

Notas do ateliê:

do desenho de observação na procura pelo espaço



Caderno I: Reflexão



Pedro de Queiroz Avila

Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Notas do ateliê:

do desenho de observação na procura pelo espaço

Caderno I: Reflexão

Pedro de Queiroz Avila

Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo

São Paulo, dezembro de 2022

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Teresa Saraiva pela orientação empenhada durante o longo período de realização deste trabalho, aturando minhas idas e vindas constantes, que chegaram às beiras do colapso absoluto, e sempre exigindo mais.

Agradeço imensamente à Sara Müller, minha primeira professora de desenho, pelos horizontes que me abriu.

Aos colegas de graduação, agradeço a companhia ao longo desse período que já se estendia demais. Particularmente, ao Julio, ao Alex e ao Pietro, companheiros desde o início da jornada, agradeço as conversas nos corredores e ateliês da FAU, a amizade e as leituras sempre críticas e empenhadas deste e de outros trabalhos. À Roberta e à Bibi, colegas de ateliê, e à Greta, agradeço o olhar atento para os desenhos realizados e o estímulo na reta final. Agradeço ainda aos colegas dos grupos de estudo realizados ao longo da graduação, dentro e fora da FAU, pela camaradagem no enfrentamento das leituras difíceis. Ao Bruno, amigo de todas as horas desde muito antes da Universidade, agradeço o carinho incondicional e a presença constante, mesmo nos meus momentos de ermitão.

Agradeço ao corpo docente da FAU pelo percurso que propiciaram ao longo desses anos. Especialmente, aos professores Alexandre Delijaicov, Paulo Cesar Xavier Pereira e Mario Henrique D'Agostino (*in memoriam*), pelas lições passadas e, principalmente, pelo exemplo.

Agradeço aos funcionários técnico-administrativos da FAU e da Universidade de São Paulo pelo apoio fundamental, embora por vezes invisível, ao longo da graduação, sem o qual ela não teria sido possível. Particularmente, agradeço a ajuda nos momentos de desespero diante da burocracia universitária.

Agradeço à minha família o apoio constante e basilar. À Sylvia, que já não está mais aqui, pelo incentivo decisivo no momento em que decidi cursar arquitetura, que reverbera desde então. À Stella, agradeço a generosidade. E à Dunga, além do carinho de sempre, agradeço enormemente a assertividade – como de costume – ao enfiar na minha cabeça o imperativo de concluir a graduação. Ao Luiz Eduardo, agradeço o diálogo constante. À minha irmã Ana, agradeço a companhia e os puxões de orelha.

Por fim, agradeço aos meus pais, por tudo. Ao João, particularmente, por me ensinar a importância de olhar para as coisas e a prestar atenção no que estou fazendo. E à Mari, sem quem nada teria sido possível, o apoio incondicional e irrestrito, neste trabalho e para muito além dele.

Há uma imensa diferença entre
ver uma coisa sem o lápis na mão
e vê-la *desenhando-a*.

Paul Valéry, *Degas Dança Desenho*, 1936.

Resumo

Este trabalho consiste primordialmente num conjunto de desenhos nos quais foi tomado como objeto o espaço de um ateliê. O sentido que animou a fatura do conjunto foi o do estudo e da apreensão das qualidades sensíveis daquele espaço. Essa preocupação com o desenho enquanto instrumento fundamental de investigação de espacialidades pelo arquiteto surge paulatinamente ao longo de minha graduação em Arquitetura e Urbanismo, e procuro retomar, ao longo do texto, o percurso no qual ela foi ganhando corpo: desenrola-se, assim, o caminho percorrido até a realização da série final de desenhos. A partir dessa perspectiva, fortemente calcada em uma experiência individual, procuro levantar questões acerca do papel do desenho na atividade do arquiteto em um momento em que sua prática se torna cada vez mais determinada pelo manejo de ferramentas digitais. O desenho à mão se mostra, ao fim do percurso, como meio importante para estudo das relações de proporção, proximidade e distância, luz e sombra – enfim, das qualidades sensíveis do espaço, para as quais o arquiteto não pode deixar de atentar.

O trabalho é apresentado na forma de dois cadernos. No *Caderno I* encontram-se as reflexões escritas e, no *Caderno II*, as reproduções do conjunto de desenhos realizado.

Palavras-chave:

Representação, visualização, traço, desenho de arquitetura, espacialidade.

Sumário

Introdução: delimitando o problema.....	6
1. Anotações sobre o desenho.....	11
1.1. Cézanne.....	11
1.2. Giacometti.....	14
1.3. Arikha.....	16
2. Itinerário pessoal.....	20
3. Exercício.....	65
Referências bibliográficas.....	70

Introdução: delimitando o problema

O ponto de partida para este trabalho foi uma frustração pessoal com o desaparecimento gradual e continuado das atividades manuais no trabalho do arquiteto, particularmente o do ato de desenhar. É certo que, ainda hoje, esse profissional continua fundamentalmente um produtor de desenhos; afinal, dos escritórios de arquitetura saem tanto as imagens de apresentação dos projetos para os respectivos clientes quanto os desenhos técnicos a serem encaminhados ao canteiro de obras¹. Entretanto, também é certo que a prancheta e os esquadros não possuem mais um lugar central nos ateliês de arquitetura, tendo sido substituídos, com larga vantagem em termos da produtividade do trabalho, pela tela do computador e pelo mouse. Os penosos processos de execução do desenho técnico manual, com seus “macetes”, suas sutilezas e seu tempo próprio foram substituídos pela sucessão infinita de cliques no mouse e comandos digitados no teclado, alterando decisivamente a forma do processo de produção do projeto, desde os movimentos do corpo do trabalhador desenhista até a disposição dos espaços nos escritórios². Completamente eliminada do âmbito do desenho técnico, a prática do desenho manual ainda aparece ocupando um lugar importante no dia a dia de certos profissionais sob a forma do croqui de estudos, como anotação rápida de uma solução, pontapé inicial para o desenvolvimento de um partido arquitetônico – ou ainda, sintomaticamente, como *último recurso* de visualização de uma situação espacial no momento em que os meios digitais se mostram insuficientes. Todavia, por vezes a realização do croqui, tradicionalmente revestida de certo misticismo do ofício, apresenta-se como mero formalismo, como cristalização vazia de sentido real, enfim como fabricação de um elemento acessório usado para enfeitar a apresentação do projeto, não sendo incomum, aliás, a realização de croquis *a posteriori*. E mesmo quando esse não é o caso e o desenho à mão ainda é exercitado no sentido da investigação projetual, também aí ele parece estar cada vez mais espremido pelo desenho e pela modelagem digitais. Há ainda,

¹ Sergio Ferro mostrou reiteradamente como a criação do desenho de arquitetura é elemento constitutivo do processo de aparecimento da figura moderna do arquiteto enquanto profissional separado do canteiro, bem como a maneira pela qual o arquiteto se define desde então como *desenhador* da construção. Ver, a esse respeito, a reunião de escritos do autor, FERRO, Sergio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

² Para uma discussão aprofundada sobre a transição do desenho manual para o desenho digital nos escritórios de arquitetura, bem como para a descrição dos procedimentos predominantes em cada um desses momentos, ver o capítulo “Desenho Programado” do livro *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, de Pedro Arantes. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 123-176.

por fim, aqueles escritórios onde o desenho manual desapareceu totalmente do processo de trabalho. Cada vez mais distante se torna a imagem do arquiteto que era também um *virtuose* do desenho, capaz de mobilizar rapidamente com sua lapiseira diversas soluções de projeto, conjugando-as em sínteses gráficas; e o que permanece dessa imagem não deixa, por sua vez, de se apresentar com certa artificialidade, pois que a prática cotidiana dos escritórios movimentou-se irremediavelmente em outro sentido.

Ora, essa é uma transformação estrutural pela qual o campo vem passando já há algumas décadas, não sendo portanto grande novidade. No entanto, as implicações da virada digital no trabalho do arquiteto são muitas, e, como se trata de uma virada ainda em curso, merecem ser discutidas em suas implicações diversas. O ponto que gostaria de trazer à tona foi aludido linhas acima quando mencionei o desenho à mão como último recurso para a investigação da forma espacial diante da incapacidade do computador em clarificar certos problemas. Nessas situações, de um instante para o outro somos convocados a sair da letargia induzida pelo trabalho repetitivo de desenho no CAD³ ou de modelagem digital para mobilizarmos algo de nossa sensibilidade escanteada a fim de efetivamente compreender aquilo que estamos desenhando, de reativar a sincronicidade entre o cérebro e as mãos reduzida até então quase que a um automatismo. O desenho manual – ou a realização de modelos tridimensionais rápidos – aparece aí como uma espécie de *verificação crítica* necessária do desenho produzido na tela do computador⁴. Essa situação é, no mínimo, indicação de que embora o desenho digital implique em enormes ganhos em termos de produtividade do trabalho, ao mesmo tempo algo se perde nessa passagem. Já apartado historicamente do canteiro de obras, o arquiteto vê-se agora apartado também daquela materialidade que ainda restava em seu trabalho⁵.

³ *Computer-Assisted Design*.

⁴ Ver a esse respeito a discussão travada por Catherine Otundo em sua tese sobre o processo de projeto do de Paulo Mendes da Rocha. OTONDO, Catherine. *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013, pp. 51-52.

⁵ Esse duplo afastamento do arquiteto em relação ao objeto concreto de sua atuação é um tema importantíssimo para reflexão. No escopo deste trabalho, entretanto, permaneceremos restritos ao universo do desenho, o que implica em assumir como dado o afastamento primordial em relação ao canteiro. Com isso a intenção não é de minimizar as questões fundamentais correlacionadas à heteronomia entre canteiro e desenho, mas apenas de chamar atenção para esse duplo aspecto do problema.

De fato, o perigo que corremos ao render incondicionalmente às ferramentas digitais a representação da arquitetura é o de renunciarmos à multiplicidade sensível que o desenho manual permite. Multiplicidade essa que parece ter a ver com a relação de sincronicidade e ao mesmo tempo conflito entre a mão e o espírito no ato de desenhar e, ainda, com o tempo alongado inseparável do desenho manual e aniquilado no desenho digital. Assim, por um lado, ao nos colocarmos a desenhar uma arquitetura diretamente com as mãos devemos lidar com as constantes dificuldades do processo de procura da forma espacial que é preciso trazer à vista por meio do desenho; e essas dificuldades muitas vezes significam o aprofundamento de nossa compreensão do objeto representado e das questões pertinentes ao projeto. Por outro lado, desenhar determinado objeto arquitetônico com as mãos significa necessariamente passar tempo em contato com ele, investigá-lo demoradamente. Ambos esses aspectos são eliminados pela precisão rigorosa e pela rapidez de execução que determinam o desenho digital logo de partida – o que significa, potencialmente, uma perda de qualidade do projeto quando ele é executado inteiramente pela via digital, ou, talvez mais marcadamente, uma tendência à mecanização do processo de projetar.

Se realmente é assim e a prática do desenho à mão possui atributos específicos que não podem ser descartados da atividade cotidiana do arquiteto sem prejuízos importantes, então as questões do campo do desenho como um todo se colocam como pertinentes às reflexões sobre arquitetura, para além dos domínios do desenho arquitetônico em sentido restrito, que possui seus próprios códigos e especificidades⁶. Afinal, como vimos, se os desenhos técnicos de arquitetura podem ser realizados com maior rapidez e precisão através dos meios digitais, a qualidade espacial dos objetos arquitetônicos, por sua vez, parece se revelar de maneira muito mais rica (embora não necessariamente mais precisa) quando a tateamos por meio do fazer manual. Portanto, interessam particularmente à discussão arquitetônica os aspectos do desenho relacionados aos problemas da visão e da representação do espaço.

