Platón llevó más lejos el problema, en el *Timeo* al definir la geometría como la ciencia del espacio, pero quedó reservado a Aristóteles el desarrollar una teoría del ‘lugar’ (topos).” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

iii) o lugar de Hegel: “Según Hegel, el espacio y el tiempo no existen separados, sino siempre en estrecha coordinación. El espacio es [cita Hegel:] ‘pura exterioridad en si misma’. Esta posición es diferente a la de Kant, por su ‘objectivismo’ [e, de facto, este objectivismo pode ser observado, por exemplo, quando HEGEL, *La Théorie de la Mesure*, 2.ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 26, diz: “(...) *espace et temps sont les pures extériorités elles-mêmes, et la quantité dénombrable des matières, des masses, l’intensité du poids, sont des déterminations constitutives tout aussi extérieures, qui ont dans de quantitatif leur détermination propre.*”] opuesto al ‘subjectivismo’ kantiano [“O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior. Que são então o espaço e o tempo? [...] Só assim, do ponto de vista do homem, podemos falar do espaço, de seres extensos, etc. se abandonarmos porém a condição subjectiva, sem a qual não podemos receber intuição exterior, ou seja, a possibilidade de sermos afectados pelos objectos, a representação do espaço nada significa.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 64-68[Sublinhados nossos]]; sin embargo, entre un puro subjectivismo y un puro objectivismo espacial, definidos como pura posibilidad, de diferencia o de indiferencia absoluta, apenas si existe diferencia lógica. Hegel e Kant parten de un mismo concepto interpretándolo de forma contrapuesta.”

iv) os lugares pre-hegelianos: destaca quatro autores:

a) Spinoza: “Todo lo que tiene que ver con la proporción de movimiento y reposo que las partes del cuerpo humano poseen mutuamente es perfecto; contrariamente, todo lo que cambia esta proporción es imperfecto. Porque lo que guarda esta proporción ayuda al cuerpo humano a ser afectado de muchas maneras y a afectar a otros cuerpos de muchas maneras también; por el contrario, la muerte no es más que la perturbación de esta

ruptura semiológica<sup>547</sup> e a ruptura filosófica<sup>548</sup>): “La lógica del lugar coincide siempre, en líneas generales, con el paradigma que en cada época el hombre ha tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente”<sup>549</sup>.

---

*proporción de entre movimiento y reposo en el cuerpo.*’ [SPINOZA, *Works of Spinoza*, Dover Books, New York, 1951] [...] [e, mais à frente, Muntañola afirma:] (*Esta frase fue la base filosófica de la arquitectura moderna*).”

b) Descartes: “La idea de limite no es más simple que la idea de una figura, pero puede aplicarse a aspectos de la realidad que la figura no puede, como por ejemplo, a movimientos, sonidos, formas, etc.’ [René DESCARTES, *Reglas para la Dirección de la Mente*, Aguilar, Madrid, 1966]”

c) Leibniz: “El lugar no es más que un orden de coexistencia entre espacio y el tiempo... No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tempo propio.’ [LEIBNIZ, *Réflexions sur l’Entendement*, edición Francesa de 1898]”

d) Kant: “No puede ser arquitecto de un mundo sin ser al mismo tiempo su creador.’ [Immanuel KANT, *Inaugural Dissertation and Early Writings in Space*, Open Court Publication, Londres, 1929 (original em latim de 1770)].” [Sublinhados nossos]

v) o lugar semiótico moderno, a *intuição* de Bachelard:

“[...] Para el éxito del realismo es esencial que el lugar sea fijado de antemano. El lugar aparece así como la primera cualidad existencial, cualidad para que todo estudio debe empezar y acabar... El realismo sólo pone en juego una realidad topológica: la de contenido con el continente. Por ello multiplica las envolturas alrededor de una realidad fija, encerrando lo real para estabilizarlo. Pero ahí está su error: [e explica:] porque el contenedor geométrico sólo es un caso general del contenedor físico, y una concepción científica de la realidad debe sumar lo físico y lo geométrico... El principio de vecindad está en la base de toda noción de distancia y es mucho más general y fructífero que el principio de las envolturas sucesivas y concéntricas de Aristóteles. A través de él, concentramos nuestros axiomas convencionales y, al mismo tiempo, racionalizamos nuestra experiencia... El homo faber se liberta así de su espacio intuitivo que le protegió en sus primeros pasos y gestos. Guiado por el nuevo espíritu científico, el hombre de pensamiento se prepara a fabricar todo: incluso el espacio.’ [Gaston BACHELARD, *L’Expérience de l’Espace dans la Physique Actuelle*, Alcan, Paris, 1937].”

<sup>545</sup> “Las ciencias exactas, incluyendo la topología [...] están lanzadas a una loca carrera, nadie sabe hacia dónde. Lo que si sabe [PIAGET, J. e BETH, *Epistemologie, Mathématique et Psychologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967] es que contra más corran más necesario será desarrollar una epistemología que analice los progresos esenciales que tienen lugar”; Joseph MUNTANOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 27.

<sup>546</sup> Citando Mumford: “Entre los siglos XIV y XVII una transformación radical revoluciona la concepción del espacio en Europa occidental: el espacio como jerarquía de valores fue reemplazado por el espacio como sistema de medidas. Uno de los síntomas de esta nueva orientación fue el estudio de los objetos en el espacio, el descubrimiento de las leyes de la perspectiva, etc. La perspectiva, por ejemplo, convierte la relación simbólica de los objetos en una relación visual. Lo visual, a su vez, convierte lo observado en cuantitativo. En esta situación el tamaño no significa lo divino o lo humano, sino, simplemente, la distancia.” L. MUMFORD cit. por Joseph MUNTANOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., pp. 27 e 28.

Edward T. HALL, em *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., pp. 98 e 99, também reconhece esta ruptura: “O homem ocidental, de resto, só começou a ver-se no espaço mais tarde. De facto, foi apenas gradualmente que o homem conquistou o sentimento da sua existência no espaço, ao nível quotidiano e com a participação de todos os seus sentidos. Como veremos, a história da arte dá também testemunho acerca do desenvolvimento não sincrónico da consciência sensorial”. No entanto, mais à frente, na p. 101, Hall é mais explícito: “Introduzindo o espaço tridimensional como função da perspectiva linear, o Renascimento reforçou certos aspectos da espacialidade medieval, eliminando, ao mesmo tempo, alguns outros. O manipular desta nova forma de representação do espaço chamou a atenção para a diferença entre mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distância entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê.” Acerca deste tema ver Gyorgy KEPES, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.

<sup>547</sup> Citando Jean-François Lyotard quando este se debruça sobre um trecho literário: “Uno puede ocuparse de la ‘buena forma’ de las letras en una página, y esto es algo que los buenos impresores no han olvidado nunca. Pero hay que admitir que esta ‘buena forma’ está en el ‘cruce’ de dos exigencias opuestas: la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera apunta a la facilidad de lectura, la segunda a lo expresivo-figurativo de lo gráfico en sí. Es fácil ver que lo que se pierde aquí se gana allá.” Jean-François LYOTARD cit. por Joseph MUNTANOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una*

A construção do lugar, a conversão do objecto *nele*, coincide com o modelo existencial de cada momento em que essa conversão se dá. Portanto, deste ponto de vista, a arquitectura é construída através de uma representação que o homem tem de si próprio ou, pelo menos, parte e/ou tende para um *paradigma* que é, no fundo, a representação que o homem tem de si próprio ou deseja que a sociedade onde se inscreve tenha dele. É neste sentido que ela funciona, portanto, como moldura da sua vida em sociedade. É neste sentido, também, que os lugares são dilatações do corpo – quer dizer, são representações do corpo. São, de facto, cenários que se constroem, cenários que argumentam e reflectem a presença humana em determinadas condições sociais.

