

Desenho: entre a viagem e o lugar

Francisco Paiva

Universidade da Beira Interior / LabCom PT

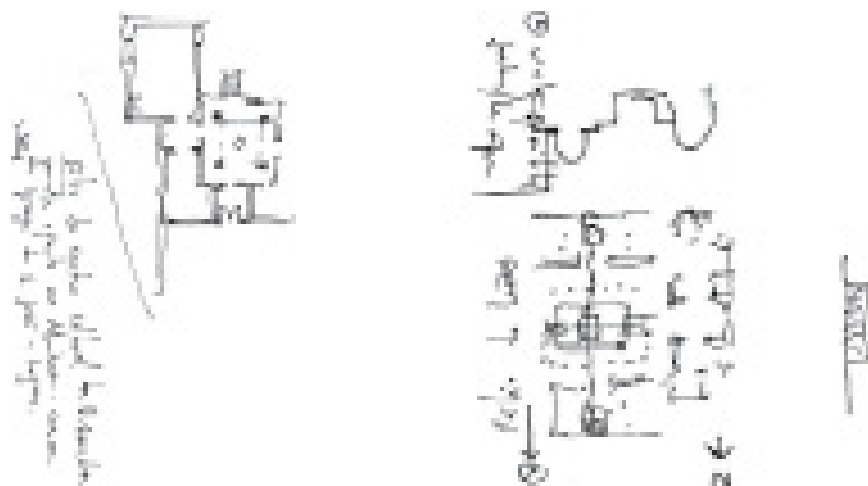
Grand tour

Bem presente na Odisseia de Homero, a cultura da viagem funda na *curiositas* o princípio do conhecimento humano. As viagens de Marco Pólo, Pêro da Covilhã, Pêro Vaz de Caminha, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral ficaram célebres pela notícia que deram de longínquas paragens, mas também pelo que de lá trouxeram. A generalização do pergaminho e do papel facilitou a sistematização e a circulação desse conhecimento e contribuiu para a disseminação de modelos iconográficos, retraindo a ambiguidade interpretativa sobre esses testemunhos¹.

Desde meados do século XVIII até princípios do século XX, a formação artística não ficava completa sem o habitual périplo cultural pelos lugares representativos da Antiguidade, sobretudo de Itália e Grécia, e pelo Oriente². Alteraram-se os

1. RECHT, Roland, “*Desenhos e ‘tratados’ de arquitectura*”, in Georges Duby e Michel Laclotte (dir.), *História Artística da Europa* (Seuil, 1995), Tomo II, Quetzal Editores, Lisboa, 1998, p.206s.

2. SORIANO NIETO, Nieves, “*El viaje y oriente en Gérard de Nerval*”, in *Convergencias Literatura*, nº 6, ano III, Tercer Cuatrimestre, 2007, p.154. Disponível em <http://konvergencias.net/sorianonieto84.pdf>



Fig*1 . Pátio dos Leões, Alhambra, Granada, 1999.

destinos, mas os propósitos gerais do *grand tour* romântico vigoram até à actualidade, nutrindo copiosa bibliografia e motivando a instauração de diversos prémios³ com o objectivo de proporcionar os meios para a viagem ou estância prolongada. Nas viagens para aprendizagem *in loco* dos fenómenos artísticos e arquitectónicos e na cartografia da paisagem o desenho persevera, nas escolas portuguesas, enquanto instrumento para compor ou decompor a forma, mercê do seu desempenho taquigráfico⁴. Também a Universidade do País Vasco mantém os cadernos de campo como meio de investigação no doutoramento em Belas Artes⁵.

Algumas práticas pedagógicas são guiadas pelos cadernos de desenhos, em que a *Voyage a l'Orient* de Le Corbusier assume primazia, por permitir perceber o amadurecimento estilístico, estético e conceptual do autor no confronto, por exemplo, da visão do *Campo dei Miracoli*, em Pisa, das viagens de 1907 e de 1911⁶. Permitem, inclusive, compará-los com os desenhos do mesmo sítio feitos por Louis Kahn, perceber se são mais ou menos soltos, se expressam a força do edifício, compreendem o conjunto ou, ao invés, colecionam fragmentos que não revelam a massa construída nem a intensidade dos contrastes. Este método socorre-se da conciliação de vistas (perspectiva, corte, etc.) para explicar algo com precisão⁷, articulando os detalhes arquitectónicos (estereotomia) com as notas escritas.⁸ Assim, o cotejo dos desenhos reveste-se de grande utilidade, pois denota afinidades e prenuncia a perpetuação dos arquétipos ou a ruptura dos modelos. O enfoque pictórico e plástico permite inferir o raciocínio, intuir analogias,⁹ visitar referências, fundamentar vínculos, reconstituir filiações e percursos pessoais e avaliar o câmbio

3. E.g., *Prix de Rome*, em França; mas também o recém instaurado Prémio Fernando Távora, em Portugal.

5. Taquigrafia é um processo de escrita tão rápido quanto a fala por meio de caracteres convencionais especiais.

5. MORRAS ZASPE, Xabier, "*Casas negras, casas blancas. El cuaderno de campo como modelo de tesis doctoral de Bellas Artes*", Universidad del País Vasco, Bilbao, 2006/07. O curso é baseado na sua tese: *Destrucción de la arquitectura vernácula de Navarra. El concurso de embellecimiento de pueblos y conjuntos urbanos de Navarra* (1965-1982), Diputación Foral de Navarra, 1982.