Tendo esse conjunto de questões em mente – 1) O declínio contemporâneo do desenho manual nas atividades do arquiteto; 2) O lugar possível para esse tipo de desenho

⁶ Trata-se, como se sabe, de um tipo de desenho pautado pela geometria projetiva, ou seja, um desenho no qual o objeto arquitetônico é representado a partir de suas projeções em planos, sejam elas projeções ortogonais como plantas, cortes e elevações, ou projeções de outra natureza, como as perspectivas cilíndricas (isométrica, dimétrica, trimétrica, cavaleira) e cônicas (com um ou mais pontos de fuga). Enquanto pranchetas virtuais, os softwares de CAD continuam operando fundamentalmente através dessa lógica, o que não ocorre nos softwares de BIM, nos quais a *modelagem* toma efetivamente o lugar do *desenho*.

em um contexto de dominância do desenho digital; 3) As possibilidades de investigação espacial intrínsecas ao desenho manual e *ausentes* do desenho digital – proponho que este trabalho se enquadre, em termos gerais, nessa discussão sobre o lugar do desenho manual na formação e na atividade contemporâneas do arquiteto. Isso posto, cabe determinar em que sentido específico será desenvolvido esse esforço.

O *desenho de observação* se colocou, a partir de minha experiência pessoal e das questões levantadas acima, como um campo no qual seria possível desenvolver de maneira frutífera essas preocupações em um sentido particular, e não apenas abstrato. Entendo, pois, que o desenho de observação aparece como um pressuposto para o desenho de projeto que discutia linhas atrás e, nesse sentido, se coloca como objeto pertinente às reflexões de natureza arquitetônica. Esse caráter de pressuposto não tem a ver, por sua vez, em com uma concepção acadêmica de desenho (lembremos que o desenho a partir de modelos constituía uma espécie de ciclo básico para o ensino tradicional das belas-artes da Arquitetura, da Pintura e da Escultura, a partir do qual ficaria estabelecida uma *base* para o desenvolvimento posterior do estudante na direção escolhida), mas aponta no sentido fundamental de um *exercício ativo do olhar*. Desta forma, não se trata de encarar o desenho de como uma etapa de formação basilar a ser percorrida apenas em um momento de introdução ao campo da arquitetura, mas como uma atividade a ser exercida constantemente com atenção renovada. Diante de certa atitude passiva, por vezes bordejando a indiferença, do desenhista que encontramos debruçado sobre a prancheta digital, importa tentar resgatar um mínimo de atividade nesse sujeito que desenha. E o desenho de observação aparece aí fundamentalmente com um sentido de investigação ativa: por meio dele o arquiteto pode analisar, dissecar e percorrer as relações de proporção e escala de um determinado espaço, as relações de distância, de luz e sombra, de opacidade e transparência, enfim, as determinações sensíveis desse espaço. Determinações essas que são apreendidas não apenas pelo ato de olhar, mas pelo ato conjunto e indissociável de olhar e desenhar, *ver e traçar*, de cuja importância nos lembra Paul Valéry em seus escritos sobre a obra e a biografia de Degas⁷. Embora esse recorte nos coloque, a princípio, para além do campo restrito do desenho de arquitetura, esse reposicionamento ou mudança de perspectiva, por assim dizer, tem em seu ponto de fuga a prática e as preocupações do arquiteto – importa que ele se

⁷ VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Capítulo *Ver e traçar*, pp. 69-71.

coloque ativamente diante do espaço, seja para manipulá-lo através do projeto tendo em vista sua transformação, seja para observar e desenhar aquilo que se põe diante dele.

A partir dessa colocação do problema, isto é, de sua colocação como um problema de desenho, tornou-se imperativo que o trabalho se apresentasse não apenas como uma discussão teórica mas, fundamentalmente, por meio de um conjunto de desenhos; portanto, minha experiência pessoal não poderia deixar de ocupar um lugar importante na discussão, considerando-se a própria natureza do ato de desenhar. Dessa forma, o presente caderno foi dividido em três capítulos. O primeiro é constituído por comentários sobre as referências primordiais deste trabalho no campo do desenho. Pelo recorte dado ao trabalho, o desenho de observação, o campo de referências ampliou-se para além dos limites da arquitetura, tendo sido fundamentais as referências das artes plásticas. Mais do que as concepções teóricas de desenho dos artistas em questão, o centro da discussão são os desenhos por eles produzidos e suas respectivas atitudes diante dessa prática. Evoco, assim, sem pretensões de crítica de arte, mas apenas com o intuito de apontar questões levantadas pelo contato com as obras desses artistas que foram importantes no desenvolvimento desta pesquisa, Paul Cézanne (1839-1906), Alberto Giacometti (1901-1966) e Avigdor Arika (1929-2010). O segundo capítulo se estrutura como um relato de minha experiência pessoal com o desenho de observação ao longo da graduação em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), enfocando os desenhos mais diretamente relacionados à observação do espaço – nesse sentido, foram deixados de fora da discussão os desenhos relativos à figura humana e os desenhos de imaginação produzidos no período, bem como os desenhos de projeto. A ideia nesse momento é discutir como o conjunto de questões levantadas em termos mais ou menos abstratos nesta *Introdução* pôde emergir, na realidade, a partir de uma *prática* do desenho. Por fim, o terceiro capítulo apresenta um exercício de desenho desenvolvido no período final de elaboração do TFG e que constitui uma espécie de ponto de chegada (temporária, evidentemente) para as inquietações desenvolvidas nos capítulos anteriores. A ideia foi produzir um conjunto de desenhos que pudesse se apresentar efetivamente como tal, e para isso foi necessário proceder a uma redução drástica de meios e, particularmente, dos temas. A natureza e as limitações desse exercício são discutidas no referido capítulo, e os desenhos resultantes são apresentados no *Caderno II*.

1. Anotações sobre o desenho

1.1. Cézanne

Comentando os relatos de contemporâneos sobre a rotina de trabalho de Paul Cézanne, Jodi Hauptman, co-curadora da grande exposição de desenhos do pintor francês realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 2021, anota o seguinte:

We learn that the manual, tactile act of drawing – moving an implement across a sheet of paper – was also a method of deepening and expanding vision, of “seeing well,” and that the work of the hand was inextricably connected with that of the eye. Drawing for Cézanne was thus preparatory in the best sense – not a step that ends with a finished painting, but a training ground for vision, instruction that, given Cézanne’s indefatigable commitment, would never end.⁸

A prática de desenho de Cézanne tem em seu centro, portanto, a ideia de exercício, de retomada constante, e, no limite, infindável – e não apenas no sentido de um aprimoramento técnico da destreza das mãos, mas, principalmente, de um aprimoramento e de uma transformação do *olhar* de quem desenha, que deve procurar, justamente, “ver bem”. Não se trata, pois, de fazer um esboço que depois servirá de base à obra acabada. De fato, as duas coisas parecem confluir em uma só: o inacabamento passa a fazer parte das obras finais. A procura da visão não tem fim.

Mas em que consistiria esse “ver bem” de que fala a autora? Em seu texto, buscando realizar uma “grafologia” dos desenhos de Cézanne, ela elenca quatro pontos que constituem pistas importantes. Em primeiro lugar temos a *linha*, que, para Cézanne, nunca vem sozinha – ao contrário, os contornos são sempre retraçados, numa vibração por vezes frenética. Segundo Hauptman, essa linha aparentemente imprecisa, múltipla, revela-se como o “equivalente material da visão” em termos gráficos, posto que a separação entre os corpos e

⁸ Em tradução livre: “Aprendemos que o ato manual, tático de desenhar – mover um instrumento através de uma folha de papel – era também um método de aprofundar e expandir a visão, de ‘ver bem’, e que o trabalho da mão era inextrinavelmente conectado com o do olho. Desenhar para Cézanne era, pois, preparatório no melhor sentido – não um passo que termina com uma pintura acabada, mas um campo de treinamento para a visão, instrução essa que, dado o comprometimento infatigável de Cézanne, nunca acabaria”. HAUPTMAN, Jodi. “Cézanne’s Drawings: a graphology”. In: _____; FRIEDMAN, Samantha (Ed.). *Cézanne Drawing*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2021, p. 14. Trata-se do catálogo da exposição citada no corpo do texto.

o espaço nunca se dá, na visão humana, através de um corte seco – ao contrário, trata-se sempre de uma região imprecisa, um verdadeiro limiar para a ação dos olhos⁹. Em segundo lugar, a autora destaca a *transparência* presente nas aquarelas do pintor. Ela mostra como as manchas coloridas, que se superpõem apenas parcialmente, mantêm-se como unidades autônomas no interior da totalidade da obra¹⁰. Em terceiro lugar, Hauptman destaca a maneira como Cézanne faz do aparente *inacabamento* (“*unfinish*”) um aspecto central de seus desenhos, conferindo às áreas em que o branco do papel aparece significados importantes no interior das formas delineadas – por vezes constituindo o seu ponto culminante.¹¹ Por fim, a curadora destaca a tematização do *vazio* (*void*), que assume posição central nos desenhos de Cézanne, marcadamente nos estudos realizados a partir da observação de esculturas. Hauptman se atenta para um esboço de figura humana realizado por Cézanne no qual o artista se deteve no vazio triangular configurado em cada um de seus limites por braço, torso e perna (figura 1). Há aí uma “eternal tension between projection and recession, near and far”¹²; esse triângulo escuro constitui o ponto focal do desenho, embora se trate de um espaço vazio – é a área do papel que mais acumula marcas de lápis. O que é vazio na realidade é tensionado e aparece, no plano do desenho, transfigurado em cheio, em mancha gráfica.

⁹ HAUPTMAN, Jodi. *Idem*, p. 15.

¹⁰ HAUPTMAN, Jodi. *Ibidem*, p. 17.

¹¹ HAUPTMAN, Jodi. *Ibidem*, p. 17.

¹² Em tradução livre: “[uma] eterna tensão entre projeção e recessão, perto e longe”. HAUPTMAN, Jodi. *Ibidem*, p. 18.

