

ESTÚDIO UM

ENCONTROS

#1 desenho e arquitetura

EE1#1

ISSN 2182-6749

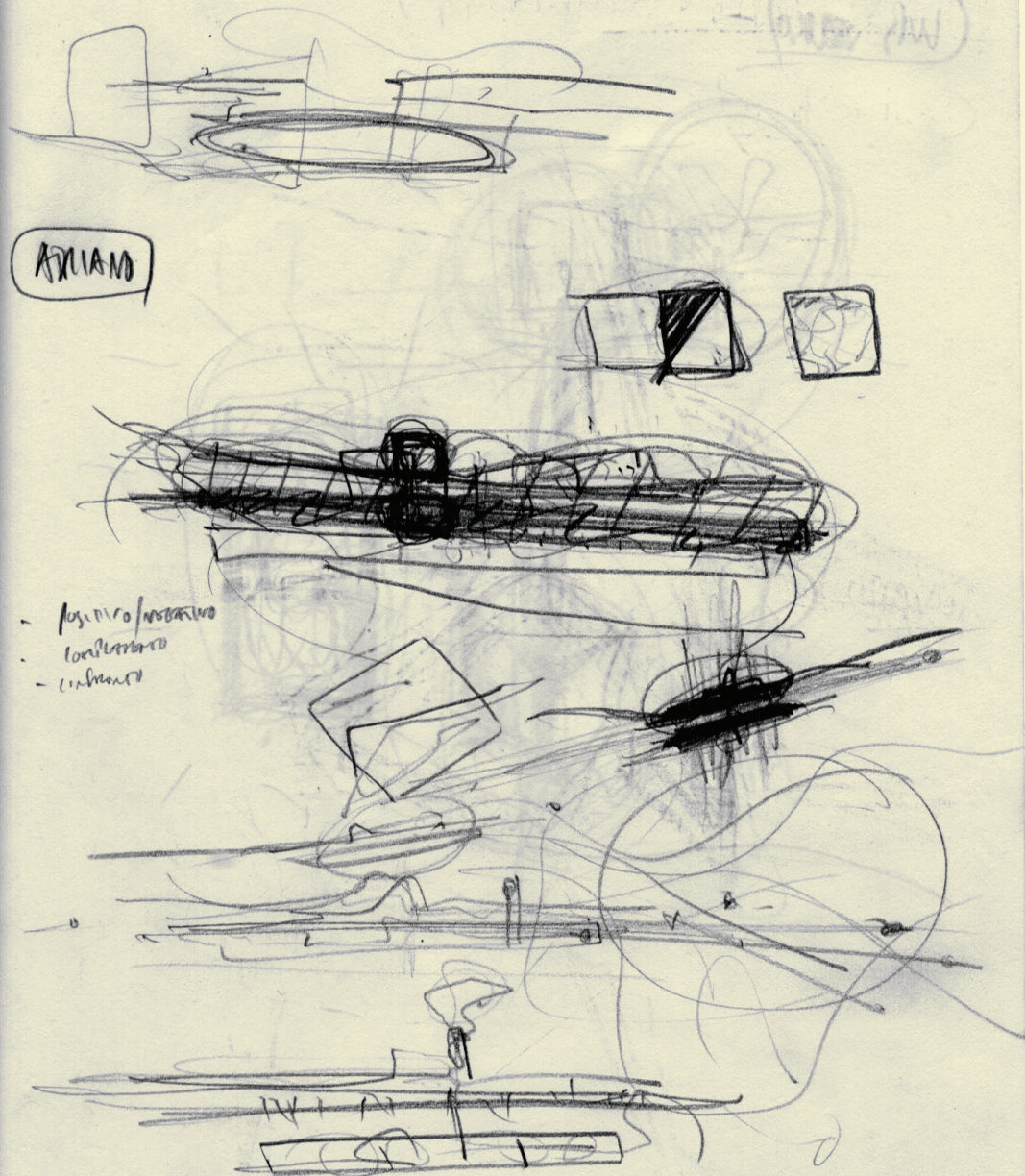
EAUM / E1

MLA 41 - PROJ III - ACOMPANHAMENTO TRABALHO T. A. - 13 JAN 2009

SUSANA SILVA



ADRIANO



- positivo/negativo
- contornos
- volume



ENCONTROS ESTÚDIO UM

Temas e Objectos do Desenho

#1 Desenho e Arquitectura

ENCONTROS ESTÚDIO UM é uma publicação on-line que documenta as actividades do Estúdio UM, designadamente os encontros de investigadores, professores e artistas em torno de temas do Desenho e também, as exposições que decorrem no seu espaço da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Pretende-se assim divulgar o trabalho teórico e prático desenvolvido, sublinhando o carácter emergente das intervenções na expectativa de consolidar a área disciplinar do Desenho.