Mas, que paradigma é esse? Ou seja, se é verdade que a construção do lugar – ou, nos nossos termos: se é verdade que a conversão do *objecto-que-se-oferece-ao-homem-para-este-o-habitar em lugar* – se encontra dependente do paradigma que esse mesmo homem das as interrelações entre si mesmo e o seu meio, é fundamental averiguar que paradigma é esse.

Voltemos um pouco atrás.

Dissemos que o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*, porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte na unidade duma percepção, que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido. Dissemos que o *sentido* era o da própria existência – o *modo como os Mortais são sobre a Terra*.

Esta resposta é vaga – temos de o admitir.

O facto de o objecto arquitectónico ser, pelo menos, uma representação investida de humanidade, isso, não o distingue de todos os outros objectos que povoam ao nosso lado o mundo. Isto porque, todos os objectos são, de certa forma, representações humanas – eles, na verdade, não são indissociáveis do horizonte da nossa percepção; as

---

*epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 28. Acerca deste tema ver J.-F. LYOTRAD, *Discours et Figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

<sup>548</sup> Citando P. Ricoeur “‘Si existe una diferencia entre la conciencia que se promueve y la conciencia que se mira es que la existencia en sí misma está constituida por esta diferencia. Esta desigualdad de la existencia respecto a sí misma procede de la pluralidad de lugares de reflexión, y expresa la alternancia de dos movimientos: el de concentración en sí misma, en el origen, y el de expansión en el mundo (de la conciencia)... de ahí que el paso del acto al signo sea la causa simultánea de una nueva capacidad de representación en sí misma... la reflexión no es nunca una intuición en sí misma a través de sí misma, sino que hemos de apropiarnos de ella a través de nuestras expresiones del deseo de existir.’” P. RICOEUR cit por Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 28.

<sup>549</sup> Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 29.

coisas, já o dissemos repetidas vezes, mostram-se através de juízos. O que o distingue é, isso sim, ele ser um objecto que ao ser usado *instala* um mundo.<sup>550</sup>

Por esse motivo dissemos, com cautelas redobradas, que ele era “pelo menos” uma representação investida de humanidade. Na verdade, ele é muito mais do que isso, embora, seja a *essa investidura* que, do nosso ponto de vista, devemos dirigir um olhar muito atento.

É que, o objecto arquitectónico não é mais um objecto *no* (ou, *do*) mundo. Ele, quando se converte em *lugar*, *instala um mundo*, um mundo *a-partir-do-qual* (ou, *em-função-do-qual*) “a árvore, a erva, a água e o touro, a serpente e a cigarra [e tudo “[*]aquilo que aparece à consciência [- ‘]aquilo que é dado*”<sup>551</sup>, enfim, *as coisas*<sup>552</sup>] adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são”<sup>553</sup>. É deste ponto de vista que podemos dizer que a arquitectura – como aquilo-que-está-entre *homem-que-habita* e a *coisa-que-é-habitada* – é a instalação de *um mundo* a partir do qual tudo o resto – e o que quer que seja esse resto – pode ganhar sentido.<sup>554</sup> É ao instalar um mundo que se instalam os limites do sentido. Por outras palavras: é ao instalar um mundo que se

---

<sup>550</sup> “Quando uma obra se acomoda numa colecção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. Mas esta instalação [Aufstellen] é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar [Erstellung] uma obra arquitectónica, do erigir [Errichtung] uma estátua, do encenar uma tragédia na celebração da festa. Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado e o deus é convocado para o aberto do seu advento. Da consagração faz parte a glorificação como o respeito [die Würdigung der Würde] pela dignidade e esplendor de deus. No reflexo deste esplendor reluz, i. e., brilha o que chamamos mundo. Erigir [Er-richten] quer dizer: abrir o justo, no sentido da medida que acompanha, orientando, medida que o próprio essencial é, fornecendo, enquanto tal, as orientações. Mas porque é que a exposição [Aufstellung] da obra é um erigir [Errichtung] que consagra e glorifica? Porque a obra no seu ser-obra o requer. Como é que da obra resulta a exigência de tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre um *mundo* e mantém-no numa permanência que domina.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 34.

<sup>551</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 10.

<sup>552</sup> “Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através do qual somente existe o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno qual estão reunidas propriedades.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 16.

“A coisa é o αἰσθητόν, é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 18.

<sup>553</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>554</sup> Nesse mundo “[...] onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se o mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

inaugura um universo onde as coisas podem existir<sup>555</sup> – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.

“Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”<sup>556</sup>

Dito por outras palavras, o mundo que a arquitectura instá-la é “o mundo [que] mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa”<sup>557</sup> – um mundo que ultrapassa a *tangibilidade* do objecto arquitectónico, aquela “zona tangível” de que falámos mais atrás, aquela “zona tangível” a que a imagem tem acesso, é facto, mas que não vai muito mais para além dela quando se precipita na simulação e na antecipação do objecto arquitectónico.

Por este motivo, nem a arquitectura é só o objecto arquitectónico, nem a compreensão do objecto arquitectónico se esgota na leitura que só através da visão podemos dele elaborar. O objecto arquitectónico *instala um mundo sobre a Terra*<sup>558</sup>, instala um certo *modo em que se o homem pode ser*, enquanto *ente*, sobre ela – “Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra *deixa que a terra seja terra*”<sup>559</sup>. É quando objecto arquitectónico envolve o corpo, ou, do ponto de vista inverso, é quando o corpo se sente envolvido por ele, que ele-objecto-(*ali*) deixa de

---

<sup>555</sup> “Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar [Aufruhen] da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro ergue-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é sua, com ele está bravo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>556</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>557</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

<sup>558</sup> “Perguntamos: que relação há entre o instalar de um mundo e o produzir da terra na própria obra?

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 38.

<sup>559</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 36.



ser objecto e passa a ser lugar-(*aqui*)<sup>560</sup>. Nessa conversão de *objecto* em *lugar*, nessa conversão de *ali* em *aqui*, nessa conversão de *objecto* em *mundo*, nessa certeza do corpo – não do corpo-capsulado, mas do corpo-vivo –, nesse momento, se instala *um mundo* e tudo o resto vem por analogia com essa íntima relação que se estabelece entre *homem* e esse *mundo* sobre a Terra.<sup>561</sup> O lugar, a *arquitectura*, é o mundo: e, “Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser”<sup>562</sup>; por este motivo, a *arquitectura* não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplanção dos olhos*; será, por isso, sempre incompleta a investigação dirigida por uma *estética do visível* à *arquitectura* porque: “A estética toma a obra de arte como um objecto e, mais precisamente o objecto da *άλυσσις*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência [...].”<sup>563</sup> Só por isto já se justificava uma Experiência Aberta neste nosso trabalho. Por todos estes motivos, e rectificando-nos: a *arquitectura* não é só uma espécie de moldura do homem em sociedade: *a arquitectura instala o mundo do homem em sociedade*.