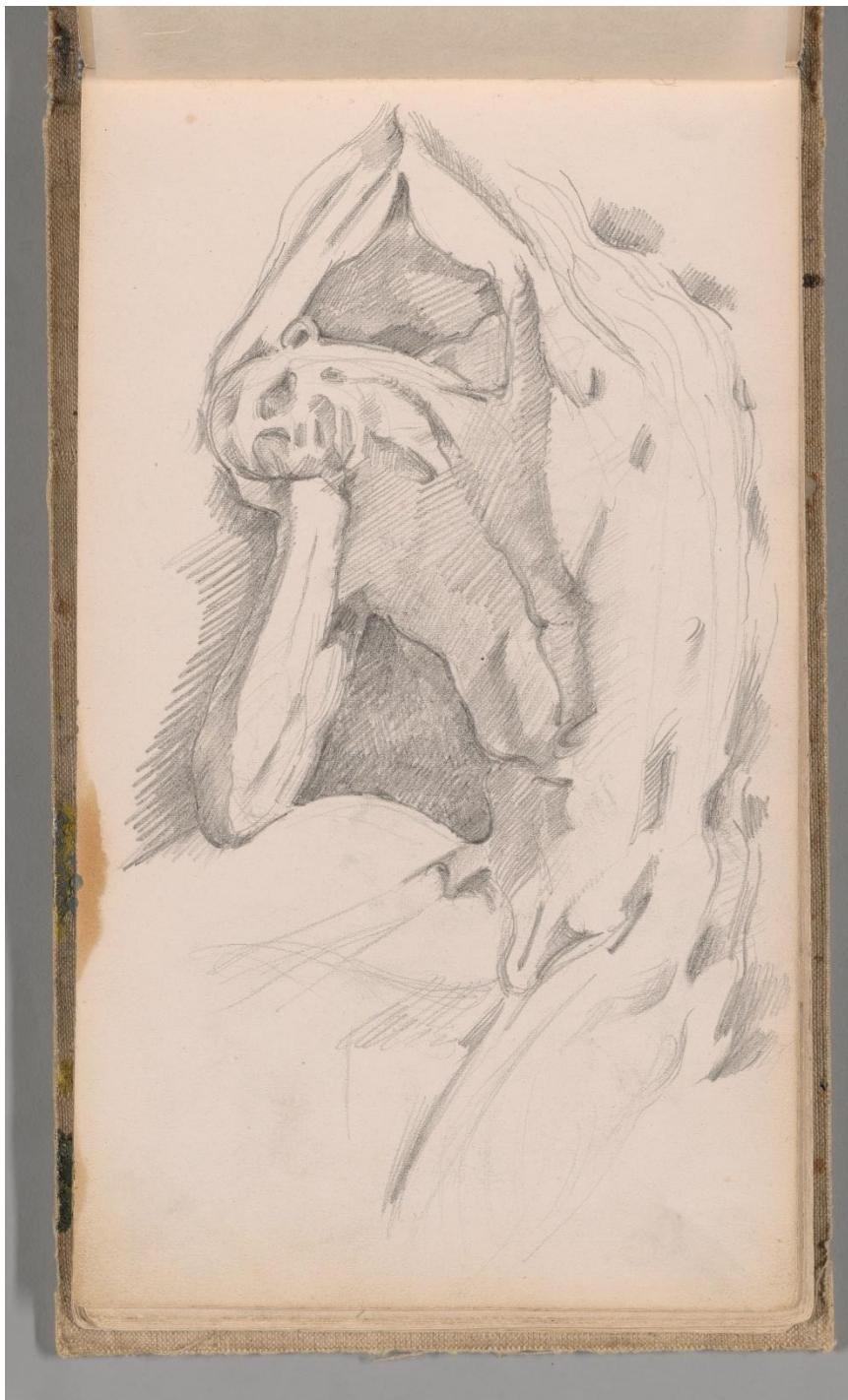


Figura 1: Paul Cézanne. *D'après l'écorché*. 1879-82. Página XXIII (verso) do caderno nº 2 (L'Estaque). Lápis sobre papel, 21,7 x 12,5cm. The Art Institute of Chicago, Arthur Heun Purchase Fund. Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/74646/sketchbook-no-2-l-estaque>. Acesso em nov. 2022.

1.2. Giacometti

O livro *Paris sans fin* reúne um conjunto de 150 litografias realizadas por Alberto Giacometti ao longo de seis anos, conjunto esse que é acompanhado de um texto escrito pelo próprio artista¹³. Nessa obra, o espaço é matéria onipresente.

Primeiro, num sentido mais geral, pela estrutura do livro, que acompanha o deambulo do autor em sua rotina através da cidade de Paris, abarcando os espaços diversos do ateliê, dos cafés, dos *boulevards* e das *banlieues*. A sequência de desenhos constitui, assim, um verdadeiro percurso urbano, alternando-se espaços abertos e fechados, a solidão do trabalho no ateliê e o burburinho agitado das ruas. O movimento de virar as páginas acompanha e emula o movimento de perambular pela cidade.

Por outro lado, olhando-se mais detidamente para os desenhos percebe-se também neles a preocupação constante com os problemas espaciais. Nessas litografias, não é a linha singular que cria o espaço; é, sim, a trama de linhas, com suas transparências e opacidades, que posiciona os objetos. Não há, propriamente, contorno: os objetos não são delineados, embora estejam localizados espacialmente. A transição entre o objeto e o espaço, entre o volume e o vazio, o positivo e o negativo, é aberta, não fechada. O que se vê é sugerido de maneira quase fantasmática: as posições não são invariáveis e únicas; os objetos situam-se, ao contrário, em “zonas” do papel sugeridas pelo emaranhado de traços, cujos limites não são precisos. Por vezes o reconhecimento do objeto demora a acontecer, é truncado. No entanto, quando ele acontece efetivamente, a presença daquilo que se vê se torna inescapável. É assim, por exemplo, com um vaso de flores sobre uma mesa num café, cuja geometria demora a se revelar em meio à densa tessitura de riscos (figura 2).

¹³ O livro original possui grandes dimensões, 45 x 34,5 x 7cm, segundo texto introdutório da edição consultada. LECUYER-MAILLÉ. “Un jeu avec l’infini”. In: GIACOMETTI, Alberto. *Paris sans fin*. Paris: Fondation Giacometti/Les Cahiers Dessinés, 2018, p. 5.



Figura 2: Alberto Giacometti. *Paris sans fin*, prancha 19. Litografia, 42,5 x 32,5cm. Fonte: [Alberto Giacometti : Paris sans fin. Folge von 150 Blatt ..., 1958-1965. | Galerie Kornfeld Auktionen Bern](https://www.galeriekornfeld.ch/en/collections/alberto-giacometti-paris-sans-fin-folge-von-150-blatt-1958-1965). Acesso em nov. 2022.

1.3. Arikha

O gravador se encontra sentado sobre um banquinho giratório, a partir do qual nos olha de cima para baixo, numa posição que indica um espelho inclinado. Embora à primeira vista não percebemos o espelho, depois de pouco tempo notamos seus limites, que formam um segundo quadro, interno ao quadro da gravura. O próprio espelho lança sua sombra sobre um elemento vertical (um armário? Uma parede perpendicular?) que acompanha toda a extremidade esquerda do quadro. Na imagem projetada no espelho, temos três figuras principais: uma prateleira com materiais de gravura, o gravurista que trabalha em sua matriz e uma prensa – três momentos do processo de produção da gravura, uma espécie de esquema do processo produtivo do ateliê. A luz, vinda da direita para a esquerda, divide a face do artista em uma metade escura e outra clara.

A identificação de cada um desses elementos, no entanto, demora um pouco a acontecer. De fato, ao nos aproximarmos desse autorretrato em água-forte, o que nos chama a atenção logo de cara é a densa trama de garranchos que constitui a forma (figura 3). Aqui não há traços contínuos estabelecendo limites precisos, delimitando, contornando, na tradição do *disegno* renascentista, e nem uma modelação tonal estruturada por um hachurado controlado e paciente, mas sim uma densa trama de rabiscos que, no seu entrecruzamento frenético, constrói as figuras. A linha parece percorrer um caminho perigoso, mantendo-se o tempo todo sobre o fio da navalha, entre a delimitação e a dissolução da forma. E, no entanto, apesar do registro dramático desse risco constante de perda do rumo, a forma se apresenta afinal, colocando-se nitidamente diante do observador. Eis que emerge do mar de rabiscos a figura do seu autor.



Figura 3: Avigdor Arikha. *Espelho com autorretrato e prensa*, 1971. Água-forte, 29 x 23,5 cm. Tiragem de 30 exemplares impressos pelo artista. National Galleries of Scotland. Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/15266/mirror-self-portrait-and-press>. Acesso em nov. 2022.

Essa dificuldade em dar forma ao que se vê é um elemento constante nos desenhos de Avigdor Arikha¹⁴. Tendo realizado sua formação artística em um ambiente no qual imperava a pintura abstrata, da qual se tornara partidário, Arikha passou a se debruçar a partir de 1968 sobre o problema da figuração: “I try to paint the visible simply with the means at my disposal.”, nas palavras do pintor¹⁵. Suas pinturas e seus desenhos parecem concentrar-se justamente sobre a intensidade do ato simultâneo de *ver* e *transcrever* em forma gráfica ou pictórica aquilo que se vê. Nesse contexto, Arikha impõe como pré-condições a seu trabalho uma série de restrições, não só nos meios, voltando-se às técnicas tradicionais da pintura (pintura à óleo, aquarela, pasteis), do desenho (ponta de prata, creions, grafite) e da gravura (água-forte); mas, principalmente, no tempo de execução, iniciando e concluindo suas obras em uma única sessão de trabalho. A cada tentativa é tudo ou nada. Para Arikha, o momento em que trabalha na obra corresponde a uma espécie de descarga elétrica, uma pulsação que, se interrompida, não pode ser retomada na mesma frequência¹⁶; a atenção que se têm diante do motivo e da obra nunca é reproduzível nos mesmos termos. Por meio dessa compressão temporal, Arikha põe em evidência o fervor a que se está sujeito quando se desenha ou se pinta de observação, isto é, observando atentamente um modelo, que constitui um termo de referência para o emprego que se faz dos materiais. É a própria possibilidade da representação que se põe em destaque, e o risco de fracasso é constante. Ver não é uma atividade trivial e mecânica – é quase um sacrifício. Daí a tensão redobrada que se imprime em suas obras, e que se manifesta na sua própria forma: de um lado, somos levados a tomar os meios pictóricos ou gráficos em sua autonomia, perdendo-nos no emaranhado de garatujas riscadas com a ponta seca numa chapa de cobre, ou nas pinceladas imbuídas de um forte sentido de urgência das telas a óleo; do outro, entretanto, percebemos a inegável relação

¹⁴ A reflexão que se segue é baseada nos ensaios reunidos na monografia de CHANNIN, Richard et ali. *Arikha*. Londres: Hermann/Malborough Gallery, 1985. Outra referência importante foi a coletânea de ensaios do próprio Arikha, *On depiction: selected writings on art, 1965-94*. Londres/Atenas: Eris/Museu Benaki, 2019.

¹⁵ “Eu tento pintar o visível simplesmente com os meios a minha disposição”, em tradução livre. O trecho consta da entrevista intitulada *A talk with Avigdor Arikha by Maurice Tuchman*, in: CHANNIN, Richard et ali. *Arikha*, op. cit., pp. 43-49.

¹⁶ A imagem da descarga elétrica é usada pelo próprio pintor em uma das entrevistas reunidas no documentário da série *Omnibus*, da BBC, a seu respeito. OMNIBUS: Avigdor Arikha. Direção: Patricia Wheatley. Londres: BBC, 1992. Vídeo (50 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/420730376>>. Acesso em nov. 2022. Em outro depoimento, o artista afirma que “Brushstrokes are not really repeatable in time. The brush (which is the instrument) imposes restriction.” Em tradução livre, “Pinceladas não são realmente repetíveis no tempo. O pincel (que é o instrumento) impõe restrições”. “Avigdor Arikha Interviewed by Barbara Rose”. In: CHANNIN, Richard et ali. *Arikha*, op. cit., pp. 81-92.

estabelecida entre tais signos pictóricos e gráficos a os modelos aos quais eles se referem: espantados, vemos emergir diante de nossos olhos algum fragmento do real capturado por aqueles meios que, no fim das contas, de fato não são mais do que eles mesmos: tintas e grafite. Uma dualidade que só pode ser ao mesmo tempo inacreditável e desconcertante.