ENCONTROS ESTÚDIO UM

Temas e Objectos do Desenho

#1. *Desenho e Arquitectura*

encontro realizado em 18.01.2012

André Tavares
Francisco Paiva
Teresa Pais
Rui Neto
Teresa Ferreira

Agradecemos a colaboração
dos participantes neste número.
Os textos publicados e as respectivas imagens
são da responsabilidade dos seus autores.

<http://www.estudioum.org>



(#1) Organizado por:
Paulo Freire de Almeida
Miguel Bandeira Duarte

Trimestral, junho de 2012
ISSN 2182-6749

Apresentação

Paulo Freire de Almeida

Num período em que se vivem transformações significativas na representação gráfica da Arquitectura, importa pensar a relação entre Desenho e Arquitectura para além das simples referências instrumentais.

Habitualmente, o exercício do desenho toma-se como garantido na arquitectura. No entanto, a observação dos planos de estudo dos cursos de arquitectura, bem como, a própria prática dos ateliês, suscita alguma dúvida sobre essa evidência. O desenho está excluído de muitas escolas de arquitectura e, em diversos contextos profissionais, o desenho encontra-se limitado às ferramentas digitais. Essa crise ou apagamento do desenho corresponde também ao declínio da ligação às Belas Artes e do seu valor decorativo e estético, associado à habilidade virtuosa. Se a experiência da arquitectura é heterogénea, uma das suas diferenças relaciona-se com a aplicação e uso do desenho – valorizada nuns casos e esquecida em outros.

Nesta edição dos Encontros Estúdio Um, reúnem-se cinco apresentações que tomam o desenho como tema central. Em comum a

essas apresentações, o desenho é pensado por arquitectos, permitindo compreender como o seu uso, aplicação e método pode ser relevante na prática da arquitectura, ou em sentido mais abrangente, como interpretação das formas.

André Tavares mostra “O livro do Arquitecto” como construção lúdica realizada paralelamente ou como prolongamento do edifício, numa função experimentadora do desenho e da imagem. Francisco Paiva relaciona o *tempo* e o desenho, propondo a análise das formas e dos desenhos como uma condensação de diferentes acções e temporalidades. Teresa Pais relata-nos o resultado da prática didáctica do ‘desenho de contorno’ como estímulo à percepção no ensino de alunos de arquitectura. Rui Neto propõe um método de levantamento gráfico do espaço urbano evoluindo do reconhecimento objectivo para o campo da fantasia. Teresa Ferreira seleccionou uma série de desenhos do arquitecto Alfredo de Andrade, mostrando uma ampla e surpreendente obra gráfica que testemunha o intenso processo de visualização da arquitectura como forma de pensamento e criação da obra arquitectónica.

No seu conjunto, estas apresentações demonstram a estreita ligação entre a arquitectura e o desenho, pela necessidade de um ‘pensamento visual’ perceptivo, que se realiza pela produção de ideias, reunindo as *imagens do mundo* com as *imagens para o mundo*.

Desenhar livros de arquitectura⁽¹⁾

André Tavares

Talvez as pranchas de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, publicado por Ernst Wasmuth em Berlim em 1910, sejam um bom princípio para ilustrar o tema desta conversa. O tamanho das folhas do portfolio, com cerca de 65x42cm, correspondia ao limite máximo das pedras litográficas que serviram para a produção das pranchas. Essa dimensão espelha uma ambição das páginas dos livros de arquitectura: aproximar a reprodução às formas de produção do desenho na mesa do atelier. Só assim se percebe a eficácia destas pranchas de desenho nas mesas de outros arquitectos, com capacidade serem modelo para novos desenhos. O estirador do arquitecto é lugar onde tudo se passa, como parece comprovar o papel de forra da capa e das guardas do livro *House Beautiful* de William Gannett – desenhado por Frank Lloyd Wright e produzido, em 90 cópias impressas no Inverno de 1897, por Wright e o seu cliente e amigo William Winslow – que, segundo consta, é o mesmo papel que se usava habitualmente para forrar os estiradores de desenho.

(1) Trabalho de investigação realizado com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, POPH-QREN, Fundo Social Europeu e MCTES.

Outra hipótese para começar é o livro de Olafur Eliasson, *Your House*, de 2006, onde o espaço da arquitectura é construído a partir da subtracção do miolo das páginas, somatório das secções sucessivas do interior da sua casa. O resultado é um objecto extraordinário e intrigante que nos coloca perante a dúvida multiforme das relações que se podem estabelecer entre o livro e a arquitectura.

Estes livros colocam-nos perante a evidência física do objecto 'livro', coisa com cheiro, peso e medida, que serve para consubstanciar ideias que nem sempre chegam à forma construída. Piranesi, no *Campus Martius antiqvae vrbis*, de 1762, ilustra um território que concilia investigação, fantasia e proposta urbana cuja representação eficaz e perene se fez sob a forma de livro. O livro desperta a imaginação e concilia vários factores sensoriais que permitem ao leitor remontar os conteúdos que lhe são apresentados e, dessa reorganização, resulta um sentido que é mais rico do que o somatório das partes que lhe são apresentadas.