6. CORBUSIER, Le / GRESLERI, Giuliano (org.). *Le Corbusier, Il viaggio in Toscana - 1907*, Catálogo, Marsilio, Venezia, 1987

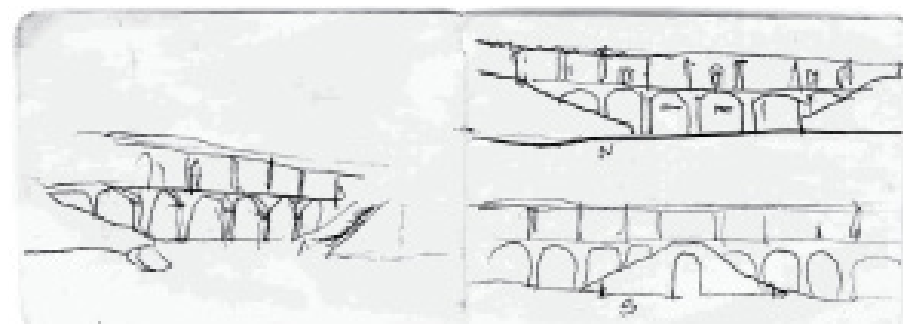
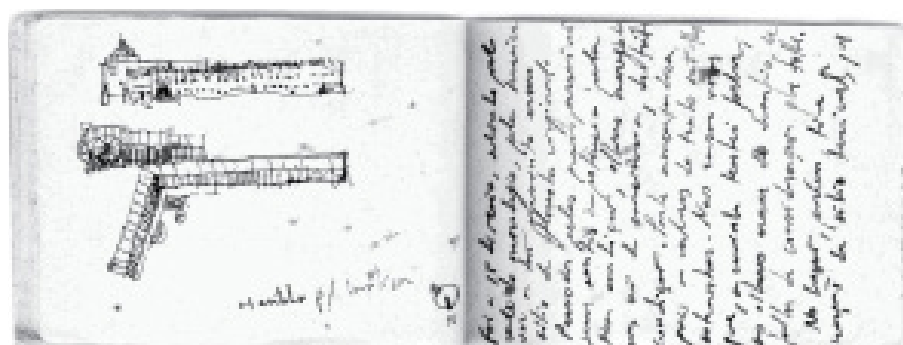
7. SALAVISA, Eduardo, "Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura", in *BDJornal*, nº9, Janeiro de 2006

8. "A Catedral às seis da tarde é uma magia de cores, é a quintessência de todas as tonalidades de amarelo, resalto de branco marfim e das patinas pretas, tudo sobre um [céu] ultramar de um valor extraordinário; no ímpeto de olhá-lo novamente o vemos preto. A parte sobre a qual o baptistério projecta a sua sombra é uma tranquila vibração de amarelos intensos, de mármore pretos que se tingem em azul, é a vitória das superfícies planas que vibram e falam docemente." JEANNERET, Charles E., Carta a L'Eplattenier, Firenze, 19 de Setembro 1907. Cit. em LANCHI, Joubert José, "*O olho e a mão, o desenho na primeira viagem de Le Corbusier*", revista *Risco*, nº4, Departamento de Arquitectura e Urbanismo da EESC-USP, São Paulo, Brasil, 2006, p.53

9. LANCHI, J. J., op. cit., p.59: "cinquenta anos depois de sua [Le Corbusier] primeira viagem a Itália, as influências dessas visitas às Cartuxas ainda estariam repercutindo em seu trabalho no projecto para as unidades d'habitations."

Fig*2 . Mosteiro, Lorvão, 1999.

Fig*3 . Ermida, Gerês, 1999.



10. Villard d'Honnecourt, Mariano di Jacopo, Francesco di Giorgio, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Francisco de Hollanda, Giovanni Battista Piranesi, Eugène Delacroix, Baedeker, John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc, Bouvier, Gunnar Asplund, L'Éplattenier, Léon Perrin, Le Corbusier, Alvar Aalto, Arne Jacobsen, Louis Kahn, Álvaro Siza, Henri Matisse, Paul Klee, Henry Moore, Edward Hopper, David Hockney, Miquel Barceló, Anselm Kiefer, Hugo Pratt, etc.

11. « *Mon sang est devenu d'encre* », escreveu Cocteau. FLORES, Miguél Ángel, “Páginas de un viaje: Jean Cocteau”, revista Casa del Tiempo, México, Junio 2004. www.difusion-cultural.uam.mx/revista/junio2004/flores.pdf

12. AAVV, Visual Research and Working Images, Routledge, 2004

13. SAULE-SORBÉ, Hélène ; BÉROULAY, Vincent, “*La mobilité du regard et son instrumentalization. Franz Schrader à la croisée de l'Art et de la Science*”, in Finisterra, XXXIII, n^o 65, 1998, pp.39-50.

14. ALMAÇA, Carlos, et al. Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira [à Amazônia, 1783 e 1792] – ciclo de conferências. Lisboa, Academia de Marinha, 1992; v., tb., VANDELLI, Domingos. *Fasciculus Plantarum cum novis generibus et speciebus*. Typographia Regia, Lisboa, 1771.