2. Itinerário pessoal

Meu contato com a prática do desenho de observação começou de maneira sistemática com os estudos preparatórios para o vestibular da FAU. Antes disso, apesar de ter a prática do desenho como um hábito desde muito tempo e de tomar aulas de desenho durante alguns anos, a atividade passava sempre por desenhos de imaginação ou de memória; apenas pontualmente realizava um ou outro exercício de observação, e geralmente o fazia a pedido da professora de desenho. Nos estudos para as provas de habilidades específicas, hoje extintas, fui introduzido a exercícios de desenhar peças de isopor para estudar relações de luz e sombra, depois passando para o desenho de objetos com características mais complexas em termos de textura, forma e reflexão da luz. Esses desenhos se enquadravam estritamente nos limites daquilo que era exigido para o vestibular: situavam-se no campo do “desenho tridimensional” – o qual, ao lado do “desenho bidimensional” e do “desenho geométrico”, compunha a tríade de conteúdos cobrados pelo exame. Nesses desenhos o que se deveria buscar era fundamentalmente a representação dos volumes e espacialidades dos modelos em questão, e os meios preferidos para isso eram o modelado tonal através de hachuras produzidas com uso de lápis grafite, geralmente os mais moles como 4B ou 6B. Após o ingresso na universidade, o desenho de observação apareceu na estrutura curricular em alguns momentos espaçados: na primeira semana de aulas, conhecida entre os estudantes como “semana dos pelados”, em que se dava uma sequência de sessões de desenho de modelo vivo no Salão Caramelo da FAU; e depois eventualmente em uma ou outra disciplina do Departamento de Projeto.

Apesar dessa presença esparsa na estrutura curricular, o desenho de observação passou a assumir, com minha entrada efetiva no campo da arquitetura, um lugar importante como prática de estudos. Tornou-se um procedimento repetido diversas vezes para registrar o aspecto e as soluções de arquiteturas visitadas em algum momento e, mais marcadamente, tornou-se também uma maneira de aproximação em relação a essas obras, de apreensão de suas qualidades através de um olhar atento exercido durante um tempo mais alongado. Esse procedimento é retratado nos desenhos reproduzidos nas figuras 4 a 13, que mostram algumas páginas de cadernos de estudos realizados entre 2016 e 2019. Por mais distintos que esses desenhos possam ser uns dos outros, todos foram executados *in loco* com a finalidade de registrar o aspecto de determinadas construções que me chamaram a atenção.

Abrindo a sequência temos a figura 4, que mostra um desenho de uma das torres sineiras do mosteiro de São Bento em São Paulo¹⁷; nele podemos notar a permanência de alguns procedimentos exercitados para o vestibular, marcadamente a descrição da forma a partir do sombreado – ainda que, por outro lado, a linha comece a ser colocada também como um elemento importante. De fato, nesse desenho os dois procedimentos estão quase que contrapostos: de um lado, temos o sombreado buscando evocar a textura rugosa e áspera das superfícies de pedra da fachada; do outro, a marcação forte e linear das juntas secas da cantaria.

A figura seguinte mostra, do lado esquerdo, o pormenor de um espelho de fechadura em ferro fundido na porta da Capela da Misericórdia e das Mercês¹⁸, em Ouro Preto, e, do lado direito, uma vista da fachada principal da Capela de São Francisco de Assis¹⁹ tomada a partir do adro da igreja. Em ambos os desenhos nota-se um predomínio da linha na descrição da forma: no caso do espelho de fechadura, a peça é delineada em seus contornos, e a sugestão de tridimensionalidade aparece apenas no ponto em que a própria peça é tridimensional, o buraco da fechadura; no caso da vista da capela, adotei um procedimento que depois repeti diversas vezes em outros desenhos, delimitar a forma geral da construção através de linhas pouco contrastadas em relação ao tom do papel e desenvolver as hachuras tonais em pontos específicos que pretendia destacar – no caso, a coluna jônica rotacionada a 45° que arremata lateralmente o corpo avançado da fachada e, com marcações um pouco mais fortes das linhas, porém não propriamente com hachuras, alguns elementos da ornamentação, como os conjuntos escultóricos da portada e do óculo. A colocação de duas crianças empinando pipa em frente à construção buscou registrar um evento rápido que

¹⁷ O atual conjunto arquitetônico do mosteiro foi construído entre 1911 e 1922, a partir de projeto elaborado pelo arquiteto alemão Richard Berndl (1875-1955). Cf. ARRUDA, Valdir. *Tradição e renovação: a arquitetura dos mosteiros beneditinos contemporâneos no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007, pp. 62-63.

¹⁸ Em 1771 a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia decide erigir capela própria, e o trabalho se prolonga até as primeiras décadas do século XIX. Para uma cronologia detalhada da construção, ver o relato de Germain Bazin em *L'Architecture Religiouse Baroque au Brésil*. Tome II: Repertoire Monumental. Documentation Photographique. Index Général. São Paulo/ Paris: Museu de Arte de São Paulo/Plon, 1956, pp. 85-86.

¹⁹ A capela foi construída entre a décadas de 1760 e o primeiro quarto do século XIX a pela Irmandade de São Francisco de Assis, a partir de risco elaborado por Antonio Francisco Lisboa (1738-1814). Cf. BAZIN, Germain. *L'Architecture Religiouse Baroque au Brésil*. Tome II, op. cit., pp. 94-95.

ocorreu em meio ao processo lento de análise da forma arquitetônica através do desenho, bem como inserir no mesmo uma referência de escala do corpo humano.

As figuras 5 e 6 mostram estudos de duas igrejas no interior do Chile. De um lado, temos um desenho que talvez não possa ser considerado “de observação” em sentido estrito, mas que mostra um procedimento importante para a análise de determinadas qualidades arquitetônicas de um espaço: a representação em projeções ortogonais, mencionada brevemente na *Introdução*. Trata-se, pois, de um corte transversal da nave olhando-se para o altar-mor. A ideia era registrar principalmente aspectos construtivos do edifício²⁰, como as grossas paredes de adobe, o desenho da estrutura de madeira do telhado, o forro de madeira de cacto e o revestimento externo da cobertura em barro entremeado de fibras vegetais – note-se que, para esse registro, foi importante a conjunção entre desenho e texto. Os três desenhos seguintes mostram uma igreja²¹ com adro amurado situada em um pequeno promontório, e o que interessava era descrever o percurso que se faz para ascender ao recinto fechado. Temos, assim, uma sequência que começa com a visão lateral do complexo, ainda com uma certa distância, progride para uma vista oblíqua mais próxima e termina com uma vista frontal da igreja a partir de uma posição já no interior do recinto. Embora esses desenhos sejam predominantemente lineares, ainda estão presentes algumas zonas importantes sombreadas por meio de hachueras, e as linhas por vezes se contorcem a ponto de virarem pequenas manchas.

Adiante temos a figura 7, que mostra croquis rápidos feitos a caneta na Fábrica São Luiz²², em Itu. Embora o desenho linear procure aqui definir primordialmente os limites dos objetos, buscando evidenciar sua geometria, há também alguns pontos em que são feitas indicações acerca da materialidade das peças, como os veios da madeira. Podemos perceber, também, a presença de certas convenções do desenho técnico, como a marcação dos eixos das cavilhas na junção entre uma viga e um pilar de madeira ou a vista frontal esquemática da peça de encontro entre duas hastes metálicas de um anel de compressão em uma chaminé

²⁰ Trata-se da igreja de San Pedro de Atacama, na cidade de mesmo nome. Conforme painel explicativo existente no local, o primeiro registro escrito a mencionar a existência do templo é de 1557, porém o edifício atual data de 1844, ano em que foi concluída a reconstrução após um incêndio devastador em 1839.

²¹ A igreja em questão é situada no povoado de Machuca.

²² Fundada em 1869 como uma fábrica de tecidos de algodão e sendo a primeira indústria a vapor do estado de São Paulo, permaneceu em atividade até 1982. Conforme informações constantes do site do espaço de eventos que agora funciona no local. Disponível em: <https://espacofabrica.com.br/a-fabrica-sao-luiz/>. Acesso em nov. 2022

de alvenaria de tijolos de barro. Em meio ao conjunto, esses desenhos provavelmente são aqueles que mais se aproximam de um registro rápido de uma informação visual.

As quatro figuras seguintes mostram parte de um conjunto de desenhos feitos em uma visita de estudos a Brasília realizada com um grupo de colegas da FAU em 2019. Primeiro temos duas páginas de estudos realizadas na Universidade de Brasília (UnB): à direita, uma planta esquemática do conjunto arquitetônico central do *campus*, composto pelo prédio do Instituto Central de Ciências (ICC) com sua forma arqueada, o Restaurante Universitário oposto à face convexa da curvatura do ICC e o par composto pela Reitoria e pela Biblioteca Central, ambas como que abraçadas pelo ICC em sua face côncava²³; abaixo desse desenho e na página à direita encontram-se respectivamente uma vista frontal do térreo de um edifício do conjunto residencial dos professores universitários²⁴, realizada de acordo com muitas convenções do desenho arquitetônico (embora, evidentemente, à mão livre) e na qual estão devidamente anotadas em linhas de cota as dimensões dos componentes do edifício pré-fabricado, e uma vista obliqua do mesmo edifício, na qual o objetivo era delimitar claramente as peças individuais que compunham a montagem da estrutura final. Assim como no desenho do mosteiro de São Bento a marcação forte das linhas procurava delimitar a separação de cada uma das pedras da fachada, aqui a ideia era sublinhar cada uma das peças individuais que compunham a construção, atentando para a lógica de pré-fabricação que norteara o projeto. Segue-se um estudo realizado no peristilo do Ministério da Justiça²⁵. Nele está sumariamente marcada a solução em planta do edifício, composto por um corpo central recuado em relação às linhas de projeção da enorme laje de concreto que constitui a sua cobertura e se apoia em uma série de pilares delgados que, nas faces laterais do edifício, constituem um conjunto de quebra-sóis verticais e, na fachada principal, uma arcada entremeada de cascatas d'água. Justaposto a essa anotação esquemática encontra-se um

²³ O prédio do ICC foi projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012) em 1963 e teve sua construção comandada por João Filgueiras Lima (1932-2014). O projeto do Restaurante Universitário é de autoria de José Galbinsky e Antonio Carlos Moraes, e ele foi construído entre 1971 e 1974. A Reitoria foi construída entre 1972 e 1975, tendo sido projetada por Paulo de Melo Zimbres; a Biblioteca Central, também de autoria de José Galbinsky, foi projetada em 1969 e inaugurada em 1973. Informações recolhidas no site do CEPLAN – Centro de Planejamento Oscar Niemeyer da Universidade de Brasília. Disponível em: http://ceplan.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=693. Acesso em nov. 2022.

²⁴ Projeto de João Filgueiras Lima, de 1962. Ver LATORRACA, Gincarlo (org.). *João Filgueiras Lima: Lelé*. São Paulo/Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Editora Blau, 2000 (Coleção Arquitetos Brasileiros), pp. 36-37.