O livro de arquitectura, tal como o conhecemos hoje, não é resultado de um automatismo ou de uma inevitabilidade histórica. Ao longo dos vários séculos desde a generalização da imprensa houve um (ou vários) processo(s) de construção e sedimentação de formas de conjugação de ideias que explicam (e descodificam) um certo sentido presente do que é o livro de arquitectura. Dois momentos decisivos desse processo foram a industrialização das máquinas de impressão e a internacionalização das redes de comercialização e divulgação do livro. Ao partilhar processos de produção em grande escala a economia do livro viu-se sujeita à ampliação da sua ambição comercial; e a relação autor-impressor-livreiro-leitor, que pautou a produção do livro até ao século XIX, passou a contar com a presença do editor. A figura do editor e a ampliação das tiragens colocaram o livro perante novos desafios técnicos e comerciais; a produção de conteúdos para os livros também se ajustou a essa nova realidade.

Outro movimento decisivo, particularmente resultante da evolução das práticas comerciais e da consciência estética das vanguardas do início do século XX, foi a preponderância que o design do livro

passou a ter, criando uma relação ainda mais complexa entre autor-designer-editor-impressor-livreiro-leitor.

Para ler este segundo aspecto, num raro momento de sincronia entre a história do livro e a história da arquitectura, podemos concentrar-nos em 1925, ano da Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris. Nesse ano encontramos Le Corbusier e Melnikov a construírem pavilhões que marcaram aproximações de vanguarda às transformações das práticas construtivas da arquitectura. No interior destes pavilhões estavam expostos livros que espelhavam as mesmas preocupações. Evocamos *Dlia golosa*, poema de Maiakovskij que em 1923 El Lisitskij transformou em livro que assinou, afirmativamente, como *konstruktor knigi*, o construtor do livro. Outro exemplo é o livro de Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui* – companheiro de *Vers une architecture* – livro para o qual uma prova tipográfica (Centre Canadien d'Architecture: NA44.L433.A62) nos permite ver como o autor, tal como o leitor, constrói uma relação física com o livro, recortando texto e imagem, colando, reescrevendo, anotando.

Na Exposição de Paris de 1925 há uma outra memória que nos aproxima das formas com que a arquitectura se aproxima dos livros: a memória dos jardins, onde a natureza das plantações se confunde com o artifício das construções, e vice-versa, quando as plantações são artifícios e as construções naturais. Os jardins de Guévrekian são um belo exemplo dessa dissolução de limites e colocam-nos na pista de Jacques Doucet, homem da alta-costura que foi mecenas de muitos poetas modernos, entre os quais Cendrars. Pierre Legrain, que trabalhava para Doucet, fazia encadernações de muitos manuscritos desses poetas, entre os quais Appolinaire e Verlaine. A *libertação da palavra* e a conquista de valores radicais para a escrita foi aprisionada pelas encadernações de Legrain, um paradoxo que evoca a epígrafe de Wright ao livro de Gannett:

*With nature-warp of naked weed by printer-craft imprisoned,
we weave this interlinear web. A Rhythmic changing play of or-
dered space and image seeking trace our fabric makes, to clothe
with chastity and grace our author's gentle word.*

Focámos esta conversa na ideia do livro como uma forma de aprisionar as ideias da arquitectura, embora se trate apenas de um enunciado que não encontrou a sua síntese. O poema de Cendrars, ilustrado em 1913 por Delaunay, *La Prose du Transiberian et de la Petite Jehanne de France*, descreve essa proximidade entre o livro e a arquitectura: a soma dos 3 metros de cada um dos 150 exemplares perfaz 300 metros, a altura da Torre Eiffel. Entre a obra e o livro desenham-se hipóteses para uma epistemologia da arquitectura.

Desenho de Contorno

Exercício Didáctico, Promotor da Percepção Visual

Teresa Pais

Desde que, há anos a esta parte, começámos a leccionar a disciplina anual “Desenho I” do 1º ano do curso de Arquitectura da FCTUC, sempre nos tem preocupado a questão da formação dos arquitectos no âmbito desta disciplina.

Quando nos confrontámos com a escolha de um tema para investigar em doutoramento, a nossa ideia era a de dar continuidade ao trabalho que havíamos iniciado com a tese de mestrado que desenvolvemos em 2007, aprofundando o conhecimento sobre as instituições já estudadas, alargando-o às restantes escolas públicas portuguesas, enriquecendo-nos, mais uma vez, com a experiência e saber de outros docentes.

Tendo porém a consciência de que, apesar da formação em arquitectura, todo o nosso percurso profissional se foi construindo em torno do ensino do desenho, sendo aqui que residem as nossas preocupações, começou a tornar-se cada vez mais claro que o caminho não era o inicialmente imaginado.