Portanto, deste ponto de vista, é o lugar que concede ao homem uma imagem de si mesmo no meio: “O templo [, a obra arquitectónica], no seu estar-aí (Dastehen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for aberta, enquanto o deus dela não tiver fugido.”<sup>564</sup> De alguma maneira, reencontramos aqui, nesta conclusão de Heidegger com o exemplo do templo, Muntañola, para quem, também, *lugar* coincide sempre com o *paradigma em que em cada época o homem tem de si mesmo e do meio onde existe*.

Porém, Heidegger, não responde à nossa questão acerca de que *paradigma* é esse a que Muntañola se refere e, em certo sentido, não avançámos sequer um passo desde a primeira posição do problema: depois de termos visto que o objecto arquitectónico não existe autonomamente e que é a partir do momento em que *alguém* se sente envolvido

---

<sup>560</sup> Passa a ser *lugar*-(num “*ponto-aqui*”): “Con este criterio [o do que o espaço existe através da percepção de quem nele se encontra], *el espacio está muy lejos de ser equivalente a sí mismo en todas partes como nos enseñan geógrafos e geómetras; muy al contrario, este espacio cuenta con un punto de referencia que lo polariza alrededor del ser y constituye una especie de ‘Point ici’ que establece formas privilegiadas a partir de la mayor o menor influencia que ejerce éste sobre el espacio.*” Abraham A. MOLES in Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *op. cit.*, p. 7.

<sup>561</sup> Percebe-se, agora, nitidamente o motivo que levou Muntañola a reconhecer em Husserl a originalidade de uma topologia axiológica actual – como também, passa agora a fazer mais sentido a importância do indissociável enraizamento entre linguagem e mundo de que Husserl falava, ele falava de lugar, falava de *arquitectura*.

<sup>562</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>563</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>564</sup> Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 33.

por *ele* que ele se converte em *aqui*, em *lugar*. Mas, e novamente, *que lugar é esse?* Se é verdade que existe essa conversão e que nesse câmbio existe um *sentido*. Qual é esse *sentido*?

Fixemo-nos neste ponto: o *templo concede aos homens a vista de si mesmos*, e alarguemos *templo* a *arquitectura* de um modo geral.

Regressemos, como já tínhamos anunciado, ao corpo.

Se há coisa que podemos afirmar com certeza acerca do corpo é que ele é *mortal*: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte como morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”<sup>565</sup>. Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrónomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”<sup>566</sup>; este “Céu” é, portanto e em suma, o *tempo*<sup>567</sup>. Eis, assim, outro modo de tornar inteligível o “entre”.

O homem é mortal sobre a terra e sob o tempo. Esse *ser-se* humano, esse estado de existência e essa “*consciência da nossa identidade*”<sup>568</sup>, procura-os, eventualmente, o homem na sua relação consigo próprio *junto das coisas*<sup>569</sup> – as coisas que são, em certa

---

<sup>565</sup> Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>566</sup> Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>567</sup> “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indiretamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *op. cit.*, p. 27.

<sup>568</sup> “[...] *temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.*” Raymond ARON, *op. cit.*, p. 59 cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 93

<sup>569</sup> “Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas *sem renunciar* nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto das coisas*. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, *não* nos dizer *nada*, *não* terem *nada* mais a ver connosco.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

medida, representações indirectas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

O tempo surge da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no momento em que as detecto e as posso significar. Esse momento, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fracção mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante *em que* se desfazem as distâncias, ou, o instante *em que* se aniquila o, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”<sup>570</sup> entre sujeito e coisa.

Em suma, podemos dizê-lo, se quando dizemos coisa estamos a falar de *arquitectura*: apesar de conscientes de que existe, de facto, uma distância que pode ser *medida* ou matematicamente representada pelo *número*<sup>571</sup> ou pela geometria, entre *sujeito* e *objecto arquitectónico* e que, por consequência, esse objecto enquanto substância físico-química não pertence ao sujeito (efectivamente, não partilham da mesma *carne*), “é, [...] [afinal], a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo”<sup>572</sup>, e, ao fazê-lo, os consubstancia. É, por outras palavras, nesse instante-*em-que* a consciência faz esse desdobramento ou essa constituição que podemos falar em uma coincidência do sujeito com aquilo-que-o-envolve, no *agora* – um *agora depositado num espaço-envolvente*<sup>573</sup>, ou seja, a construção de um lugar<sup>574</sup> (para viver, para existir). A consciência dessa

---

<sup>570</sup> Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

<sup>571</sup> “A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (Eindringen) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (Schwere) ao cálculo de quanto pesa (Gewicht). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (Lasten) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decomposmos em números de frequência de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, pp. 36 e 37.

<sup>572</sup> Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 89.

Também Merleau-Ponty adverte para esta correlação *consciência/tempo*: “O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos no tempo. É preciso portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um ‘dado da consciência’, digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo, ela deixa enfim de estar encerrada no presente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 555.

<sup>573</sup> “La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como ‘acontecimientos en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones’.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>574</sup> “La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica razón e historia, por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como limite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que el tiempo depositado en espacio, o sea, el lugar, siempre refleja en su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y adelante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia). Acuerdo febril entre movilidad conceptual y forma figurativa (entre movimiento y reposo, diría Spinoza), la lógica del lugar marca siempre la medida bajo la cual la humanidad es capaz de representarse a sí misma. Y así empezamos a estar ya

consubstanciação sujeito/aquilo-que-o-envolve, ou, por outras palavras, corpo/objecto-que-envolve-o-corpo, ao desvelar o *agora* torna-os contemporâneos, no sentido em que os funde<sup>575</sup>, os encasa *um* no *outro*.

É neste sentido de *encasamento* que, quando se suprimem a *medida* e o *número*<sup>576</sup> que o pensamento objectivo propõe, quando se ultrapassa a *matéria*<sup>577</sup> e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido pelo objecto arquitectónico, ele *passa* a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”<sup>578</sup>. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.”<sup>579</sup>

O lugar é, portanto, o *outro corpo* – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objecto arquitectónico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projecta, é a arquitectura.

Estamos agora em condições para responder à questão que ficou formulada mais atrás: se é verdade que a lógica do lugar coincide sempre com o paradigma que em cada época o homem teve (ou, tem) sobre as interrelações entre si próprio e o seu meio ambiente, como vimos pelas palavras de Muntañola, então, esse paradigma é a própria

---

*muy cerca del corazón de la arquitectura como lugar para vivir.”* Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 30.

<sup>575</sup> “El usuario debe fundirse con el lugar, y el ‘fenómeno’ de la arquitectura se constituye como un todo indisoluble en el que cualquier cuerpo humano experimenta el mismo ‘fenómeno’.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980, p. 30.

<sup>576</sup> “Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

<sup>577</sup> “O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (Anfertigung) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fã-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham a luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressai na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 36.

<sup>578</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

<sup>579</sup> Do castelhano “La evolución de este paradigma [o paradigma que em cada época o homem tem sobre as interrelações entre si mesmo e o seu meio ambiente] ha estado manifestada en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común a todos estos modelos ha sido la simultaneidad que existe, en la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este ‘si mismo’.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 29.

arquitectura, é a lógica do encasamento do homem com o seu abrigo/lugar, é a lógica do encasamento daquele-que-habita com aquilo-que-se-oferece-ao-habitar. Um paradigma que, a par do homem, construído pelo homem, habitado pelo homem, concede ao homem uma vista de si mesmo no decurso do tempo – uma espécie de imagem substituta do próprio ser.