15. “*Más de seis mil plantas desecadas, comprendidas las dobles; seiscientas descripciones exactas de especies muy curiosas o nuevas; insectos, muchas conchas; medidas barométricas y trigonométricas de la alta cadena de montañas; descripciones geológicas; operaciones astronómicas de basta extensión... experimentos sobre la declinación e inclinación magnética; sobre la longitud del péndulo; sobre la temperatura, elasticidad, transparencia, humedad, carga eléctrica y cantidad de oxígeno de la atmósfera; y, en fin, unos cincuenta dibujos sobre la anatomía de vegetales y conchas... tal es el fruto de nuestros trabajos en la provincia de Cumana*”. ALVAREZ LÓPEZ, Enrique, “*El viaje a América de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland y las relaciones científicas de ambos expedicionarios con los naturalistas españoles de su tiempo*”, in [www.rjb.csic.es/pdfs/Anales_22\(1\)_009_060.pdf](http://www.rjb.csic.es/pdfs/Anales_22(1)_009_060.pdf), p.16

de procedimentos numa dada sequência de autores;¹⁰ aspectos que podem ser convocados em apoio da história e da crítica da arte.

O carácter despreocupado e expedito afasta o esboço do academismo, da procura do belo verosímil ou virtuoso; incute-lhe um cariz especulativo que manifesta a subjectividade e ajuda a “ser”. Servindo a procura da identidade,¹¹ proporciona acesso a outros mundos a partir do que nos rodeia. O *esquisse* encurta a distância entre a apreensão e a expressão ao “tornar visível” o próprio acto de observar.

De igual modo, a investigação gráfica generalizou-se nos âmbitos da geografia, etnografia, antropologia, botânica e ciências naturais¹². Usa-se para representar e comunicar em diversos contextos culturais e é vulgarmente mobilizada no exame e inventário do território.¹³ Os quadros naturalistas de paragens longínquas, como a Amazônia,¹⁴ ínsitos nos manuscritos das expedições denunciam, além de horizontes extraordinários, rasgos de personalidade.¹⁵

Baroja assinala que desenhar é fundamental à sua qualidade de cientista, etnólogo e etnógrafo,¹⁶ enfatizando não o lado da informação, ilustrativo e cumulativo, mas o do processo de interacção do traço, pensamento e forma. O apontamento gráfico, solidário com o discurso interior, acentua a selecção do que se vê e a maneira de observá-lo, quer dizer, a descoberta da realidade, das suas leis de organização, composição e estrutura. O domínio de uma técnica gráfica leva implícito o conhecimento das suas causas: a sabedoria.¹⁷ Também na revelação daquilo que Simmel chama “sociologia dos sentidos” o olho desempenha um papel central, reconhece.¹⁸

A viagem faculta por si só a possibilidade de aprendizagem.¹⁹ Kevin Lynch elege o desenho, não a fotografia, como instrumento fundamental para a expressão da forma, estrutura e imagem mental da cidade, por inscrever uma experiência perceptiva que não se limita aos aspectos visuais nem se cinge à preeminência imaginária ou à habilidade.²⁰ A experiência do lugar resulta de uma relação sensorial extensa.²¹ A complexidade do espaço, da proporção, da luz, da cor, do material, das texturas, do tempo, do movimento e do contexto não se entende se não for sentida.²²

A ideia de viagem pode servir de fio condutor e de oportunidade de aprendizagem em muitos âmbitos, enquanto evolução, busca e mudança, não descurando o seu sentido simbólico de peregrinação²³ – a viagem é o tesouro – que nutre o espírito e ensina a ver. A viagem pressupõe condições de partida e de regresso; devolve-nos o sentido da descoberta das causas primitivas, ajuda a cruzar a fronteira do conhecido e, depois, a desejar voltar.²⁴ A implicação histórica do “testamento” projecta-se na invenção permanente do futuro.²⁵

Explorar o espaço requer uma direcção que articule as diversas motivações da errância. Embora o rumo do *homo viator* não prediga os acontecimentos nem programe as sensações, ao contrário do circuito turístico, dialoga com os matizes do desconhecido e encerra um cariz iniciático e incerto, que se atenuou com a circulação da imagem impressa.²⁶ O *flâneur* procura o imprevisito, ao cumprir o tipo de deambulação urbana em que Guy Debord funda a “teoria da deriva”²⁷, instigado por Baudelaire, Apollinaire, Benjamin e pelas psicogeografias surrealistas. A mobilidade correlaciona e situa os factos na extensão espacial, ensina a olhar com outros olhos. Esta aprendizagem do olhar conduz ao amadurecimento do viajante – aquilo que os alemães chamam *Bildungsreise*, formação cultural do sujeito ilustrado –, e inspira muita literatura.²⁸ Nesta acepção, a viagem têm mais de purga que de acumulação.