Resolvemos, por isso, procurar uma linha de investigação que nos leve a observar, recolher e analisar dados, identificar enunciados, con-

ceitos; que nos conduza a compreender, explicar, prever e agir sobre a realidade; que possa vir a ser útil - a nós e a todos os que se interessem pelo ensino do desenho.

Esta reflexão conduziu-nos ao tema do “desenho de contorno”, um dos Modos na teoria desenvolvida por Joaquim Vieira no contexto da sua actividade pedagógica, que distingue quatro atitudes perceptivas, fundamentadas a partir de disposições psicológicas onde se explicitam o mesmo número de procedimentos básicos de observação do real.

Entendemos “desenho de contorno” – tomando as palavras de Susana Vaz, (“Quatro Modos de Desenho para uma Percepção Desenvolvida”, Psiax nº2, p. 41) - como um modo de desenho circunscrito ao desenho de observação, “executado exclusivamente por linha, num regime gráfico de duração média,” cujas imagens se caracterizam “por um elevado índice de representação do particular e do detalhe e baixo índice de representações do geral, num registo gráfico de elementos plásticos justapostos, de adição de configurações, desenvolvido a partir de um ou vários locais da área da imagem, em gestualidade contida, tensa e constante, de ritmo contínuo”. Trata-se de um exercício recorrente na generalidade dos cursos de desenho, normalmente de aproximação inicial às formas observadas, cuja criação é atribuída por alguns autores a Nikolaides (1938), que descreve o processo passo a passo.

O objectivo geral da investigação é o de procurar as reacções mais características deste modo do desenho, encontrar explicações para essas reacções e confrontar o desenho de contorno com outros modos.

Para dar cumprimento às intenções definidas, iremos analisar alguns desenhos produzidos por alunos do primeiro ano do curso de Arquitectura da FCTUC, realizados em várias sessões experimentais ocorridas em 2011 e 2012.

A comparação entre os desenhos realizados, além de colocar lado a lado dois processos que correspondem a imagens completamente distintas, e a que equivalem quadros comportamentais igualmente muito diferenciados, irá permitir a observação de certas particularidades inerentes ao processo de construção dos desenhos e fazer algumas propostas de interpretação relativamente a aspectos como proporções, ocupação da folha ou o ponto por onde os desenhos foram iniciados

Espaço-Tempo no Desenho Contemporâneo

Francisco Paiva

LabCom - Universidade da Beira Interior, Covilhã

Esta apresentação apoia-se na tese de doutoramento apresentada à Universidade do País Basco em 2008, centrada essencialmente na problemática espacio-temporal da arte moderna, em particular no campo do desenho.

Objectivos – Tomei dois objectivos gerais: (a) compreender o alcance das dinâmicas espacio-temporais; e (b) discutir a pertinência do desenho como instrumento de estudo e criação. Horizonte logo decomposto em objectivos intermédios: perceber as diversas acepções do Tempo na poética artística contemporânea; averiguar as diversas modalidades de presença da denominada quarta dimensão na arte; indagar as suas implicações na estrutura do pensamento plástico e na sensibilidade estética; desenvolver a teoria a partir da experiência; contrariar a tendência para a auto-referencialidade do conhecimento; entender a pertinência do desenho nos *curricula* universitários; relacionar os novos meios com alguns precedentes tradicionais do desenho. Processo guiado pelo meta-objectivo de perceber o desempenho do desenho no sistema cultural contemporâneo, qual *paideia* que conduz à revelação das “virtudes”.

Parâmetro – Embora, em geral, a arte transforme os fenómenos (temporais) em formas (espaciais), as referências ao tempo no âmbito das Belas-Artes são escassas. Não obstante dificulte a adesão a modelos programáticos, um parâmetro tão dialéctico convida, ao invés, à valorização da transitoriedade da estruturação do pensamento como limite especulativo. A espaço-temporalidade parece, pois, ter o condão de repelir algumas das acepções dogmáticas que paulatinamente se instalam.

Estrutura - Também a dinâmica estrutural da tese, entre o elenco e o sistema, tentou compensar a insatisfação de qualquer sinopse, ao facilitar o contínuo decante do material manipulado e a génese de ideias próprias, num quadro de relações entre capítulos tanto aberto ao risco como avesso a taxinomias definitivas.

1. Ontologia – Com base no contraponto entre *kairos* e *chronos* tentei compreender a reciprocidade do indivíduo perante a obra, considerando o alcance ontológico de noções como instante e eternidade, único e repetição, espaço e lugar.

2. Imaginário – A contínua metamorfose opõe-se ao cânone que permite situar a obra “no” tempo histórico-cronológico. Mas, se o tempo não é uno, também o espaço é plural, existe e é qualificado pela obra, capaz de medir o alcance da acção humana em cada época.

3. Espaço – O sentido do lugar aparece na conjugação do espaço com a oportunidade, explora a tensão entre o sítio onde estamos e onde gostaríamos de nos encontrar. Se a oposição entre *thelos* e *situ* depende da distância e da duração, o *topos* acentua o processo de aproximação.