Interessa-nos, todavia, um outro “entre”: aquele que configurado em espaço livre ou vazio, constrói os “vãos” emblemáticos dos objectos arquitectónicos que, no seu conjunto, compõem, no âmbito mais largo da História de Arquitectura, a Arquitectura Moderna Brasileira, fazendo dela uma tipologia de Moderno autónoma. Esclareçamo-nos:

OS DESENHOS DOS MODERNOS (Instrumentalização da Metodologia Fenomenológica em Forma de “Experiência-Aberta”)

Voltando um pouco atrás:

Ora, é justamente neste ponto e nestas considerações acerca da relação – ou das relações (já que a experiência subjectiva da forma e do espaço arquitectónicos não é unívoca) – corpo/objecto arquitectónico que reside, do nosso ponto de vista, a exemplaridade da *Arquitectura Moderna Brasileira*.

Dirijamos um olhar atento a apenas uma das particularidades desta *Arquitectura Moderna Brasileira*: o desenho, a configuração, a edificação e a experiência do vão.

O vão de que aqui falamos não é nem a porta nem a janela, mas, isso sim, o vão que alça o edifício da Terra e faz tecto à rua; o vão que sendo, já (d)o edifício, é pertença também da rua e que, sendo atravessável livremente pelo transeunte, é um vazio no desenho, é uma parte não riscada no desenho do arquitecto, é um-onde o lápis não tocou e que, intencionalmente, o arquitecto deixa prometida a passagem do corpo depois da obra pronta.

É, portanto, no *desenho desse vão* que, do nosso ponto de vista, reside a exemplaridade da *Arquitectura Moderna Brasileira* que, como paradigma, vem sendo importado por todo o Mundo Ocidental.

É ao vão como “entre” pavimento – ou, em sentido filosófico, e usando Heidegger: “Terra” (por esse motivo o usámos acima neste nosso trabalho) – e tecto, que paradoxalmente é o princípio do edifício (uma sub-espécie de “Céu”(?) que é, paradoxal, simultânea e contemporaneamente, a outra-“Terra” do edifício), que dirigimos o nosso ponto de vista e a nossa investigação.

O v $\tilde{a}$ o de que falamos é, para já e em síntese, esse “Entre” – esse “entre planos” que em projecto não foi intencionalmente desenhado, para que, depois de edificado o edifício, pudesse por ele o corpo atravessar.

O v $\tilde{a}$ o *que*, como veremos mais à frente, detendo-se o próprio corpo nesse “entre”, funciona metaforicamente como uma espécie de vírgula num texto (poético?); o v $\tilde{a}$ o de que os arquitectos modernos brasileiros não só foram pioneiros como, em torno dele construíram, um novo paradigma de Moderno, metaforicamente comparável a uma vírgula.

É, portanto, ao “v $\tilde{a}$ o”, assim entendido como “entre” (ou, mais à frente neste nosso trabalho, como “vírgula”), que dirigimos o nosso ponto de vista e a nossa investigação. “Investigação” que, em *Experiência-Aberta* – focamos, posta esta terminologia, portanto, o nosso “ponto de vista” através de uma Fenomenologia da Arquitectura (e/ou das imagens por ela definidas), claro está – pode ser descrita nestes termos:

“Entre” define sempre um espaço entre *qualquer coisa* e *qualquer coisa*, entre *alguém* e *alguém*, entre *qualquer coisa* e *alguém*, entre *alguém* e *qualquer coisa*.

De todo o mundo que é o “paraíso das palavras” – como tão bem Barthes diz esse mundo – “entre” é mais vaga, difusa, quase mágica palavra, porque *estar-“entre”* é não estar nem *aqui* nem *ali*; porém, ela revela à consciência um certo estado ou uma certa possibilidade de permanência: de, de facto, *poder-estar*.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras, das palavras que eu conheço, por isso: porque não é a casa, não é a cidade, não é o objecto visto, não é a coisa; é, isso sim, a minha possibilidade de estar *nelas* ou *neles*. Quando digo que *estou* (na verdade, não estando ou não sendo fisico-quimicamente *nelas* ou *neles*) não me confundo ou não mesclo o meu corpo com essas coisas, porém, sinto-me tão-“entre” que as coisas acabam por me vir habitar: porque a casa só é casa se for vivida, a cidade só é cidade se percorrida, o objecto visto (só é visto) se alguém o vir, e a coisa coisa alguma sem que ninguém a detecte, signifique ou sinta. O espelho só reflete se eu estiver lá; se não houver um “entre” *entre* ele e mim ele é opaco, não vê, não diz; da mesma forma, um livro nunca aberto não é uma narrativa, é um paparelepípedo de papel.

Sei que há uma distância que me separa das coisas – de todas as coisas que eu sei que não são o meu corpo –, uma espécie de precipício, mas, assim mesmo, anulo-o sempre que levo à consciência justamente essa contingência de, em molécula, *eu-ser-eu* e as *coisas-as-coisas* e de, portanto, eu me encontrar sempre em-mim-entre-elas. Procurar-me e encontra-me “entre” é, só por isso, arquitectura: naturalmente arquitectura.

Sempre que me sinto “entre” estou a falar de um espaço: deste ponto de vista, pode dizer-se que a natureza da arquitectura – natureza no sentido de *natus*, de *nascere*, nascer e de *urus*, de *oritur*, a força que gera – é a minha necessidade de estar “entre”, de não sobreviver como *ego* no vazio. Talvez por isso “entre” não tenha antónimo: precisamente porque, como *ego*, não sou nada *fora(?)* do mundo.

“Entre” é a palavra com que, por palavras, se pode dizer a arquitectura: porque “entre” denuncia alguém (*alguém*: que mora num corpo que habita; que, se *está* sempre, é porque para além de habitar o corpo que habita, habita entre as margens do seu próprio corpo, a pele, e as fronteiras do objecto que lhe dá sentido e espaço, largueza, cenário). “Entre” denuncia sempre alguém mesmo quando o *entre* de que se fala é um *entre duas coisas*, dois objectos inertes por exemplo: o entre-eles existe em mim, não, efectivamente, entre-eles ou neles.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras porque “entre”, aparentemente, não fala nem do *objecto habitado* nem do *habitante* (nem do *objecto visto* nem de *quem vê*), ela, como palavra, mas não só como palavra, indicia não só *alguém que existe* e um *objecto onde esse alguém pode existir* como, coincidentemente com isso, ela indicia uma relação, um “intervalo corporal” (como diz Aristóteles acerca da construção do Lugar), ela inaugura o próprio espaço humano. “Relação” aqui quer dizer arquitectura. Claro *está* que existem “entres” onde o “entre” se sente mais do que noutros.

“Entre”, enquanto palavra, fascina-me tanto ou mais ainda do que a ideia de *morte* (de *morte* ou de eternidade). Porque nunca se sabe; porque, como na morte – que “não é da vida”, Wittgenstein no seu estado mais pleno –, *estar-entre* é incógnito ao mesmo tempo que real, espectável – não no sentido em que *qualquer coisa* ou *alguém* é esperado, mas no sentido em que é inevitável e intuitivo.