Há uma temporalidade intrínseca no êxodo: o ritmo condiciona a duração, a excitação da execução, e a abundância dos desenhos. As diferentes representações do mesmo lugar, mais ou menos espaçadas, além de indicarem a evolução do autor, ajudam a recordar a experiência. Por isso, o autor estabelece com o desenho certa cumplicidade, um diálogo constante que afecta o modo de observar. Bernini considerou esta acepção reveladora em “*A Verdade descoberta pelo Tempo*”.²⁹

16. BAROJA, J. Caro, Cuadernos de Campo, Madrid, Ediciones Turner/Ministerio de Cultura – Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1979, pp. xv-xvi, xviii-xix: “*Hay cierta forma de disciplina que consiste en llevar un diario. El mundo militar ha dado pie a los llamados diarios de operaciones. En la vida del mar ha sido obligado, para jefes y oficiales, llevar un diario de navegación. Existen ejemplos famosísimos de semejante clase de trabajos. Mediante ellos el lector puede reconstruir o revivir grandes hechos colectivos, también situaciones dramáticas individuales. Confieso que los diarios de navegación me atraen más que los de operaciones militares, y esto es debido a la gran parte que dedican a anotar sensaciones. El marino ha usado de los cinco sentidos como nadie. Porque hasta el olor a tierra ha podido ser preludio de un gran descubrimiento. El ojo se educa para ver mejor, el oído para oír y barruntar. En su tarea, el marino de gran vitola ha sido, también, dibujante y cartógrafo. Ha dibujado perfiles de costas en peligrosos derroteros y ha levantado mapas con los medios que tenía a su alcance. Desde niño he admirado estas obras; diarios, perfiles, planos. (...) Me he impuesto una disciplina a mí mismo y he llevado diarios, he levantado perfiles y he usado de los sentidos, del de la vista sobre todo, para dibujar en el mundo de mis pequeños viajes y hallazgos, ya que no descubrimientos. (...) Tuve ocasión de trazar perfiles de cadenas de montes, gargantas, “conchas” de ríos, de sumergirme en la Naturaleza, del mismo modo como los viejos dibujantes hacían vistas para las grandes geografías del Renacimiento (con el mismo Brueghel en cabeza y salvando las distancias). (...) Había que seguir pintando para “uso interno” – decidí –, y ahora, un poco alicaído, he de desear que todavía tenga coyuntura para salir con el cuaderno y el lápiz a recorrer pueblos recónditos, a dialogar con las casas muertas, con los balcones desvencijados, con las puertas cerradas. Si no la tengo, será mal signo (...) yo no soy ni he pretendido nunca ser un artista, menos un artista importante. (...) como etnógrafo y etnólogo, el dibujo me ha parecido una herramienta de trabajo indispensable y lo he considerado como elemento fundamental para comprender. Nada de cosa auxiliar, complementaria o subsidiaria. No. Fundamental; y creo que ahora, cuando los artistas buscan abstracciones y cuando mucha gente torpe*

cree que la fotografía cumple todos los requisitos que se necesitan para obtener buenos documentos gráficos, somos los profesionales de distintas ciencias los que tenemos que combatir en defensa de lo que es el Dibujo en general y los buenos dibujos en particular. Porque un dibujo supone siempre selección, realce de elementos significativos y exclusión de los que no lo son. Un dibujo supone un acto mental complicado y dirigido a algo”.

17. Cf. A. Fernández Alba, “Introducción”, in J. C. Baroja, op. cit., p.xiii.

18. BAROJA, Julio Caro, Arte Visoria, Tusquets, Barcelona, 1990, p.17-18: “*El historiador y el etnólogo lo pueden hacer, considerando también visiones muy concretas del mundo exterior en el espacio y en el tiempo. Y este ejercicio, en apariencia intrascendente y con poca aplicación, puede llegar a servir para plantearse una serie de temas de alcance general. También para construir un “modo de trabajo” o un arte que consistiría en ver con nuestros propios ojos lo que vieron con los suyos distintos hombres del pasado en determinadas y justas circunstancias.*”

19. <http://universidad.d3.cl/arnaldo/arqsarb/>

20. Cf., p.e., CASTRO, Constancio de, *La Geografía en la Vida Cotidiana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p.54

21. “*Los sonidos, los cambios de temperatura, los olores,... e incluso los sabores sirven para “registrar” en momentos de desorientación. Te das cuenta de que los olores o pesan o son ligeros o son densos, que los sonidos te dictan el tamaño de un espacio – la distancia que hay entre tú y el foco emisor –. Los cuatro sentidos a los que “aparentemente” queda reducida la percepción se concatenan y relacionan en progresión, traspasando velos de la memoria, ofreciendo nuevas experiencias, producto de múltiples analogías que se establecen.*” Toni Gironés, cit. por ZARRALUKI, Pedro, “La ciudad invisible”, in *Quaderns*, n^o219, 2001

22. O geógrafo chinês Yi-Fu propõe o conceito de Topofilia, o conjunto de relações emotivas que une o homem ao lugar; v. MATA, Josan y Tomas, “*Topofilia: una pasión necesaria*”, Revista Integral, n^o 99, p.10-14, Madrid, 1984

Fig*4 e 5 . *Querubins*. MNAA, Lisboa, 2001.





23. BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*. Universitat de València, 2002

24. MENA, Beltrán, *Apuntes sobre el viaje y la frontera*, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2004

25. TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Editorial Presença, Lisboa, 1985.

26. CARPO, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta*, *Ensayos Arte Cátedra*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p.78

27. DEBORD, Guy, "La Teoría de la Deriva" (trad.), in *Internacional situacionista*, vol I: *La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999, p.57.