4. Distância – A emergência de uma espacialidade conectiva levou muito naturalmente a pensar o espaço em termos temporais, a relativizá-lo em função da presença. As próprias estruturas perceptivas seguiram esse incremento de velocidade que afectou o nosso modo de viver e de criar.

5. Modernidade – Também a instituição de sistemas de medida e a manipulação do tempo se repercutiu no fazer artístico, revolu-

cionou os cânones, as escalas e as dinâmicas plásticas. O desenho reagiu à poética da quarta dimensão investindo na sua especificidade, opondo-se ao nivelamento do tempo.

6. Representação – A inegável condição temporal do desenho começa na observação e estende-se ao que se sente, interpreta, imagina ou materializa. O desenho constrói um tempo que não se detém, que articula sensações fugidias e impressões que tendem a assumir-se como o verdadeiro objecto da arte. Uma arte que não representa, apenas se apresenta num tempo tão “real” que quase anula a duração.

7. Memória – Os hábitos, a obsolescência, o olvido e a nostalgia são materiais que a memória manipula para sobreviver, vencer ou concretizar a injúria dos tempos. Analogamente, o desenho administra e remete o tempo a um sentido original. Há nele um fenómeno de montagem que explora o desgaste da matéria e da experiência, retém os rastros, fixa as variações de velocidade e de intensidade.

8. Processo – O desenho não se limita, pois, à descrição gráfica, intromete-se no intrínseco, desvela as coisas, impõe uma hierarquia e orienta o olhar para além das imagens. Como processo teleológico e heurístico, discorre na contínua interacção de factores psíquicos, emocionais e ambientais. Sedimenta diversas camadas, dispostas num precário equilíbrio, por critérios de valor e de sentido, protegendo-se ou anulando-se umas às outras.

9. Medida - Os calendários harmonizaram o trânsito dos orbes com os ciclos e as estações do ano, traduzindo a transitoriedade por períodos e ritmos do espaço. Assim se evidencia que a cronometria responde a uma cosmogonia, cujos predicados antropológicos se associam à arte desde a raiz dos tempos. A luz, a cor e a sombra simbolizam algumas destas qualidades.

10. Ritmo – Apesar de a cronografia cinematográfica tender para uma certa dissolução formal, há repercussões expressivas das práticas seriadas, combinatórias e repetitivas, sobretudo ao nível do ritmo, que aproveitam ao desenho e favoreceram analogias estruturais e correlações entre o desenho e campos artísticos tão diversos como a música, a poesia, a arquitectura e a dança.

11. Gesto – Deter o gesto não suspende o desenho. Todavia, a *praxis* do desenho ainda remete ao virtuosismo da mão e ao temperamento corporal. Corpo que ocupa um espaço em cada momento, quer dizer, uma zona imaginária da identidade que os vários sistemas de notação tentam traduzir.

12. Movimento – Na ilusão do movimento, o tempo não aparece “dentro”, mas “entre” as imagens, no seu intervalo. Assim, simular o movimento num suporte fixo não é o mesmo que registar a acção num suporte concebido para o veicular. Muitos artistas jogam com essa contradição entre duração e velocidade, explorando precisamente os efeitos da condensação ou da dilatação temporal.

13. Viagem – Percorrer um território aduz estímulos complexos. Sublimar a mobilidade, os seus ritmos e direcções surge amiúde como metáfora do conhecimento de si mesmo: caminhar é desenhar com o corpo enquanto a mente se torna mapa. Comporta um sentido de busca que funciona como horizonte de escape às circunstâncias.

14. Instante – O instantâneo enquanto suspensão simula a simultaneidade. Na logística da percepção, a singularidade resulta da coordenação do movimento do olho com o corpo e a mão. Numa sequência integral, separada por intervalos, é a montagem que confere duração. Privilegiar o efémero conduz necessariamente a uma certa perda de memória, uma compressão que aumenta a angústia da presença em tempo-real.

15. Metamorfose – A arte usa o tempo: representa-o, celebra-o, reconstrói-o, transporta-o, condiciona-o, fixa-o, amplia-o, enfim, transforma-o. Modela o contínuo, fabrica a sincronia dos câmbios que ocorrem na mente ou se estabilizam e expressam em suportes diversos, da página ao campo extenso. São as modificações (extrínsecas) e alterações (intrínsecas) que vinculam o desenho estética e disciplinarmente com o fluxo do projecto.

16. Diacronia – A problemática do “acabado” permite considerar uma obra de arte sob o prisma da comutação de qualidades, num encadeamento relativo e reversível: pode ser assíncrono, autónomo,

inclusive invisível na suposta obra final. Perante a assunção do tempo vivido, os quatro modos evocados pela *Gestalt* (duração, continuidade, sucessão e câmbio) relativizam-se, pois não só a perspectiva se alterou, como o desenho se fixou em vibrações mais subtis.