Conheço um emblemático “entre” na Filosofia: o de Heidegger. Um *entre* a Terra e o Céu. Que magnífico, que fantástico, também isso: ser heideggerianamente mortal, *ser-entre*, morrer a morte como morte, mas viver enquanto respiro; *ser*, neste sentido, ente, num “entretanto”, é bom. *Ser: viver*. O céu dos intradorsos das cúpulas das catedrais.

Ser heideggerianamente “ente”, ser inteiro, num “entretanto”, é “entre”: entre a tal Terra que toco, e um Céu inatingível; ou entre dois dias, entre duas datas numa lápide.

“Entre” é quase sempre não estar coincidente. Um segmento de recta é um entre dois pontos; dois pontos coincidentes são e não-são o mesmo ponto. Há também uma relação, obviamente explicável e descrita pela Geometria, entre *mim(-ponto)* e *qualquer-coisa(-ponto)*: ela pode ser até desenhada ou transformada em número, mas essa

distância geométrica não mede bem esse “entre”, ela é estéril para explicar que sentido (*sens*) ou que inúmeros sentidos podem haver nesta relação se por *mim(-ponto)* entendermos *eu* e *qualquer-coisa(-ponto)* entendermos *parede, quatro paredes* ou *casa*. A Geometria e a Matemática, ou melhor, a Matemática desdobrada em Geometria e em Álgebra, não explicam a complexidade do *entre mim e*, lato senso, *casa*. E não explicam porque o “entre”-*na-sua-totalidade* não é exactamente explicável, digamos assim; e não explicam da mesma maneira que o Desenho não explica a arquitectura; a Geometria e a Álgebra simplificam o que é *poder estar* ou *poder ser* entre, como o desenho anuncia ao mundo das coisas visíveis o primeiro sintoma da realidade de um objecto ainda inexistente; não saberem explicar o “entre” não é obrigatoriamente negativo. Os *Elementos* de Euclides explicam só certos aspectos daquilo que é poder ser estar-entre (a distância, por exemplo), como o Desenho só pode dizer ou intuir, do estar-entre, qualquer coisa que se vai poder passar depois. Por linhas ou por números, por contornos ou manchas elas, estas Disciplinas, anunciam aos olhos somente um fragmento (visual, portanto) da verdadeira realidade do entre – o desenho dum casa não é uma casa, como a astronomia de Kepler não é o Céu de Heidegger ou o céu do claustro.

O “entre” que me fascina é sensível, é o entre (sempre) afectivo. O “entre” “místico”: *místico* não no sentido quase esotérico e/ou teosófico d’O *Príncipe dos Filósofos Divinos* de [Jakob Böhme](#), não no sentido em que Pseudo-Dionísio, o Areopagita, usa *místico* no *Corpus Areopagiticum*, mas mais num sentido de aspiração a uma união pessoal (ou *inter-pessoal*, ou, como a diz a Fenomenologia, “intersubjectiva”) ou *uma unidade com...*<sup>580</sup>; uma experiência directa e subjectiva com a transcendência sem a necessidade de intermediários, dogmas ou de teologias; *místico*, portanto, como intuição de uma coisa que, apesar de se sentir, não é racionalmente *traduzível*: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o *místico*”<sup>581</sup>; não *místico*, porém ainda, como o *lugar inconsciente* de Freud, mas *místico* como *uma espécie de consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada*, como diz Lyotard. *Místico*, assim: “o que é *místico* é que o mundo exista, não como o mundo é. [...] *Místico* é sentir o mundo como um todo limitado”<sup>582</sup>, uma, assim, *re-ligação* de *mim(-ponto)* com *qualquer-coisa(-ponto)*: *ser-(se-)entre* como num hífen, numa *tnesis*.

---

<sup>580</sup> “O *místico* é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que ele pode chamar de Deus, Cósmico, Mente Universal, Ser Supremo, etc.” Ralph LEWIS, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

<sup>581</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.ª Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

<sup>582</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 140.



“Entre” é quase sempre não estar coincidente, mas esse “entre” “místico”, esse “entre” que é possibilidade de *re-ligação*, é, justamente, uma coincidência. Mais à frente veremos entre *quê* e *quê*, ou, melhor ainda, *de quem em quê*.

Conheço um outro “entre” na Literatura. O entre por onde o espírito de Deus passou a pairar no primeiro dos dias, o dia da invenção da Luz: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: Faça-se a luz! E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas Noite. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia. Deus disse: Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam debaixo do firmamento daquelas que estavam por cima. E assim se fez. Deus chamou ao firmamento Céus. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia.” (Genesis I)

Nesta história, Deus inventa com dois planos um “entre” ao separar as águas. Esta ideia, ou invenção/criação, de Deus, de, com um plano de água, fazer a altura do céu dando um tecto ao mundo sobre um outro plano é, creio e independentemente das crenças de cada um, tocante. Deus, de *um faz dois planos*: um em cima, o Céu; outro em baixo, onde, no terceiro dia, faz aparecer a Terra.

Mas, do meu ponto de vista, a maior invenção entre o segundo e o terceiro dias não é nem a ideia dos dois planos, nem da Terra nem do Céu, a maior ideia de Deus é a do “entre”. Ele inventa o Espaço: o espaço onde, a partir do terceiro dia, o mundo pode ser mundo; onde tudo pode vir a acontecer; o Homem recusar o Paraíso e, em liberdade, construir a casa, as cidades, a guerra e a paz, a vergonha e a entrega. Deus paira, mas não há vento neste mundo.

Recusa viver num “jardim no Éden, do lado do oriente,” e vai embora: vai fazer a casa; terá um desenho em mente? Ele que nunca viu nenhuma?

Ele vai fazer uma casa; ele que nasce, pela amabilidade e pela habilidade das mãos de Deus, vai fazer noutra morada, uma casa; ele que, esculpido por esse Deus com o “barro da terra”, da terra ou dos produtos da terra, vai fazer uma casa, e depois a cidade.

Génesis II: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” – há vento aqui.

O Homem aparece, nesta história, como consubstancial à Terra. Tão consubstancial que, ele próprio, é a própria Terra (antes: “informe, anamórfica e vazia”) transubstanciada em carne e alma humana. Um Homem feito *de* Terra, *da* Terra.

É curioso pensar como, à luz do primeiro dos cinco rolos do Pentateuco – o primeiro do Tanakh da Torá –, o Homem recusa o jardim, sua pre-destinada morada: é facto que o recusa para, sendo este Homem feito de barro da Terra, construir, ele próprio com as suas próprias mãos, casas de terra ou de materiais que dessa Terra se alimentam; para fazer nuns casos *casa*, e noutros casos *vento* (uma memória do sopro de Quem lhe inspirou ar nas narinas ainda em estátua? – um Deus que, apaixonado (pela sua imagem criada em homem, e por mim também), perde, porém, a sua obra? Um Deus tão apaixonado como Pigmalião (?), pai de Pafos, mas sem Afrodite que se apiede Dele; não perdeu. Os deuses não perdem os homens.

Recusa, para fazer uma casa: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”<sup>583</sup>

Toca no mais profundo de mim este pensamento de que estas *casas-de-Terra* imaginadas e feitas pelo *homem-feito-por-Deus(-do-barro-da-Terra)* são (em mito), de certa forma, feitas da mesma carne humana que as imaginou e fez.