28. Fernão Mendes Pinto, Luís de Camões, António Vieira, Goethe, Julio Verne, Blaise Cendrars, Henry Miller, Yourcenar, Fernandois, Ryszard Kapuscinski, Georges Perec, Michel Butor, Bruce Chatwin, Doris Lessing, Henri Fuser, etc.

29. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología* (1990), 4ª, Grandes Temas, Cátedra, Madrid, 2003, p.420

30. MADERUELO, Javier, "Introducción: el Paisaje", in *Actas. Paisaje. Arte y Naturaleza*. Huesca, 1996, p.10.

31. CARBÓ, Enrique L., "Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio", in *Actas. Paisaje. Arte y Naturaleza*. Ed. cit., p.26

32. SAULE-SORBÉ, Hélène, "Autour du Mont-Perdu. Franz Schrader 1874-1876", Editions du Pin du Crochet, Pau, 1996.

33. "Em ambos os casos é mantida uma relação interior-exterior que implica em permanecer sempre numa cultura, mesmo se estando sempre em outra. Não se trata de um artifício acrobático ou dialético: a viagem aqui pode ser vista como um símbolo. Através da viagem, o etnógrafo – diferentemente do explorador ou do turista – joga com sua posição no mundo, cruzando suas fronteiras. Ele não viaja apenas entre nações de civilizados e de selvagens: em qualquer direção que vá, ele retorna de entre os mortos" HÉNAFF, Marcel. *Claude Lévi-Strauss and the making of structural anthropology*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998, p.24-25.

Desenho e o lugar

34. Para análise de descrições dos viajantes europeus, v., ANTELO IGLESIAS, Antonio, “*Caballeros centroeuropeos en España y Portugal durante el siglo XV*”, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, nº 4, 1989, p.41-58. Outro exemplo: MÚNZER, Jerónimo, *Viaje Por España Y Portugal - 1494-1495*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2002

35. NERY, Paulo R. A., “*Homo Viator: A permanente construção da subjetividade em Guimarães Rosa através dos diários de viagem*”, V Reunião de Antropologia do Mercosul, GT IX, “Antropologia, trabalho de campo e subjetividade: desafios contemporâneos”, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p.7-8. Tb, NERY, Paulo R.A. *Viagem, Passeio, Turismo: estudo comparado do deslocamento como valor*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

36. Ver um conjunto de cadernos coligidos por Eduardo Salavisa em <http://diariografico.com/htm/home/22viajantes.pdf>

37. On Kawara, por exemplo, numa série de trabalhos realizados entre 1968-79 expressa as suas deslocações entre cidades através de séries de números correspondentes aos dias que permaneceu em cada lugar.

38. RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um jovem poeta*. Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1993

39. J. Trindade intitula “Treze impérios” um diário feito sob progressivo efeito do álcool.

40. BARCELÓ, Miquel, *Cuadernos de África*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2004, p.71.

41. “Gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor. Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita – monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente? De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos

O crescente interesse pelos temas ambientais renovou a atenção à “paisagem”, conceito que reclama da emotividade que obtemos a partir de um lugar.³⁰ Uma “paisagem deve a sua existência às possibilidades de objectivação de que disponha quem consiga situar-se na posição, não de vê-la, senão de olhá-la e contemplá-la.”³¹ A aproximação visual a um território é fundamental. O desenho concede essa oportunidade. O “orógrafo” de Schrader³² representa o horizonte enquanto totalidade: é um desenho holístico.

A “viagem” abrange uma função simbólica³³ que tanto nos pode pôr na pele do outro como ajudar a observar com maior distanciamento.³⁴ Afasta-nos das referências e preocupações quotidianas, permitindo-nos ser mais ousados e criativos. Os diários de viagem hierarquizam os conhecimentos e ajudam a inferir a reverberação dos acontecimentos, funcionando como um volumoso depositário de memórias. Como lembra Guimarães Rosa “cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar, até a hora da liberação pelo arcano, além do Lethes, o rio sem memória”.³⁵

O caderno distingue-se dos restantes suportes. Pelas suas qualidades objectual, portátil e sequencial tornou-se signo da paixão de muitos artistas.³⁶ O tamanho condiciona a escala, os meios de expressão, o grau e a qualidade da informação inscrita.³⁷ O registo gráfico, menos passivo que o fotográfico, baseia-se em categorias abstractas do pensamento, passíveis de reconhecimento em qualquer tempo: “o futuro não está fora de nós, mas dentro”.³⁸ O espírito dos lugares (*genius loci*), reais ou imaginários, relevam dos estratos da consciência do autor.³⁹ Os desenhos são guiados, premonitória ou heurísticamente, pelo que pensamos vir a recordar (*memorabilia*). O desenho dá-nos tempo para reconhecer e cruzar os signos com os vestígios mais indómitos, desde a chuva ao vento e ao pó.⁴⁰

O desenho decorre tanto da decisão como da preguiça.⁴¹ No essencial, testemunha a acção do sujeito: “precisamente observando essas mil coisas a que ninguém prestava atenção, fazendo falar aquilo que não disse nada, aquilo que passou inadvertido aos demais, como trabalha um bom detective”.⁴² Compostos de diversos estratos, no final sincrónicas, os desenhos partem das mãos para testemunhar uma presença poética. Representar não é mais que inventar, por vezes urdir as coisas reais com as imaginárias pelo peso da presença. Toda a linha encontra e inaugura um caminho.