²⁵ Projeto de Oscar Niemeyer datado de 1962. BOTEY, Josep Maria. *Op. cit.*, p. 140.

desenho no qual houve um grande esforço no sentido de capturar não apenas a geometria da construção, mas principalmente algo da atmosfera desse lugar coberto cuja densa sombra projetada é imediatamente percebida quando, deixando o sol cortante dos espaços externos e por vezes áridos da cidade, adentramos suas premissas frescas e úmidas. De fato, não há como não se deixar tocar pelo contraste vigoroso entre a luz ofuscante dos espaços abertos de Brasília, refletida duplamente pelo céu onipresente e pelo mármore branco dos palácios, e a sombra reconfortante dos Jardins do Palácio da Justiça. O desenho foi construído a partir de um esqueleto linear elaborado abstratamente segundo algumas convenções da representação em perspectiva com um ponto de fuga e posteriormente preenchido com hachuras; foi realizado com o observador situado no caminho que, entremeando-se num jardim aquático, conduz à entrada do bloco central envolto, olhando-se em direção ao Eixo Monumental. Do outro lado da grande esplanada encontra-se o edifício-irmão do Palácio da Justiça, o Palácio do Itamaraty, que possui soluções arquitetônicas da mesma ordem²⁶. Há de se notar, nessa dupla de páginas do caderno, a diferença entre o caráter linear e sintético da planta esquemática à esquerda e a centralidade do sombreado através de hachuras para a construção da atmosfera na perspectiva ao centro e à direita. Posteriormente são apresentados, nas figuras 10 e 11, estudos do interior da Catedral Metropolitana²⁷, os quais se mostraram particularmente difíceis em função da singularidade do espaço interno criado pela estrutura e pelo fechamento do edifício. A conformação em hipérbole dos 16 elementos idênticos que compõem a cúpula da catedral e a situação do nível interno rebaixado em relação ao nível em que essas peças tocam o chão – elas o fazem no nível do piso da Esplanada, portanto bem acima do nível interno do templo – cria a estranha sensação de ter essas enormes peças estruturais partindo de detrás do observador em qualquer ponto

²⁶ Também projetado por Oscar Niemeyer, o Palácio do Itamaraty (1962) organiza-se similarmente ao Palácio da Justiça como um corpo central envolto protegido do sol por um amplo peristilo ocupado por um jardim aquático. A volumetria dos dois palácios, definida a partir de prismas de base quadrada e diferindo da solução em lâmina adotada para os demais ministérios da Esplanada foi definida, como se sabe, já no Plano Piloto original de Lucio Costa. Ver BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Trad. Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 141; e COSTA, Lucio. “Memória descritiva do Plano Piloto”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34/Editions Sesc São Paulo, 2018, pp. 283-297 – atenção para a figura 10, p. 290, que mostra em planta esquemática o conjunto monumental formado pela Praça dos Três Poderes e pela Esplanada dos Ministérios, na qual se vê claramente dois edifícios de planta quadrada ladeando o edifício do Congresso Nacional, em contraposição às lâminas dos demais ministérios.

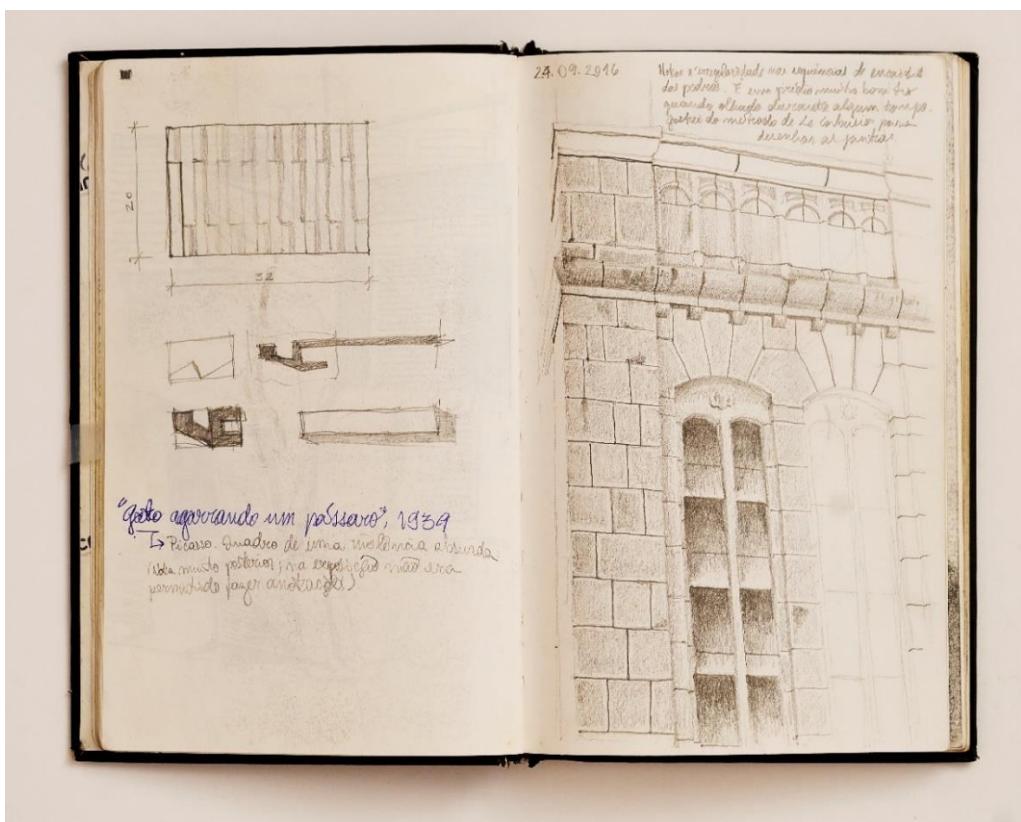
²⁷ Projeto de Oscar Niemeyer cuja construção se iniciou em 1958, estando a estrutura concluída em 1960 e tendo sido a Catedral inaugurada em 1970. Os vitrais atuais foram desenhados por Marianne Peretti e foram instalados em 1990. Conforme informações do site da catedral, disponíveis em: <https://catedral.org.br/historia>. Acesso em nov. 2022..

da nave, em um movimento ascensional arrebatador e muito difícil de evocar através do desenho. Contraposto a esse movimento ascensional da estrutura há, ainda, o movimento descensional das esculturas pendentes situadas no centro da composição²⁸. Os desenhos realizados na Catedral são, como se pode ver, predominantemente lineares, visto que a preocupação central era transcrever a geometria particular daquele espaço interior.

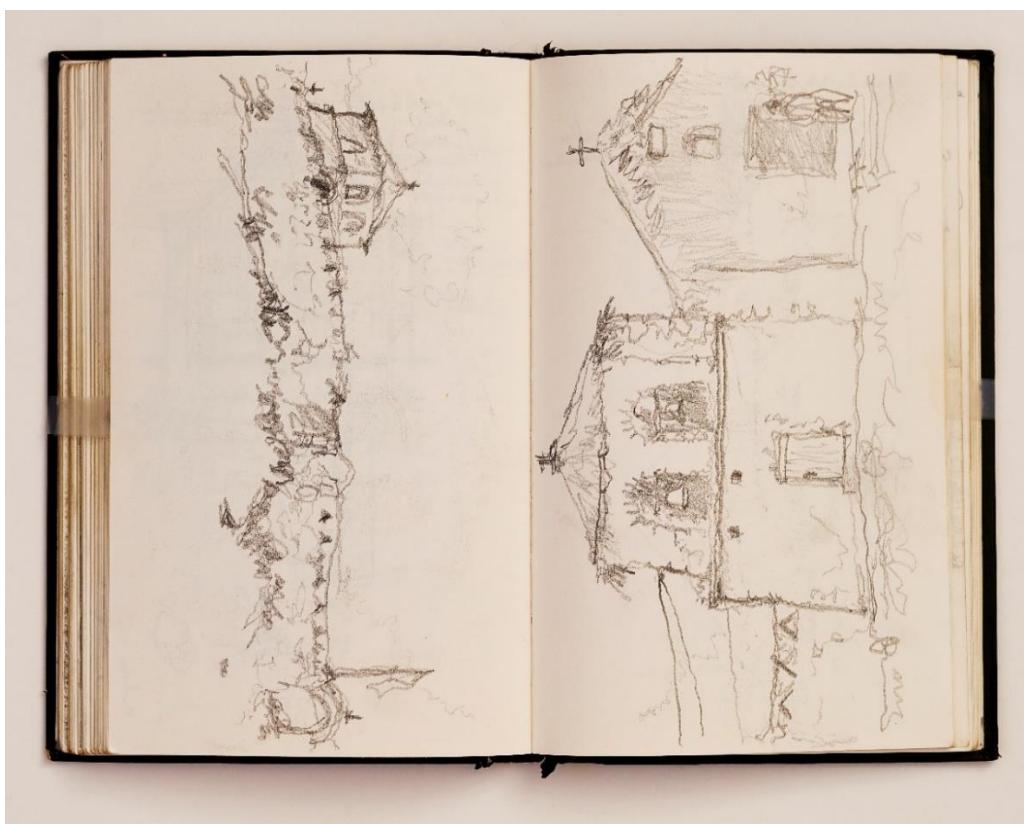
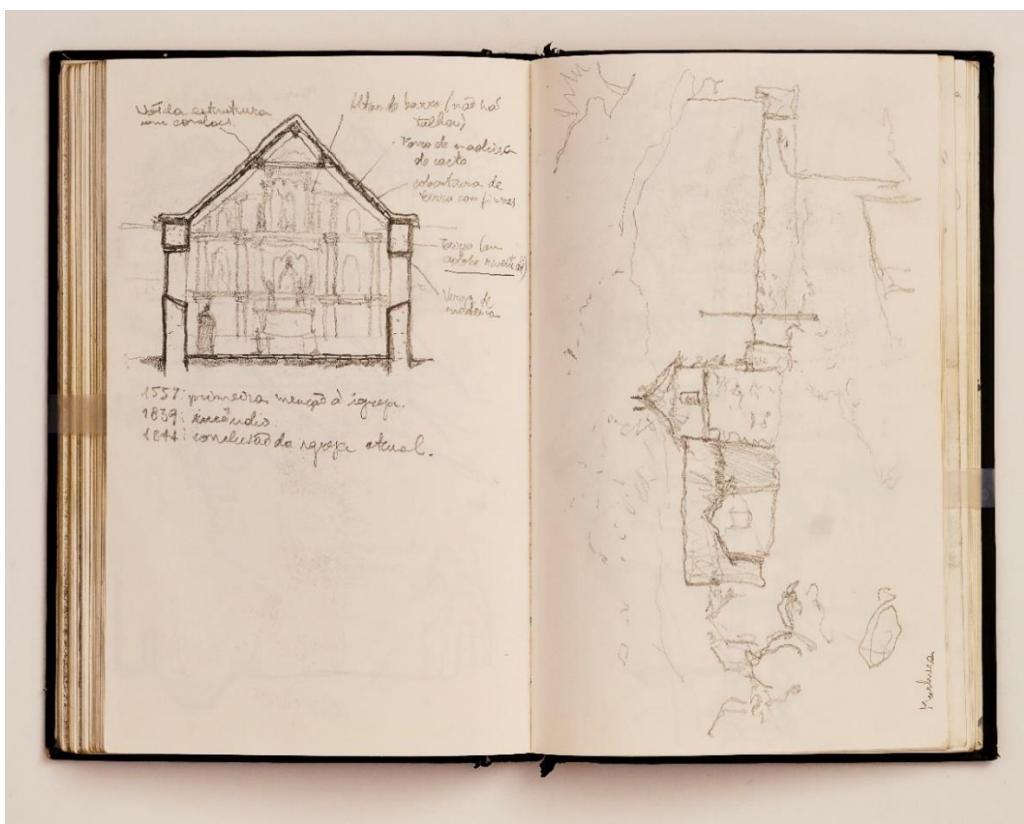
Por fim, as figuras 12 e 13 mostram duas vistas do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro²⁹: a primeira foi tomada a partir do píer Mauá, no limite do Porto, olhando-se para o morro de São Bento; nela é possível ver a situação encastelada do mosteiro em relação ao tecido urbano e ao nível do chão na região do porto, muito mais próxima do nível do mar. O segundo desenho mostra o interior da Igreja do Mosteiro, olhando-se da nave em direção ao altar-mor através do arco-cruzeiro. No conjunto é evidenciado o contraste entre os aspectos externo e interno da construção: externamente, temos uma construção sóbria e maciça, com seus cunhais em pedra aparente e seus grandes planos de alvenaria caiada com aberturas regulares; interiormente, a profusão da talha em madeira, da escultura e da pintura mural domina a configuração do espaço.