O homem *que Deus fez do barro da Terra e um sopro fugiu para construir a sua casa com o mesmo barro da Terra com que foi feito mas sem sopro: a casa construída é (e será para sempre) sua irmã (... nuns casos, casa; e noutros casos, a procura desse vento originário...).*

A natureza da arquitectura? – a cabana primordial(?), é isso? de Vitruvio, de Filarete, de Caramuel, de Perrault, de Laugier, de Blondel, de Viollet-leDuc, de Niemeyer e de outros; dos “Mortais” de Heidegger entre a Terra e o Céu, até (?): sempre a *Tratadística* e as Teorias da Arquitectura. Que importa?

A natureza da arquitectura? – isso sim.

A natureza da arquitectura é “fazer” a casa. Não é *a casa*, é o *fazer a casa* – no sentido de: “*Que devo fazer?*”, de que falava Kant acerca de “todo o interesse de [sua] razão” (Kant, 1988: 833).

A casa. Que casa é a minha?: (...?)

“Ela [a casa] é um *intermédio*, um interstício, um ‘entre’. Como *προβλημα* [problema] que é, impede a passagem, por um lado, mas protege, dá asilo, permite a passagem além do umbral, dá protecção, por outro lado. [...] O uso lógico desta formulação que recorre aos

---

<sup>583</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

contrários para situar-se no interstício, costuma aparecer sempre que se tenta falar da casa, mas não é simplesmente um procedimento retórico, nem uma forma linguística ou mesmo lógica de abordar este difícil objecto, mas a manifestação de uma problematidade intrínseca à casa e à arquitectura em geral, uma impossibilidade de traçar limites fixos, as fronteiras exactas das construções de um pelo outro, a inbrincação ou o alojamento de um no outro.” (Santos Guerrero, 2011: 19, 20)

Lembro-me de um outro “entre”: aliás, vários.

Mas, lembro-me de um que pode, em síntese, explicar todos estes “entre” que fundamentam a exemplaridade da Arquitectura Moderna Brasileira.

Sei de um outro “entre”, mas, este, vivi-o. O meu amigo Márcio Novaes Coelho Jr. (na altura: aluno de doutoramento; hoje, professor do Centro Universitário SENAC em São Paulo) levou-me – como um índio leva um amigo a visitar as ruas da sua floresta – a ver, entre outros acontecimentos arquitectónicos da cidade, o Museu de Arte (MASP – Museu de Arte de São Paulo) (Figs. 1 e 2).





(Figs. 1 e 2) Lina Bo Bardi, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

Estavam 37 graus Celsius nesse dia 24 de Abril de 2009. Atravessamos o Jardim Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos na Av. Paulista) para ver esta peça de Lina Bo Bardi. Fascinou-me o vão livre de 74m que se estende por quase apocalípticos quatro pilares de betão pré-esforçado sustidos ao alto a entalar o corpo horizontal do edifício graças às artes matemáticas do engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz desde 1968, data da sua inauguração – o maior vão em consola do mundo, à época.

Conhecia o MASP dos livros: lá, está o suposto estudo preparatório *d'As Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch de 1500 que dá origem ao retábulo tríptico, do mesmo pintor, patente no Museu de Arte Antiga em Lisboa.

Sempre me intrigou o Movimento Moderno (Figs. 3, 4 e 5).







(Figs. 3, 4 e 5) Lina Bo Bardi, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

37 graus, humidade como é sabida nestes Trópicos em Abril, e caminhávamos em direcção ao edifício. Antes de entrar, para visitar a exposição, decidimos atravessar, passando por baixo do prédio, para ver o que já ao longe se distinguia: a cidade (para mim, para sempre, incógnita) e a Serra da Cantareira (que venho a conhecer depois, em 2010, pela mão de outra índia-amiga, Myrna de Arruda Nascimento, ilustre professora da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP).

Erradamente, a Teoria da Arquitectura não consente discursos afectivos; portanto: saímos, o Marcinho e eu, do Jardim Trianon, atravessamos a Av. Paulista, pisamos o passeio, atravessamos o edifício “entre” o chão que pisávamos e um tecto a 8m da nossa vertical (8m: a contar, na vertical, das plantas dos nossos pés até tocar os pés do corpo suspenso do edifício), e chegamos a uma espécie de promontório que se debruçava sobre A Cidade e as Serras. Com um corpo subterrâneo e um outro suspenso, Lina Bo, com este desenho do MASP, garantia à risca as determinações do doador deste terreno à municipalidade, Joaquim Eugénio de Lima – construtor da avenida Paulista e precursor do urbanismo no Brasil, que havia vinculado a doação deste terreno à municipalidade



sob compromisso expresso de que jamais se construiria ali obra que prejudicasse a amplitude do panorama.

Lina Bo constrói um “entre” – todos os que dizemos *modernos*, afinal, o construíram: por vezes bem; por vezes só como mero, distraído mas intencional, apontamento estético; outras vezes genialmente. Os *modernos* não foram os primeiros...

“Não procurei a beleza, procurei a liberdade”, diz ela, com palavras e com o traço de génio deste edifício.

Esta, a que acabamos de fazer, é uma leitura incipiente do objecto arquitectónico MASP: 74m de vão livre; um corpo subterrâneo; um corpo suspenso; a criação de um espaço livre atravessável entre o corpo subterrâneo e o corpo suspenso; 8m entre o corpo suspenso do edifício e o pavimento; etc.

Façamos uma leitura, não do objecto, mas da minha “relação com” o objecto – uma leitura, não *do objecto arquitectónico*, mas *arquitectónica*: antes de chegar ao MASP, Av. Paulista, 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado; no “entre”, no vão livre: 28 graus, fresco, sombrio, há uma corrente de ar, há vento, há um sopro fresco; depois de atravessado o “entre”: 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado, novamente.

A sombra provocada por este “entre” de 8m de altura neste vão livre faz com que o ar o atravesse provocando uma corrente de ar com dois sentidos: da Paulista para o promontório e do promontório para a Paulista; porém, vamos ao que de Arquitectura tem mais este edifício: o meu corpo quente e transpirado (aliás, a evaporação da transpiração do meu corpo, sujeito há um segundo aos 37 graus) sente-se mais quando no “entre”; sente-se, porque o meu corpo está quente, porque se lhe evapora a transpiração, e, por isso, o *corpo sente-se mais corpo* através do vento que ali passa.

A *Trova do Vento que Passa* é essa: é a notícia que este “entre” dá ao meu corpo do meu corpo; fá-lo, em consciência meu, novamente sopra; dá-lhe, em vento, a notícia de que vive.

“O vento cala a desgraça, o vento nada me diz”?

Não: o vento que o “entre” faz neste aperto no mundo diz-me mais que não seja, ao menos, *corpo, mortal-entre, vivo*.

Lina Bo, com este “entre” em São Paulo, fez vento e fez-me corpo; como sopra Alberto Campo Baeza com *Entre Catedrais* em Cádiz (Figs. 6, 7, 8 e 9);







(Figs. 6, 7, 8 e 9) Campo Baeza, *Entre Catedrais*, Cádiz, Espanha.

Siza com o pavilhão de Portugal em Lisboa (Figs. 10, 11 e 12);



(Figs. 10, 11 e 12) Siza Vieira, *Pavilhão de Portugal*, Lisboa, Portugal.

Niemeyer em Avilés em Espanha (Fig. 13) ou em Tripoli (Fig. 14), por exemplo;



(Fig. 13) Oscar Niemeyer, Centro Niemeyer, Avilés.