17. Sincronia – Enquanto signo de presença, a representação forja a simultaneidade. É, ademais, tributária do momento em que a obra e o sujeito irrompem. Esse tempo da obra ajusta, faz coincidir o sujeito, o espaço real e o seu imaginário, numa simultaneidade potencial. É um instante em suspensão que, pensado de modo espacial, pode ver-se como um conjunto estratificado de capas (*layers*) que integra modulações plurais, menos heterodoxas que as chamadas “gramáticas da forma”.

18. Anacronia – Os marcos contextuais da interpretação artística impuseram um imperativo sincrónico impossível, de certo modo impossível, pois o que se projecta em factos passados é inexoravelmente presente; toda a causalidade histórica é inferida e todo o tempo é anacrónico. Inclusive a estrita sincronia do presente desloca-se entre temporalidades diversas, signos da discrepância entre o que se vê e o que se capta. Por outro lado, a cronofobia contemporânea, o “tempo real”, glorifica a mudança permanente, a ruptura e a inovação: tudo “práticas de negação”, quantas vezes carentes de sentido.

19. Heterocronia – Ao trabalhar sobre a combinação e a transposição de tempos e planos, o desenho representa como simultâneo o que é contínuo ou sequencial. As analogias entre o desenho e a montagem cinematográfica tornam tangível a repercussão dos distintos ritmos e níveis de pressão temporal. A percepção móvel conjuga velocidades e lugares com a fugacidade do olhar, conduzindo à substituição da representação pela simples inscrição.

20. Vanguarda – O compromisso dos artistas com o tempo foi determinante para a assunção de algumas rupturas nas Belas-Artes. A sua ascensão trouxe outras referências e comportou uma radical abertura à renovação, uma sorte de fenomenologia que não só ampliou a esfera artística como fez diminuir a relevância objectual, formal e até visual das obras.

Campo do Desenho - Mais que um limite classificador de liberdades poéticas e plásticas, o desenho foi nesta tese um laboratório do espectro do desejo de saber. campo é simultaneamente uma área de jogo e de combate, onde as forças e os argumentos se enfrentam. A superfície rasgada regista a velocidade e a posição, a presença organizada. Qualquer desenho “denomina” novas convenções, na medida em que transgride as iniciais e se apropria de atributos antes reconhecidos como próprios de outros meios.

Todo o campo confina com outros campos contíguos, em cujas pregas as sementes crescem, se misturam e bebem do passado. O desenho torna-se na própria matéria dessas fissuras temporais do quotidiano que multiplicam as faces e revelam os estratos do mundo. Estratos de um universo fóssil onde caem as cinzas dos gestos e se exercita a recordação do possível.

A obra de arte submete-nos então a uma pluralidade de tempos: o tempo da poesia, da música, do teatro, do cinema, da própria linha enquanto valor e medida. A obra é temporal sem ser ostensivamente de acção; adopta a superfície sem abandonar o espaço, é móvel sem se pôr em movimento. Reclamando o seu próprio *eidose pathos*, sendo simultaneamente pré-histórica e contemporânea, vive nessa tensão do anacronismo.

Algumas distinções históricas ganham outras qualidades à luz do prisma temporal. A distinção entre impressionismo e expressionismo pode, por exemplo, basear-se no tempo: o primeiro tem a sua génese na impressão provocada pela realidade, ao passo que o segundo decorre do posterior momento de restituição, que é o da construção activa da forma.

No rescaldo dos “ismos”, ao admiti-lo como campo, recuperamos a acepção renascentista de um desenho operador, performativo, que provém dos signos (*di-segno*), seja pelas vitruvianas da *dispositio ordinatio*, o pelas faculdades de *circumscriptio*, *compositio*, e *luminarum receptio*, ademais da *lineamentis*, estabelecidas por Alberti. O desenho surge simultaneamente como arte de compor, mas também de eliminar.

Todavia, no léxico actual o desenho permanece ainda como fluxo que vai da potência ao acto, compreendendo múltiplas maneiras de mostrar a fantasia. Esse *ingenium*, dito de Hollanda, convoca tanto o *faber* como o *auctor*, na medida em que uma certa transparência da visão provém da inteligência que transgride fronteiras e funções.

A expansão do campo do desenho opera-se em distintos níveis. Ao contrário de uma amálgama de dados e de estilos, um campo admite a incoerência e o sincretismo das práticas e do gosto. Assim certas obras se identificam com o desenho, com os processos cognitivos e sensoriais que lhe reconhecemos como próprios, sem prescindir das suas qualidades específicas.

Pertinência - Na grande maioria dos casos, o desenho continua a ser conotado com uma prática estanque, directa, preparatória, bi-dimensional e com determinados meios de expressão gráfica característicos. Todavia, os novos meios revelam-se retroactivamente: actuam sobre o mais antigo; não alteram apenas as práticas futuras, mas os modos de ver o passado.