²⁸ As esculturas foram realizadas por Alfredo Ceschiatti (1918-1989).

²⁹ A Igreja atual do Mosteiro teve seu risco realizado pelo engenheiro militar Francisco de Frias da Mesquita na primeira metade do século XVIII. Como de costume na construção da época, diversas alterações ocorreram na fábrica em relação ao risco primordial, e os trabalhos se alongaram por décadas; a construção da Igreja foi concluída em 1691. Segundo relato de Germain Bazin. *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*. Tome II, *op. cit.*, pp. 49-50.



Figuras 4 e 5: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos do Mosteiro de São Bento em São Paulo e de aspectos de Ouro Preto. Lápis grafite sobre papel.



Figuras 5 e 6: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos das Igrejas de San Pedro de Atacama e Machuca, no Chile. Lápis grafite sobre papel.

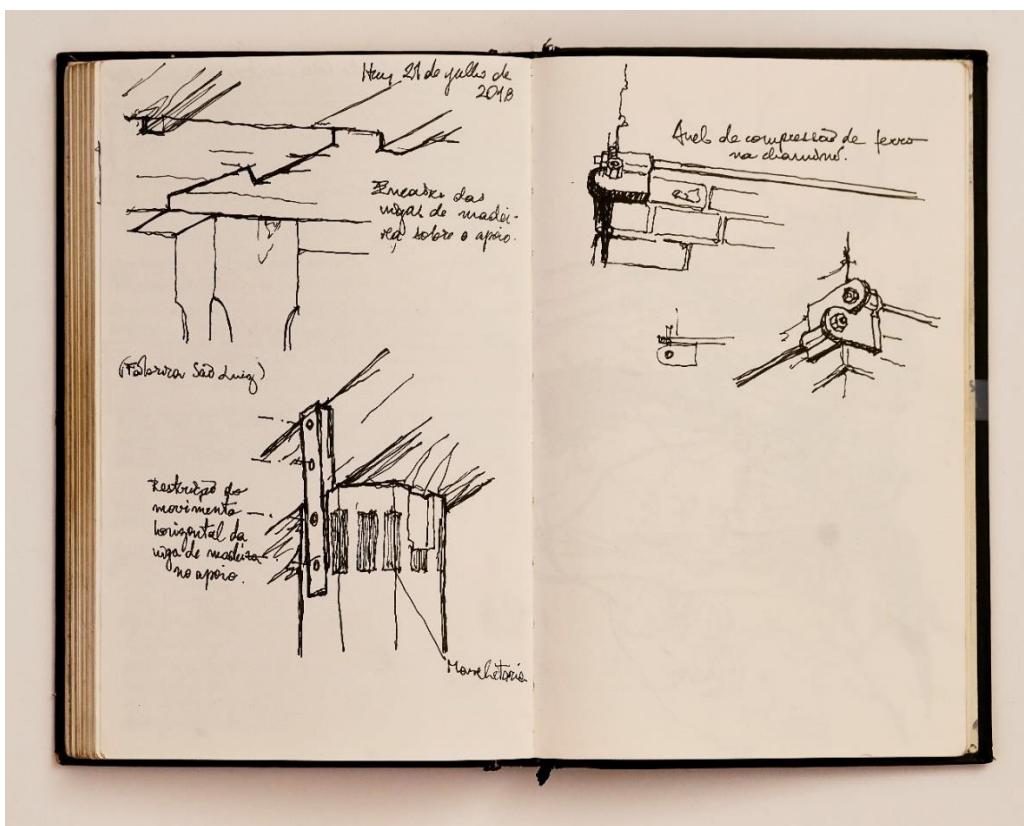
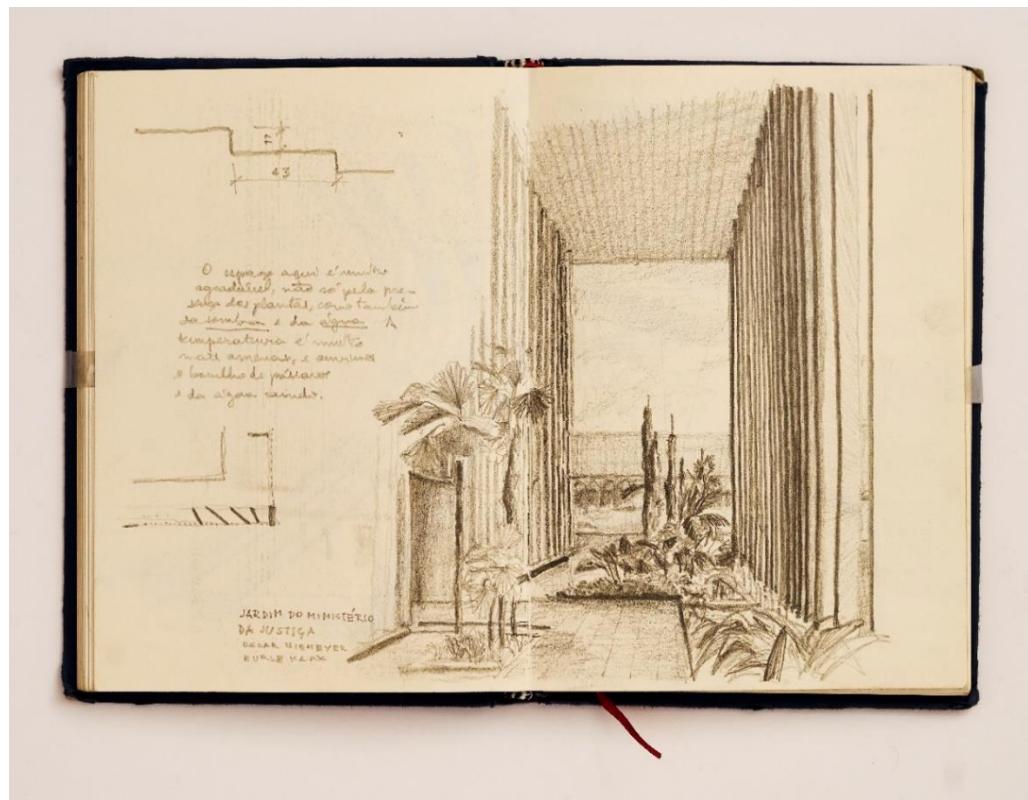
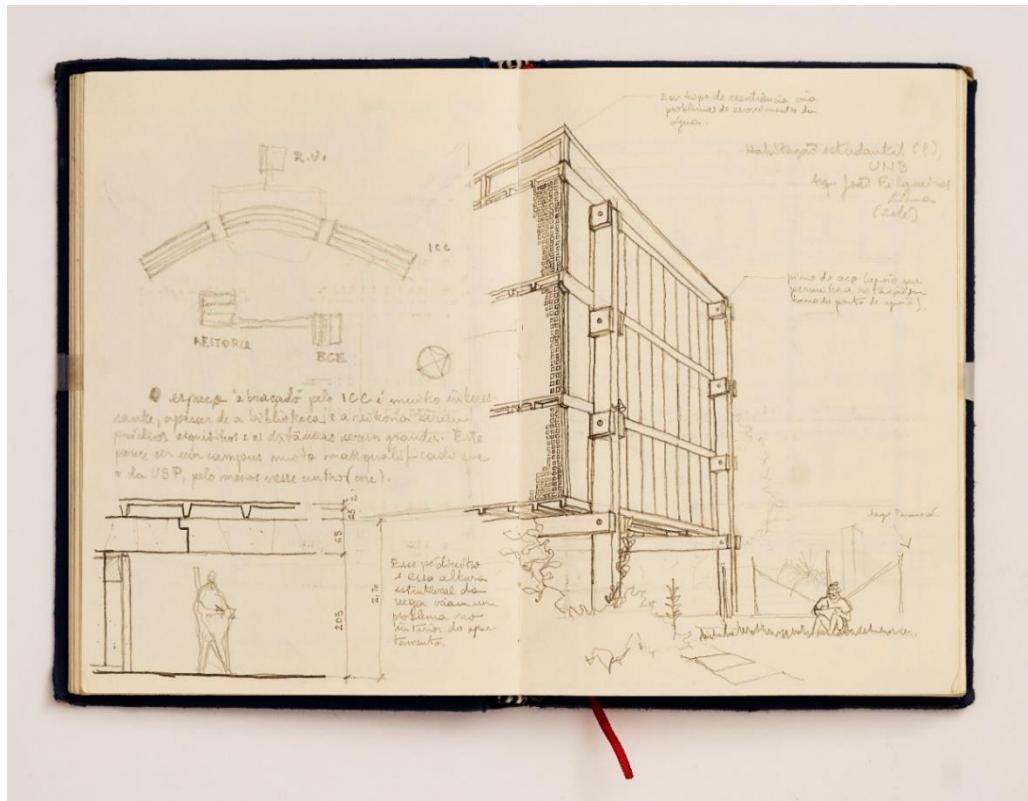
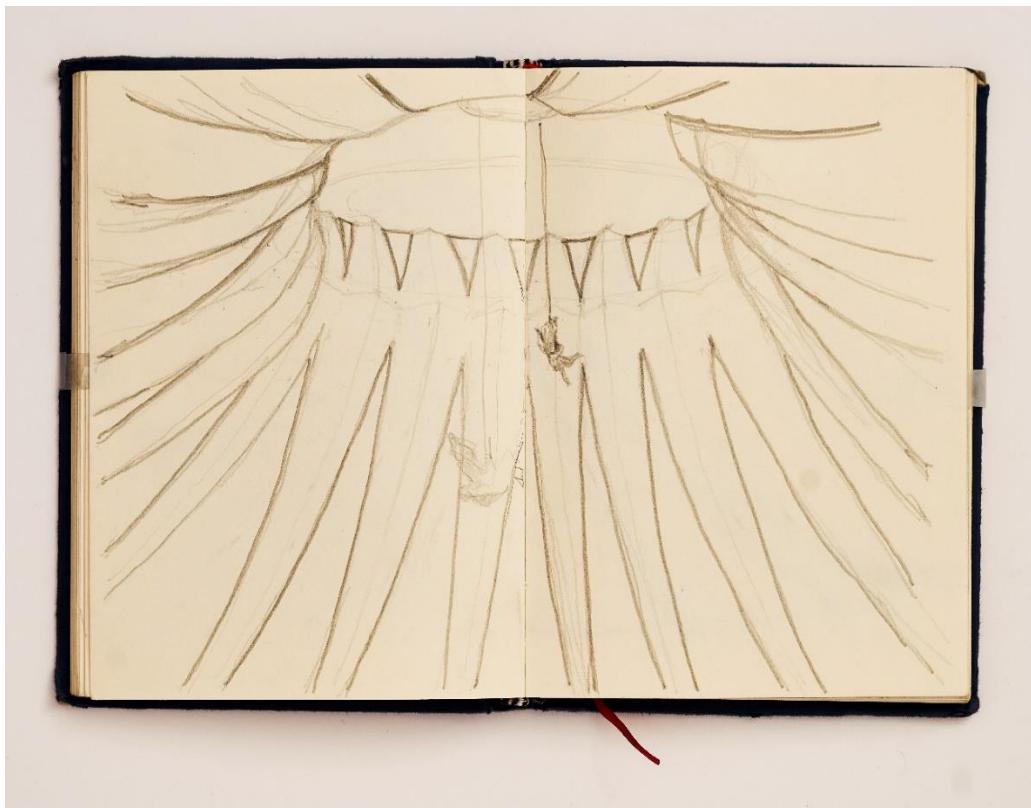
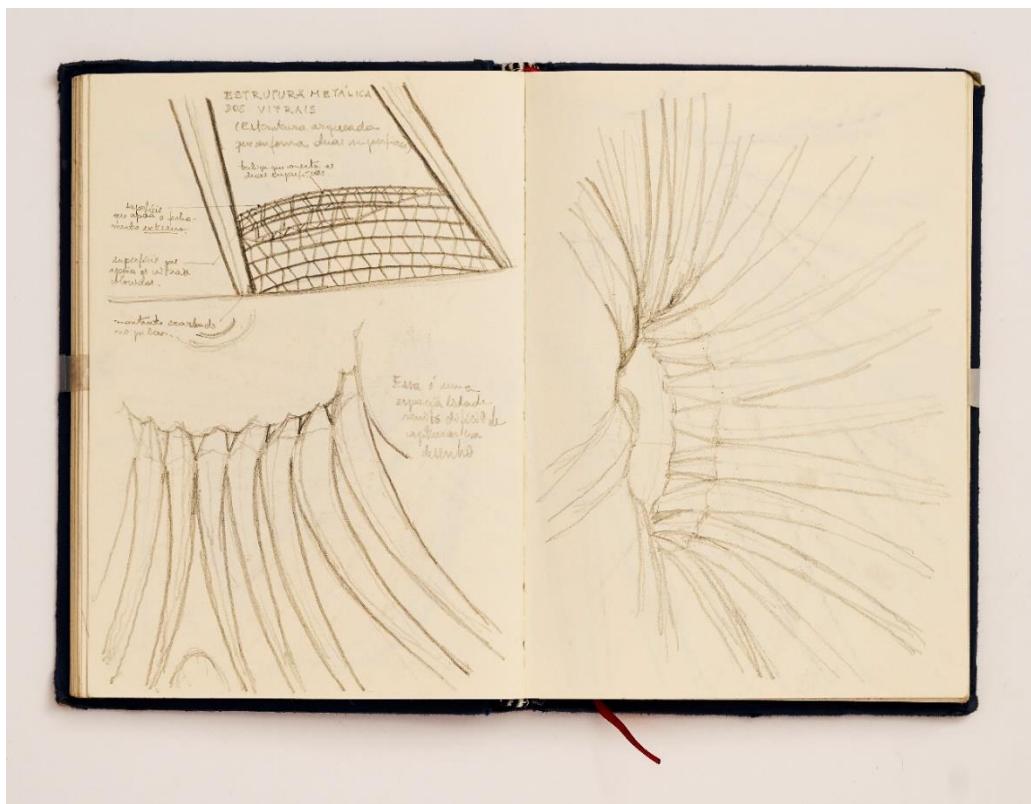