(Fig. 14) Oscar Niemeyer, Rashid Karami International Fair, Tripoli.

Paulo Mendes da Rocha com o MUBE, *Museu Brasileiro de Escultura* (Fig. 15) ou com a *Praça do Patriarca* ambos em São Paulo (Fig. 16) , ou com a *Capela de São Pedro Apóstolo* em Campos do Jordão (Fig. 17) – o vento, mesmo que não haja fora do edifício, *passa-por-“entre”-ele* e dá-me a pele, devolve-me-a; inventa-se o vento; só estes exemplos, para não falar de Corbusier.





(Fig. 15) Paulo Mendes da Rocha, MUBE, *Museu Brasileiro de Escultura*, Jardim Europa, São Paulo, Brasil.



(Fig. 16) Paulo Mendes da Rocha, *Praça do Patriarca*, São Paulo, Brasil.



(Fig. 17) Paulo Mendes da Rocha, *Capela de São Pedro Apóstolo*, Campos do Jordão, Brasil.

Mas, os *modernos* não foram os primeiros a re-inventar o sopro...

Conheço outros, como estes, “entres” na arquitectura (dita) *vernacular brasileira e portuguesa*, por exemplo. Construções *sem desenho nem papel*, digamos; não tão eruditas, porém também *livres*. Umas construções, no meio do nada: pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas que, sem pudor, fazem com vento do “território” *lugar*. Assim mesmo: *pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas*, sem paredes. Parece que não servem para nada estas “arquitecturas” – “arquitecturas”, por defeito? – mas elas apertam, como as eruditas suas filhas *modernas, post-modernas e trans-modernas*, o Mundo.





(Figs. 18 e 19) Casa de Fresco, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.

Elas não fazem nada para além de fresco: no meio da paisagem, elas fazem só o ar passar, são casas de vento (memórias do sopro primeiro? O tal nas narinas?) que eu reencontrei em Valinhos na chácara da Mel (Amélia de Azevedo Leite, arquitecta e professora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas), onde, finalmente, descobri porque tão bem pegou de estaca o Movimento Moderno no Brasil (Figs. 18 e 19): é que esse “entre” por onde passa (e se ressuscita) vento foi levado para o Brasil por Portugal já no séc. XVI; *casas* que não eram casas mas que, por apertarem (no meio do nada, no *continuum do mundo*) o mundo, faziam correntes de ar fresco. Conhecemo-las, sobretudo pela Graça, em Barroco em versões eruditas, de desenhos complexos, revestidas a conchas, búzios ou por tecelas de louça de porcelana como no Palácio dos Mascarenhas (Fronteira e Alorna) em S. Domingos de Benfica em Lisboa (Fig. 20). Porém, mesmo “populares” elas conservam desde o séc. XVI o seu desígnio: fazem “entre” chão e tecto, e sem paredes, só apertando o mundo, vento. Como objectos arquitectónicos, o MASP e a esta *casa* que não é casa na chácara da Mel, são diversos; mas, como Arquitectura são iguais (Figs. 21 e 22).





(Fig. 20) Casa de Fresco, Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna, S. Domingos de Benfica, Lisboa, Portugal.



(Figs. 21 e 22) Lina Bo Bardi, MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil; Casa de Fresco, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.

Seja como for, não justificamos somente essa exemplaridade de Moderno na Cultura Arquitectónica Brasileira Contemporânea alicerçando-a no facto de esses “entre” serem por intermédio de um desenho que explora um fenómeno físico construtores de vento; note-se, também e como argumentos, o facto de o próprio desenho dos planos que configuram o “entre” nesses objectos arquitectónicos servirem de macro-molduras à escala da cidade para a paisagem natural sabida que é, e via de regra, *luxuriante*, por um lado; e, por outro, note-se também, a quase inexistência de sismos o que consentiu desenhos e edificações mais *arrojadas*, digamos assim, quer alcançando maior altura na definição do *vão*, quer também no que diga respeito à sua largura.

Mas, o desenho dos modernos brasileiros do “entre” não é só térmica: o “entre” é, entre outras coisas, também a possibilidade de parar. *Parar* no sentido em que usava esta

palavra, “parar”, o Lagoa Henriques, meu Professor de Desenho: “Pára, vê o-que-há e o-que-não-há!”; da mesma forma “Pára, Escuta e Olha” nas passagens de nível sem guarda. *Parar* é o luxo de quem se põe alerta; é pôr o corpo a eixo; é dar-me conta. *Parar* é o que fazem os cães a apontar a caça. *Parar* é o primeiro passo se quero ter consciência de mim e levar-lhe – a ela, à consciência – o mundo para poder ser *sentido*. *Parar* é o que fazem os que desenham: param. O “entre” é afectivo: *afectivo* no sentido em que é um atributo psíquico, corporal, que valora e representa a realidade. O “entre” proporciona o encontro. Parar é fazer-se uma vírgula num trajecto.

Conheço o “entre” (indesenhável?) dos que desenham.<sup>584</sup> Desenhar é, primeiro que tudo, saber do “entre” que me separa daquilo-que-desenho, esquecê-lo assim mesmo sabendo que existe em Geometria, e ficar preso a ele (àquilo-que-desenho) como a um anzol, “[fala das linhas com que fazia retratos, quando em criança] Eu ficava diante as primeiras linhas como um peru: a quem se traça um traço a giz no meio do chão e ele não passa para o lado de lá.”<sup>585</sup>

A distância geométrica, entre *mim* e *as coisas*, não me importa porque aquilo que vejo, se digo que as vejo, é porque as vejo dentro de mim: sou, portanto, coincidente com tudo aquilo que digo que vejo; tudo o que vejo (ou, sinto) sou eu; e, por isso, qualquer desenho que produza de qualquer coisa, sou sempre eu – a Geometria é outra forma de ver o mundo; a Geometria obriga qualquer ocorrência ou forma de mundo ao espartilho do número e da recta e do definível quando, pobre, ainda não entendeu que foi inventada justamente a partir do já inventado, da própria Natureza. Os 74m de vão livre do MASP não me interessam em unidade de medida; interessa-me, isso sim, no que me sente (n) o corpo quando vivo isso. A própria *harmonia*, se a Geometria fala dela, é banal: porque, a haver *harmonia*, não foi a Geometria que a inventou, só reduziu a Natureza a esquemas abstratos, simplificando-a; a *mimesis* de [Erich Auerbach](#), [Merlin Donald](#) e [René Girard](#), depois de Platão e de Aristóteles? Sim!: é uma sua imitação precária; a *natura naturans* de Spinoza? Se sim, mal lido.

Desenhar é estar “entre” mim e mim – *diesigis*. O *lado de lá* é o *lado de cá*: sou sempre eu; melhor: está sempre em mim.