A reflexão dialéctica e analógica proporcionada por este percurso contraria um olhar de índole doutrinária, enriquecendo assim o leque de questões que o desenho lança, bem como o carácter simultaneamente prático e teórico do seu dinâmico *corpus*. Revelou-se, aliás, ajustada à apologia da diversidade que poderia chamar de “natureza democrática do desenho”.

Já no último capítulo da Política, Aristóteles aludiu a essa faculdade do desenho (*graphiké*) como prática que permite ao homem estar de bem consigo mesmo e, por conseguinte, com a sociedade. O seu estudo permitia apreciar a beleza das acções (*skhole*) e edificava o espírito. Nessa senda, Dante chamou-lhe “*ozio di speculazione*”, deduzindo que só o carácter aberto da teoria (*teborein*) permite ver (*théa*) a visão (*hórein*) mesma!

Pela classificação de Borges, esta tese não será de natureza filosófica, pois não contém a tese e a antítese, o rigoroso pró e contra das doutrinas. Porém, também não será inteiramente de ficção, já que

não aborda um só argumento, antes torna tangível o que passa nessa realidade oculta em que se multiplicam os objectos perdidos.

Enfim, a minha verdadeira preocupação foi fugir da euforia do dogma: como principiante, não vim aqui demonstrar o que sabia, mas antes expressar o que gostaria de saber, sem me intoxicar (demasiado) com o Passado, já que a modernidade está por concluir.

Bem-hajam!

Desenhos de Interstícios Urbanos

Análise e experimentação de modelos de representação no Beco de Passos Manuel e no Passeio do Leal

Rui Miguel de Oliveira Neto

O objectivo desta dissertação, foi efectuar uma análise das estratégias de reconhecimento e representação dos espaços intersticiais urbanos através do desenho. Estas estratégias assentavam na unidade funcional da percepção visual do espaço e da mobilidade do corpo.

Partindo de uma síntese dos modelos de representação analisados, foi proposta uma prática experimental tendo como casos de estudo dois espaços intersticiais da cidade do Porto : Beco de Passos Manuel e Calçada do Leal.

Nas nossas frenéticas existências, amiúde displicentes, quando percorremos uma qualquer cidade, fazemo-lo instruídos por um objectivo claro. Poucas são as vezes em que nos deixamos guiar numa espécie de ‘deriva’ sensorial, despojados de um sentido concreto, de uma meta que não a do espaço que nos envolve e no qual nos encontramos imersos.

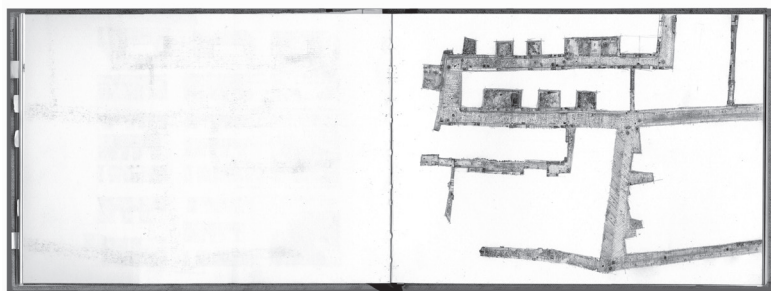
O interesse pela representação do espaço urbano intersticial resulta deste fascínio, por algo cujo entendimento enquanto transeuntes

se encontra tácito, está para lá dos alçados que se dobram sobre as ruas e nos manietam os actos, encontra-se vedado e mesmo quando encontramos um modo de o percorrer, é dificilmente apreendido.

Poder-se-á definir o interstício urbano como um intervalo entre construções, um espaço urbano sobrando, de geometria atípica e de difícil nomeação. Quase sempre como uma espécie de artéria pontuada por improváveis alargamentos, que parecem munir órgãos já sem vida. Estes lugares advêm sobretudo da falta de planificação e dos lapsos temporais, provenientes de diferentes sinergias urbanas e ordens de crescimento.

Do um ponto de entrada num interstício, não nos é possível visualizar um ponto de saída, a sua configuração e geometria, tornam-nos lugares muitas vezes inacessíveis, quase sempre marginais.

Esta investigação teve como intuito denunciar estes espaços, tendo encontrado no desenho uma ferramenta que sendo inevitavelmente subjectiva, se mune enquanto acto de representação, de atributos do espaço intersticial e procura reciprocidades na forma de o comunicar: Ora evidenciando a colisão entre diferentes ordens e as distintas formas de violência que se lhe encontram implícitas, ora deixando em reserva, retendo no desenho características exemplificativas da existência do espaço urbano intersticial. O acto que foi suspenso, deixado para depois, esquecido, tal qual o espaço que representa.