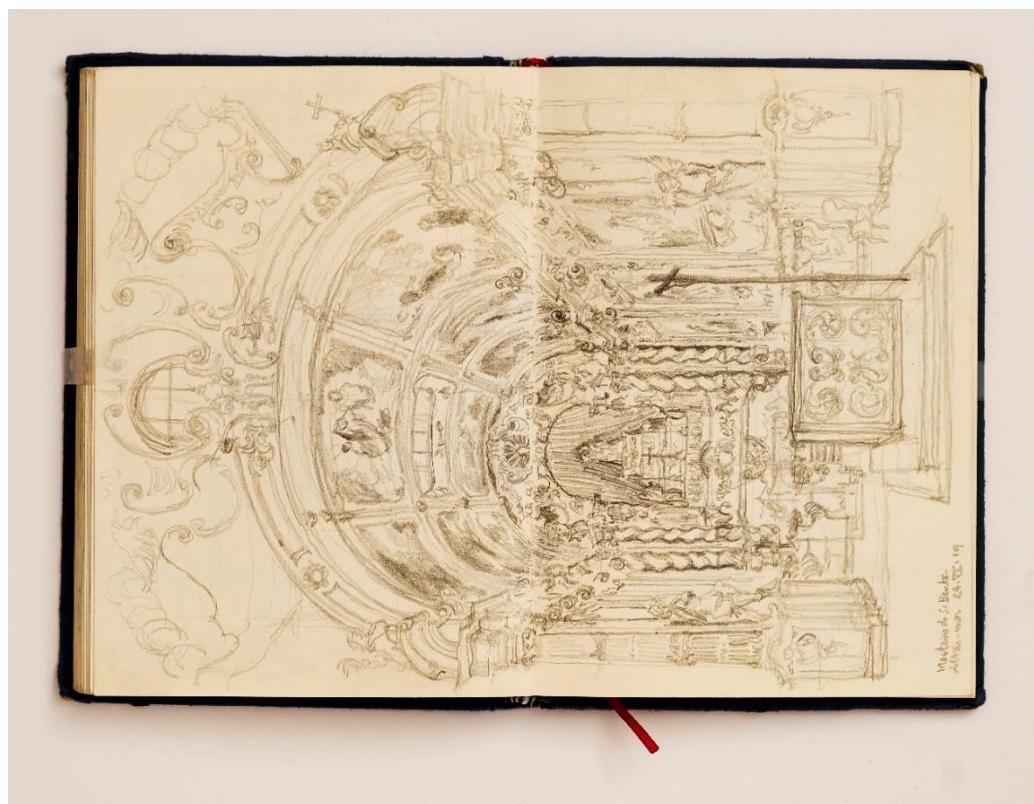
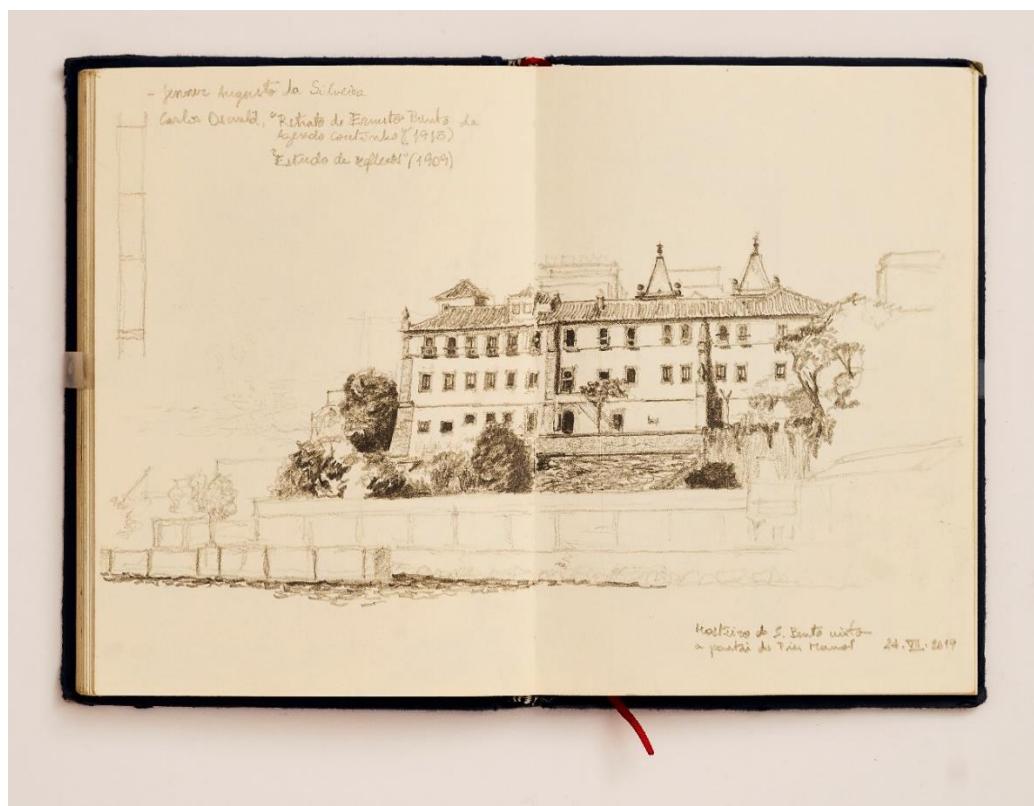
Figura 7: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos de detalhes construtivos da Fábrica São Luiz, em Itu. Caneta nanquim sobre papel.



Figuras 8 e 9: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos da Universidade de Brasília e do Ministério da Justiça. Lápis grafite sobre papel.



Figuras 10 e 11: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos da Catedral de Brasília.
Lápis grafite sobre papel.



Figuras 12 e 13: Caderno de estudo de arquitetura com desenhos o Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. Lápis grafite sobre papel.

Para além de ferramenta de análise de obras de arquitetura, o desenho se tornou aos poucos motivo de atenção por si só, e foi nesse processo que se construiu efetivamente a problemática que discutida neste trabalho. Particularmente, o desenho de observação começou a se colocar como um problema de maneira mais explícita a partir de minha participação em um curso de extensão universitária intitulado *Desenho e Linguagem*, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Kerr Saraiva no segundo semestre de 2019. Esse curso ocorreu em um momento de minha trajetória na FAU em que a atividade do desenho vinha minguando gradualmente, sendo fundamental para a retomada de uma prática mais consistente. Com encontros semanais realizados no Ateliê Fracarolli³⁰ nas noites de sexta-feira, o curso se estruturava fundamentalmente em torno da atividade de desenho dos estudantes matriculados, constituindo simultaneamente um curso de produção e de acompanhamento dessa produção. Após iniciar as atividades com materiais com os quais já estava familiarizado – folhas de papel em formato A4 ou A3, lápis grafite e carvão – elaborei, a partir de uma provocação da professora, um conjunto de desenhos executados com pincel e tinta tipográfica sobre folhas de papel kraft cortadas de um rolo. As diferenças de possibilidade são evidentes de partida: o rolo de Kraft sugeria formatos maiores e mais variados em suas proporções do que o padrão A, e a tinta tipográfica, a princípio empregada de formas outras que não através da aplicação pelo pincel, implicava num desafio importante em termos de desenho: sua viscosidade exigia movimentos fortes e decisivos; a rapidez com que ela ia se tornando rarefeita no pincel possibilitava contrastes significativos na aplicação, ora pastosa, densa e por vezes até tridimensional, ora seca e apenas sugestiva, tendendo cada vez mais à cor do próprio papel. O motivo explorado nesses desenhos era o que estava à vista, objetos próprios às atividades do Ateliê Fraccarolli – cadeiras, bancos, e suportes para a fabricação de esculturas. A figura 14 mostra um dos desenhos produzidos com esse procedimento. Uma vez que o esforço de síntese era parte constitutiva do exercício proposto, reduzindo-se ao máximo o número de operações realizadas, no desenho reproduzido é possível perceber que elementos inteiros, como os pés das banquetas, foram executados com uma única pincelada, ou ainda que os planos horizontais das banquetas são apenas sugeridos por duas pinceladas oblíquas e mais ou menos rarefeitas.