---

<sup>584</sup> “*Drawing establishes a link with visual reality that embodies a very personal process of research and it is the register of a relational space between the observer and the observed.*” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – *A Topological Approach* to Cultural-Dynamics, [http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com\\_content&task=view&id=196&Itemid=92.html](http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html)

<sup>585</sup> José de ALAMADA NEGREIROS, *entrevista*: [http://www.youtube.com/watch?v=6LEgg\\_zejCI](http://www.youtube.com/watch?v=6LEgg_zejCI)



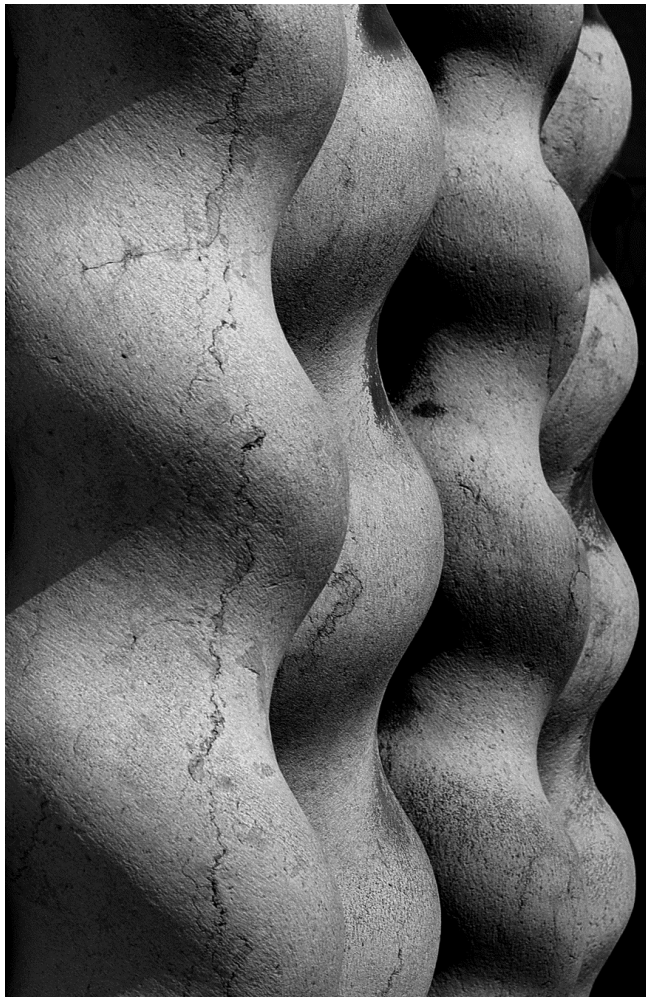
Desenhar é, justamente, saber ignorar a distância geométrica que mede o “entre”-imaginário – “o” da aparente distância que vai de mim às coisas – e chegar às coisas; e, em simultâneo – enquanto as desenhamos... –, saber que se elas, as coisas, se são *alguma coisa* é porque já o eram, não nelas, mas, de princípio, já *em-mim*.

Borromini, em pleno, em *San Carlino alle Quattro Fontane* – levou-me-a a ver o Jorge Cruz Pinto (meu amigo e professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa), no dia 1 de Abril de 2012, depois de, na mesma *Strada Felice*, entrarmos em *Sant’Andrea al Quirinale*. *San Carlino*, de extremo a extremo Barroca, injustamente chamada de *A Máquina Geométrica de Borromini* por Eusebio Alonso Garcia, rompe, silenciosamente, qualquer noção que de perspectiva ter se possa; dizer da cúpula oval concebida com uma autonomia absoluta, da planta elíptica, da luz zenital que rasa as arestas dum entabelamento amplo e contínuo sustido por dezasseis colunas, dizê-la anti- Bernini, tudo é pouco; fico-me por um pequeno e quase invisível pormenor no claustro (aqui se reencontra o Céu de Heidegger, e o Céu do segundo dia também).



(Figs. 23, 24 e 25) Balaustrada do Claustro de *San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Itália.

No claustro há uma galeria (Figs. 23, 24 e 25): Borromini desenha o balaustre (anti-prismático) e, ao fazer a guarda em balaustrada, imagina-a ora com um balaustre ao alto ora, o seguinte, invertido, e logo outro ao alto e outro invertido e assim sucessivamente. Ora, “entre”-balaustres, Borromini, inventa vazios de ar que, sendo invisíveis, ritmam esta bordadura do claustro; tanto que, os vazios-“entre”, passam a ser mais sensíveis, mais evidentes até, do que os de pedra que os apertam; os vazios-“entre” balaustres são como pequenas colunas salomónicas feitas de vento que lembram, a mim pelo menos, a fotografia (em negativo) de Joaquín Berchez da Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007, a que chamou Eros (Fig. 33). “Il vuoto, come contenuto tematico, si relaciona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo [...]”<sup>586</sup>



(Fig. 26) Joaquín Berchez, Eros, Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007.

---

<sup>586</sup> Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010, p. 64.

Quando desenhamos, por vezes desenhamos os *cheios*, por vezes os *vazios*: “entre” o *cheio* e o *vazio* corre a linha.

Lembro-me do vento que fazia o “entre” do Ministério de Educação e Cultura (MEC), actual Palácio Capanema, Rua da Imprensa, n.º 16, Rio de Janeiro, com a Ceça Guimaraens (professora da Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal do Rio de Janeiro), no dia 2 de Dezembro de 2012.

É que, justamente, naquilo que diga respeito aos Desenhos dos Modernos Brasileiros – Arquitectos destes “entre” –, aquilo que se habita, o espaço disponível para o habitar, o *lugar do corpo*, é tudo o que nesses desenhos, efectivamente, *ficou por desenhar*. Ficar por desenhar não significa ficar por projectar; significa, e isso sim, não ocupar intencionalmente determinado espaço da folha que serve de suporte ao desenho, significa, no limite, desenhar por ausência; significa fazer “vazio”<sup>587</sup>; significa fazer *espaço liberto* aprisionado entre formas e luz.

## Bibliografia

ARNHEIM, Rudolf, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, E. Presença, s.d.

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

BAUDRILLARD, Jean, *Da Sedução*, 2.ª ed., Campinas, S.P., Papyrus, 1992.

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

CRUZ PINTO, Jorge, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010.

DESCARTES, René, *Reglas para la Dirección de la Mente*, Aguilar, Madrid, 1966.

DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

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

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, *Groupe  $\mu$ , Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

---

<sup>587</sup> “En la experiencia arquitectónica real, como el espacio es invisible e intangible, el observador sólo indirectamente experimenta y aprehende su capacidad esteométrica – expansiva/contenida – en sus límites construidos o enunciados en la caja arquitectónica.

*La percepción del espacio se realiza por la percepción del campo y del volumen del vacío interior, o cubicaje, la capacidad de contención del interior de la caja, que es definida y captada por las dimensiones y proporciones relativas de sus límites físicos construidos. Sobre ellos se conforma el espacio y es a partir de su percepción como fondo/límite que el vacío rescatado se configura volviéndose sensible.” Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto*, op. cit., p. 168.*

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S. A., 1974.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984.

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

GORJÃO JORGE, José Duarte, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993.

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

HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.

HEGEL, Estética, *O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1953.

HEGEL, *La Théorie de la Mesure*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

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

KEPES, Gyorgy, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.

KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.

LEACH, Neil, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial, 2001.

LEWIS, Ralph, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988.

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

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

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor, *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD - A Topological Approach to Cultural-Dynamics, [http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com\\_content&task=view&id=196&Itemid=92.html](http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html)

MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

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

MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.

- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Dos, Ensayo sobre la Naturaleza Social del Lugar*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1979.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- PICON, Antoine, *Architecture, Science and Technology*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d.
- RAPOPORT, Amos, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.
- TORRIJOS, Fernando, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2.<sup>a</sup>. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.