Rui Neto. *Folha de Caderno*

Alfredo de Andrade, Desenhos

Teresa Ferreira

Alfredo de Andrade (1839-1915), “architetto e pittore, lusitano di nascita, italiano di core”⁽²⁾, como gostava de se definir, foi um perfeito intérprete da cultura do seu tempo, ativamente prolífico em vários campos, como a pintura, o ensino, a arqueologia, arquitetura e o restauro

A sua obra tem sido principalmente estudada em Itália e no âmbito da salvaguarda e do restauro do património monumental, onde a sua atividade foi mais relevante, abrangendo mais de trezentos monumentos espalhados pelo norte do país.

No entanto, o presente contributo pretende tratar aspetos menos explorados da sua atividade artística, como o exercício do desenho, que constitui desde a infância o seu instrumento preferencial (e quase exclusivo) de comunicação.

Deste modo, organizando fragmentos da obra gráfica de Alfredo de Andrade e abarcando um amplo arco temporal, desde a juventude

(1) Alfredo de Andrade, apresentação ao Rei Vittorio Emanuele, 1869.

até à idade madura, propôs-se discutir as múltiplas expressões gráficas e as suas aplicações nos diferentes campos de atividade, inferindo sobre a importância do instrumento desenho na sua obra e legado.

Seguindo o seu percurso artístico, entre Itália e Portugal, foi possível analisar as oscilações da formação e a influência dos vários mestres (Luxoro, Calame, Fontanesi) até à consolidação de um método, baseado na observação direta do natural ou “dal vero”. Neste processo, é fundamental a sua participação ativa no movimento de renovação da pintura de paisagem em Itália, integrando diversos círculos artísticos – *Macchiaionli*, *Scuola Grigia* e *Scuola di Rivara*. Assim, no ensino das artes ornamentais, Andrade vai propor novos métodos didáticos que partem preferencialmente da reprodução da natureza e, só posteriormente, da mediação dos estilos do passado, como tentativa de superação da composição eclética, que então dominava a produção artística e arquitetónica. Já em idade madura, o desenho surge como uma ferramenta de investigação do arqueólogo que diseca monumentos, decompõe-os, descodificando-os e atualizando-os através dos projetos de restauro. Os desenhos do arquiteto abarcam diversas tipologias, do esboço, ao esboço, ao contorno e ao pormenor, em diversas escalas até à real, demonstrando um domínio exímio dos instrumentos e dos suportes, com toques de cor e aguarela, nas justas medida e expressão.

Sendo o desenho “cosa mentale”, é este um instrumento de sistematização e comunicação do pensamento e, como escreveu a seu respeito Camillo Boito, “il disegno diventa così un linguaggio parlato”⁽²⁾, que, devidamente interpretado, seguramente redimensionará Alfredo de Andrade no contexto da cultura artística de Oitocentos.

(2) Camillo Boito, “Gli ammaestramenti della prima esposizione italiana di Architettura”, in *Questioni Pratiche di Belle Arti. Restauri, Concorsi, Legislazione, Professione, Insegnamento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1893. p. 392.

Biografias

André Tavares. Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2000), doutorado pela Universidade do Porto (2009), frequentou a *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*, (1998/1999) e a *Accademia di Architettura di Mendrisio* (2003-2004), Suíça. Foi autor dos livros *Arquitettura Antituberculose, trocas e tráficos na construção terapêutica* (FauP-publicações, 2005), *Os fantasmas de Serralves* (Dafne, 2007) e *Novela Buja do Ufanismo em Concreto* (Dafne, 2009). Foi professor convidado na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho (2008-2011) e na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2009-2011). É coordenador editorial na Dafne Editora. Desde 2011 desenvolve trabalho no campo da história do livro de arquitectura como bolsheiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Teresa Pais. Nasceu em Alcantarilha, concelho de Silves, em 1969. É licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (1995), onde exerce funções docentes desde 1997. É mestre em Práticas e Teorias do Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2007). É dou-

toranda na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Área Científica de Arquitectura, Especialidade de Expressão Plástica e Arquitectura, onde desenvolve uma tese subordinada ao tema do Desenho de Contorno enquanto instrumento didáctico.

Francisco Tiago Antunes Paiva. (Covilhã, 1973), Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes pela Universidade do País Basco, Licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante da Universidade de Bordéus. Autor de diversos artigos sobre arte, design e arquitectura e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011).

Rui Neto. Nasceu na Figueira da Foz em 1977. Licenciatura em Arquitectura em 2000. Colaboração com o Arqº José Paulo dos Santos entre 1999 e 2007. Co-fundador do Atelier NPS Arquitectos em 2005 Assistente da Universidade ETH de Zurique entre 2007 e 2009. Mestrado em Desenho pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2009. Assistente Convidado na Faculdade de Arquitectura do Minho desde 2009.

Teresa Ferreira. Licenciada pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) e Doutorada pelo Politécnico de Milão (em co-tutela com a FAUP) em 2009. Experiência profissional na Direcção Regional de Edifícios e Monumentos do Norte (DREMNDGEMN) e na *Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio di Milano*, entre outras colaborações e projetos. Professora convidada na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho (2009-2012). Membro Integrado do Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo da FAUP desde 2009.