Para alguns autores, mercê do carácter autobiográfico e mnemónico, os cadernos de desenho tornaram-se indispensáveis à compreensão do mundo,⁴³ assumindo a qualidade de signos de identidade e de

projeção recíproca.⁴⁴ O desenho evidencia os condicionalismos, os reflexos e os princípios de selecção que activam a atenção. A viagem é a metáfora⁴⁵ que sugere e inquieta. Serve para inventar e até para escapar às circunstâncias. Representa o paradigma do acesso directo à obra, da escala 1:1.

O interesse romântico pelo exótico coexiste com o genérico international style. Mau grado algumas sentenças (*fuck the travel*)⁴⁶ os estudantes continuam a viajar. O terrail sucedeu ao Grand tour.⁴⁷ O *moleskine* coexiste com as câmaras digitais e serve utilidades primárias do desenho: levantar⁴⁸, descrever,⁴⁹ documentar⁵⁰, definir e expressar.⁵¹ O desenho inscreve aquilo que foge ao discurso, mesmo à luz. A série de desenhos de Inma Jiménez evidencia a tremura do autocarro em andamento.⁵² A sujeição do corpo à mobilidade repercute-se no carácter rítmico e repetitivo dos signos da jornada. Os desenhos de Richard Long sobre River Avon reconhecem a erosão da travessia fugaz. É na passagem de um estado a outro, mais que na identificação gráfica estrita, que se decifram as escrituras.⁵³

A proximidade dos fenómenos naturais tanto informa *in situ* como pode enriquecer o trabalho no atelier.⁵⁴ O filtro da memória contextualiza as condições e as atmosferas das diferentes paisagens e culturas, ajudado pelos signos e objectos recolhidos ou até pelos materiais disponíveis para fabricar o próprio caderno.⁵⁵ Num sentido geral, a dinâmica do olhar do viajante supera a “construção legítima” proposta por Alberti. Não obstante contribuir para a aquisição de competências artísticas, a representação promove a superação do sujeito.⁵⁶ A ilusão de vencer as distâncias, estar longe, confronta-nos com a surpresa e a decepção de ver aquilo que sempre sonhámos ver.⁵⁷ Voltamos à interrogação pessoal sobre o que significa descobrir, conhecer, ver ou ser no mundo.⁵⁸

que os desenham. Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes. Num intervalo de verdadeira viagem aos olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.” SIZA, Álvaro, *Esquissos do Douro*, Lisboa, ICEP, Figueirinhas, 1999

42. MURO, Charles, “Alvaro Siza. Escritos”, in *Arquitecturas fugaces*. Lampreave, Madrid, 2007, p.32, n.1.

43. Com o pretexto de educar o olhar intercultural organiza-se em Clermont-Ferrand a *Biennale du carnet de voyage* (www.biennale-carnetde-voyage.com), com uma dupla vocação artística e documental, e forte incidência pedagógica na problemática da mediação, em diversas categorias. «*Le carnet de voyage peut être aussi une œuvre engagée pour combattre le racisme, l'intolérance, l'ignorance, la non-reconnaissance de minorités ethniques... Il interpelle alors le lecteur s'il utilise les codes visuels appropriés*». ARGOD, Pascal, «*Créer un carnet de voyage pour éduquer au regard «interculturel»*», 4 février 2007, http://www.cahiers-pedagogiques.com/article.php3?id_article=2870

44. PÉREZ CAMARERO, Pilar, *De lo cultural al arquetipo universal: imágenes y dibujos a través del viaje y el trabajo de campo antropológico*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (2002) 2005, esp. capítulo 7, p.807-840

45. V., p.e., BASTERRETxea, Nestor, *Crónica errante*.

46. KOOLHAAS, Rem, *Conversas com Estudantes (1996)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.55.

47. AGUILAR ESCOBAR, Luís, “*El viaje de arquitectura y la representación gráfica*”, in *IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Enfoques en docencia e investigación*, La Coruña, 2002, p.27-29. Edición digital en <http://www.udc.es/dep/rta/WebEGA/>

48. E.g. LETAROUALLY, Paul: *Édifices de Rome Moderne* (París, 1840); edición facsímil: L'Équerre, París, 1982

49. NÉRET, Gilles: *Description of Egypt*. Taschen, Köln, 2001; NORBERG-SCHULZ, Christian, *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Xarait, Madrid, 1990. FILÓN DE BIZANCIO: “Tratado de las siete maravillas”, en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias*. Alianza, Madrid, 1983.

50. HOCKNEY, David “*View from the Nile Hilton, Cairo*”, 1963, http://pt.wikipedia.org/wiki/David_Hockney

51. LUCKHARDT, Ulrich; MELIA, Paul, *David Hockney. A Drawing Retrospective*. Thames and Hudson, London, 1995

52. GÓMEZ MOLINA, Juan José (dir.), *El manual del dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2001, p.22

53. CHADWICK, John, *The Decipherment of Linear B*, Cambridge University Press, 1958. Esta obra expõe as regras de combinação sígnica da antiga escrita micénica.

54. GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, R. Blamire, London, 1792

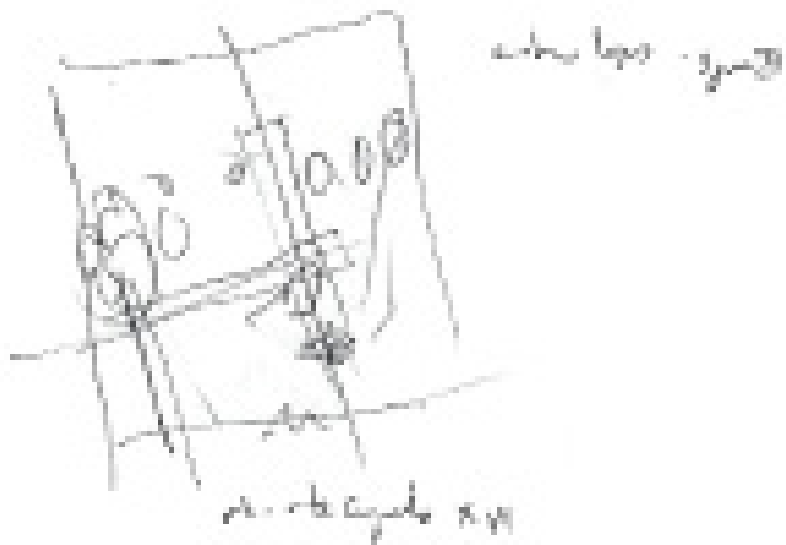
55. DEXTER, Emma, Vitamin D: *New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press, London, 2005, p.300-1.

56. « *Représenter est propre de l’homme. Représenter tout ou partie de la réalité, une pensée ou une idée, exige des capacités d’interprète et de traducteur. Aucune représentation ne peut être en tous points semblable à l’original, de plus, vouloir représenter à l’identique est un vain objectif: Borges nous le confirme avec talent en nous écrivant l’histoire de cette carte de géographie faite à l’échelle réelle du territoire, qu’elle recouvre point par point, et qui en devient de ce fait inutilisable.* ». DUBOUX, Charles, « *Représenter pour « se dépasser* » », 4 février 2007, www.cahiers-pedagogiques.com

57. PEREC, Georges, *Especies de Espacios* (Paris, 1974), Montesinos, Barcelona, 2004, p.117



Fig*6 . *Catedral*, Salamanca, 1999.



Fig*7 . *Esboço a partir de Tiziano.*
MNAA, Lisboa, 2001.

Fig*8 . *São Pedro de Lourosa, 1999.*

Deste desenho

58. “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são. Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. (...) A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.” PESSOA, Fernando (Bernardo Soares), *Livro do Desassossego*, 1930, 2 - 51, dact., Companhia das Letras, Assírio & Alvim, 1997, fr. 451.

59. Leonardo, Picasso e Siza; mais tarde, Rembrandt, Turner, Cozens, Heade, Hockney; as texturas de Ernst e os palimpsestos de Giacometti e Richter; Canaletto, Constable y Friedrich, menos. Sentimos o espectro de Klee sempre presente.

60. Por exemplo, não existiria simpatia pela obra de Albert Bierstadt sem a recente exposição de Madrid: *La Abs-tacción del Paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March, 5 de Outubro de 2007 a 13 de Janeiro de 2008.

61. HEIDEGGER, Martin, *Língua técnica e língua de tradição*, Veja, Lisboa, 1995, p.36.

62. PAIVA, Francisco, *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno*, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005, p.123.



Os meus desenhos foram-se apoiando nalguns pilares explícitos e contraditórios.⁵⁹ Porém, as referências mudam.⁶⁰ São desenhos directos, sem alteração posterior, que respondem ao desafio de eleger, sintetizar e hierarquizar. Alguns, poucos, denotam preocupações com projectos que me ocupavam naquela época. A maior ou menor constância no desenho transparece. Não tenho por hábito mostrá-los. São coisa privada, de mim para comigo. Não foram preparados para expor, antes para me surpreender no retorno, como vestígios de cometas.

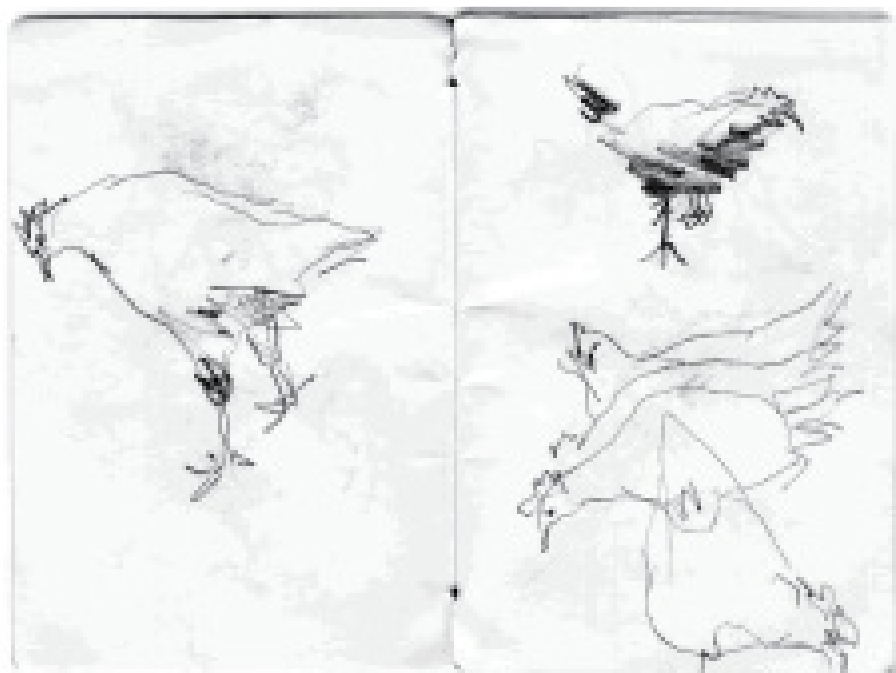
Esta colecção, composta de cerca de mil desenhos de pequeno formato (50x75mm e 75x105mm), maioritariamente a tinta sobre papel, corresponde a uma produção cronologicamente descontínua entre Outubro de 1995 e Janeiro de 2003, com duas importantes viagens de estudo ao sul da Península Ibérica. Mas a temática dos desenhos é bastante variada: desde a representação de objectos, partes ou imagens mentais do corpo, edifícios e cidades, até desenhos de projecto, forçosamente mais abstractos. A contenção dos gestos, imposta pelo suporte, perde-se na ampliação. A escala denuncia algumas razões técnicas.⁶¹

São desenhos de esboço,⁶² rápidos e sem linhas auxiliares. Contrariam a permanente fuga das ideias, afloram princípios de ordem e reflectem uma certa componente intuitiva. São simultaneamente densos e sintéticos, nem sempre explícitos. Acabam por ser diagramas do processo que vai da ideia à forma, conjugam as intenções pragmática e poética e explicitam “pensamento da mão”.⁶³ Desvelam a imagem originária – *urbild*, forma matriz⁶⁴ e princípio superior de orientação – do fluxo de um projecto que tende para a obra. A cadeia de soluções de representação é assaz dinâmica, pois tanto desvenda como altera o problema.⁶⁵ Esta quase sincronia da intuição e da dedução confere a estes desenhos um cariz autográfico.⁶⁶

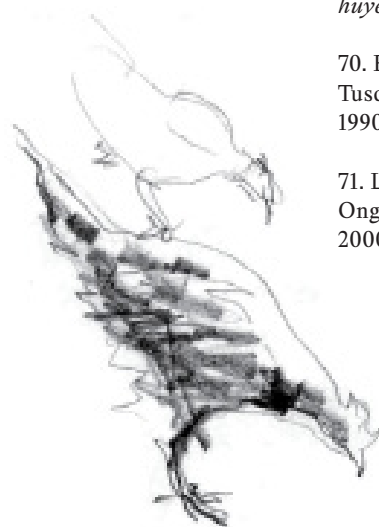
O projecto ultrapassa-nos constantemente. O desenho persegue-o. Vincula-o ao procedimento inicial, gérmen da inteligência⁶⁷ que medeia entre a intuição e o real. Ao contrário do que pretendem as ciências da comunicação,⁶⁸ neste desempenho dispare entre a *imago* e a *fantasia*, o *disegno* não é equiparável à expressão visual.

O caderno de desenho é um interlocutor na dialéctica que o autor mantém consigo mesmo que reflecte de maneira autobiográfica a efemeridade dos instantes da vida. Fixa os bons e os maus momentos do viajante que foge – “a distância permite à memória cumprir os nossos desejos”⁶⁹ – e ajuda-nos a considerar nosso o que tomamos

às coisas e aos autores que nos são caros. A imagem do mundo transforma-se constantemente na *age de la vitesse* em que vivemos.⁷⁰ Mas, apesar da velocidade condicionar a vida contemporânea, certos aspectos profundos, complexos e enigmáticos requerem a detenção característica do desenho. Enquanto catalizador da descoberta,⁷¹ a viagem exige que o sujeito esteja receptivo à emoção de ver pela primeira vez.



Fig*9 . *Galinha*. Sobral de São Miguel, 1999.



63. Ver Joaquim Braizinha, *op. cit.*, p.26.

64. MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

65. KUBLER, George, *A Forma do Tempo*, 3ª, Ed. Vega, Lisboa, 1998, p.53-54.

66. SCOLARI, Massimo, “*La questione del disegno*”, in Revista Casabella, nº486, Milano

67. SIZA, Álvaro, “*Construir*”, in *Álvaro Siza. Escritos* (Carles Muro, ed.), Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1994, p.23

68. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Rhizome*, Minuit, 1976 : introduction : “*El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. (...) No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (...) El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.*” Cit. em LÓPEZ RODRIGUÉZ, Silvia, *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la Deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético artístico*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Octubre 2005, p.220

69. Manuel Vázquez Montalbán, citado por Juan Cruz “*El viajero que huye*”, in El País, 22/12/2007

70. BAROJA, Julio Caro, *Arte Visoria*, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 1990, p.22

71. LÓPEZ, Nicolas, *Álbum de viaje*, Ongarri Kultur Elkarte, Elgoibar, 2000.