³⁰ O Ateliê de Escultura e Pesquisa da Forma Caetano Fracarolli é um dos espaços da FAU USP na Cidade Universitária, no qual se realizam atividades diversas, como grupos de estudo, cursos e seminários. Lá encontra-se conservada, além disso, parte da obra e dos instrumentos de trabalho do escultor e professor da FAU USP Caetano Fracarolli (1911-1987).



Figura 14: Estudo de desenho realizado no Ateliê Fracarolli. Tinta tipográfica sobre papel kraft.

Esse ideal de síntese na produção dos desenhos foi o que marcou toda a minha produção durante a vigência do curso, mesmo quando voltei a trabalhar com o lápis grafite e o carvão. Foi-se operando, assim, uma progressiva redução dos elementos gráficos presentes nos desenhos, chegando-se a desenhos que não continham mais do que algumas linhas características da figura representada. Ainda assim, permaneci o tempo todo no âmbito do desenho de observação – daí a ideia de “característico”, já que as linhas traçadas no papel nunca deixaram, nesse período, de se referir a uma experiência de observação do mundo e de transcrição dessa observação para o desenho. Na verdade, é possível dizer que esses desenhos eram, fundamentalmente, exercícios de observação, que buscavam dar ao ato de observar uma intensidade aumentada por meio do imperativo de traçar linhas que tivessem significado; isto é, através do imperativo de não traçar linhas sem justificativa no papel, instuiu-se ao mesmo tempo a necessidade do olhar apurado para o objeto representado: não fazia sentido, dentro desse enquadramento, traçar uma forma genérica; era necessário esforçar-se ao máximo para que a forma traçada fosse *específica*. Ao mesmo tempo, a especificidade da forma observada e delineada deveria ser obtida da maneira mais direta possível, evitando-se tudo aquilo que parecesse superfluo à descrição da forma e ao desenho. Esse esforço de síntese acabou por conduzir à redução quase que completa dos elementos constitutivos do desenho à linha: foram saindo de cena as hachuras e grandes áreas de sombra que marcavam os primeiros desenhos elaborados e a própria quantidade de linhas – e especialmente de linhas sobrepostas, retracadas – foi diminuindo consideravelmente. A busca penosa pela linha intencional, não-gratuita, foi o aspecto mais marcante dessa experiência.

O fim do curso marcou o início de mais um período de pouca atividade, que só foi interrompido no primeiro semestre letivo de 2020, quando procurei retomar a investigação iniciada em 2019. Nesse sentido, matriculei-me tanto numa nova edição do *Desenho e Linguagem* quanto numa disciplina optativa sobre *Gravura em Metal*³¹, ambos ministrados, novamente, pela Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Saraiva. Infelizmente, poucas atividades puderam ser desenvolvidas antes que todas as aulas presenciais da Universidade fossem suspensas em função das medidas de segurança sanitária insaturadas para conter a pandemia de Covid-19, que, já tendo provocado grandes estragos em outras partes do mundo, começava então a se alastrar pelo Brasil. O início do período de isolamento social marcou – além de muitas outras

³¹ O programa da disciplina estava estruturado em torno da realização das matrizes em chapa de cobre e da impressão das estampas no Laboratório de Produção Gráfica (LPG) da FAUUSP, no qual havia sido montada uma prensa com essa finalidade.

coisas de gravidade incomparavelmente maior – o abandono quase completo da prática do desenho.

Foi só com a retomada remota das atividades letivas que, por força do retorno de um acompanhamento periódico da produção, voltei a desenhar com alguma regularidade. Uma vez que o programa inicial da optativa de gravura em metal fora inviabilizado pela suspensão das atividades presenciais, as atividades da disciplina se desenvolveram no sentido de acompanhar e discutir a produção dos alunos à distância: tornaram-se, novamente, um acompanhamento periódico de desenho.

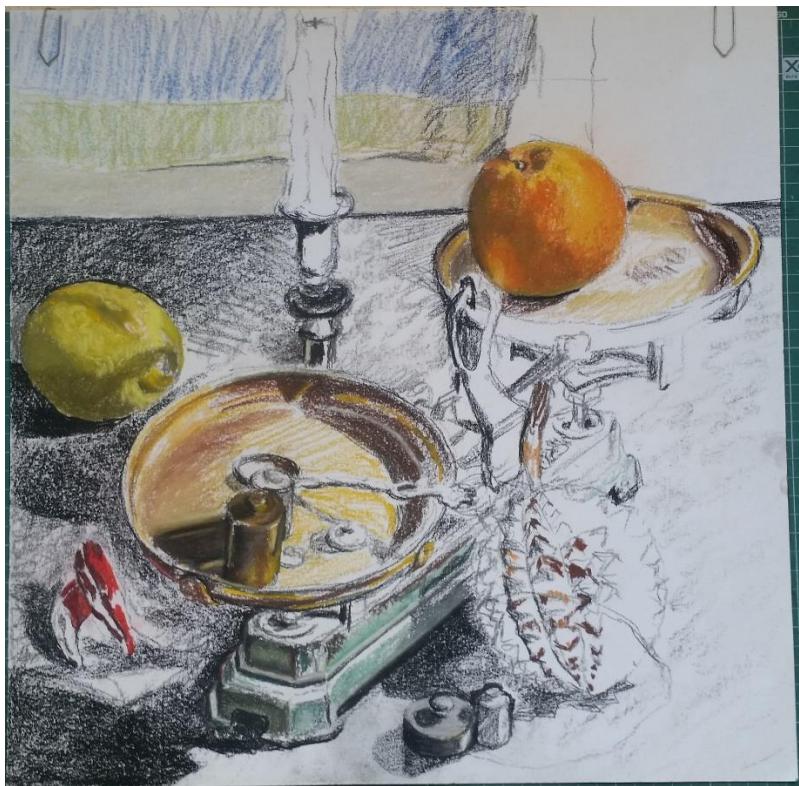
Apesar do caminho trilhado anteriormente, no sentido da síntese dos elementos gráficos, iniciei naquele momento um conjunto de exercícios de outra natureza, mudando radicalmente tanto a duração do desenho quanto os materiais empregados: ao invés de desenhos rápidos, realizados em poucos minutos, passei a deter-me por muitas horas, por vezes dias, na elaboração do desenho, e passei a utilizar também a cor. A ideia por trás desse proceder era ampliar a experiência da observação atenta e significante no tempo – ao invés da síntese elaborada com rapidez e na qual se despia a figura de tudo aquilo que parecesse superfluo, o objetivo era trazer em pormenor para o desenho aquilo que se colocava diante de mim. Se os procedimentos eram distintos, contudo, permanecia nesse segundo o imperativo de não realizar nenhuma operação automática; a observação do modelo permaneceu um crivo importante para todas as marcas realizadas no papel.

Dessa experiência resultaram as duas naturezas-mortas reproduzidas nas figuras 15 e 16. De cara, o que salta aos olhos é a diferença gritante entre esses desenhos e o que vihnha sido produzido anteriormente. A execução “de uma só tacada” dos traços rápidos e sintéticos deu lugar à sucessão paulatina de camadas, partindo de um esboço à lápis sobre o qual se deu a aplicação gradual do pastel – um procedimento que remonta aos desenhos tonais como os da figura 9, embora a introdução da cor significasse toda uma outra gama de possibilidades. A sequência das operações realizadas pode ser notada, ainda que apenas parcialmente, nas figuras 17 e 18, que mostram dois estágios intermediários de elaboração do segundo desenho: num primeiro momento, é possível ver a disposição inicial dos elementos no quadro pelo esboço à lápis e a distribuição das principais manchas de cor; no segundo, é possível ver em estágio mais avançado o trabalho de modelagem dos volumes das frutas e dos pratos da balança, bem como o desenvolvimento da distribuição da luz no espaço. Através desse procedimento, a composição encontrava-se mais definida no início do trabalho, ainda que, ao longo do processo de produção, possa ter sido alterada consideravelmente, seja pelo

deslocamento de elementos – que pode ser observado, por exemplo, na figura 17: nesse desenho, o limão que acabou ficando atrás da balança, no lado esquerdo do quadro, estava inicialmente em frente à balança, no canto inferior direito, praticamente no primeiro plano; ainda é possível ver, no desenho acabado, os indícios do esboço inicial desse limão – seja, ainda, por alterações na forma do papel, como ocorreu com o desenho reproduzido na figura 15: já no final de sua elaboração, acabei por remover da parte de cima uma faixa horizontal considerável, o que resultou no formato mais alongado do desenho final. Cabe ainda destacar um aspecto importante da elaboração desses dois desenhos, os quais, apesar de notavelmente diferentes em suas formas finais, foram produzidos de maneira muito semelhante. Se, portanto, as técnicas empregadas e o processo de produção são similares – esboço à lápis seguido da adição de camadas de pastel –, a diferença reside no momento de interrupção da produção. O primeiro desenho foi elaborado até o ponto de apagar boa parte das marcas primárias de seu processo produtivo, como os esboços iniciais e mesmo as primeiras camadas de pastel. O resultado, assim, é um conjunto de formas definidas, fechadas, corpos separados uns dos outros e apenas dispostos em proximidade, numa situação que, somada à composição empregada e ao uso abundante do preto para formar uma superfície com apenas alguma variação tonal e sobre a qual se dispõem os objetos, resulta numa forma final bastante estática. No segundo desenho, por sua vez, há talvez um dinamismo mais acentuado que não se deve unicamente à diagonal formada pela balança de pratos que estrutura toda a composição ou à incidência lateral, da direita para a esquerda, de uma luz mais dura sobre os objetos arranjados na mesa; de fato, parte considerável dessa vibração parece decorrer do momento em que o trabalho de acrescentar camadas foi interrompido. Ainda são visíveis aqui as primeiras camadas de pastel, parte dos esboços a lápis e, em certos pontos, até mesmo a superfície branca do papel. A aplicação das cores do pastel aqui não chega a formar, portanto, as tramas densas, superfícies quase contínuas, que vimos no desenho anterior, mas muitas vezes se dá por meio de hachuras que permitem identificar individualmente cada traço executado sobre a folha, como no caso das hachuras azul e verde na parte superior do quadro, em que são visíveis as linhas traçadas individualmente, ou na área escurecida no canto superior direito, na qual é possível identificar a aplicação do pastel na horizontal. Os movimentos de aplicação do pastel, portanto, não se perdem na sucessão paciente das camadas, mas se põem à vista plenamente.



Figuras 15 e 16: Estudos de natureza-morta. Pastel seco sobre papel.

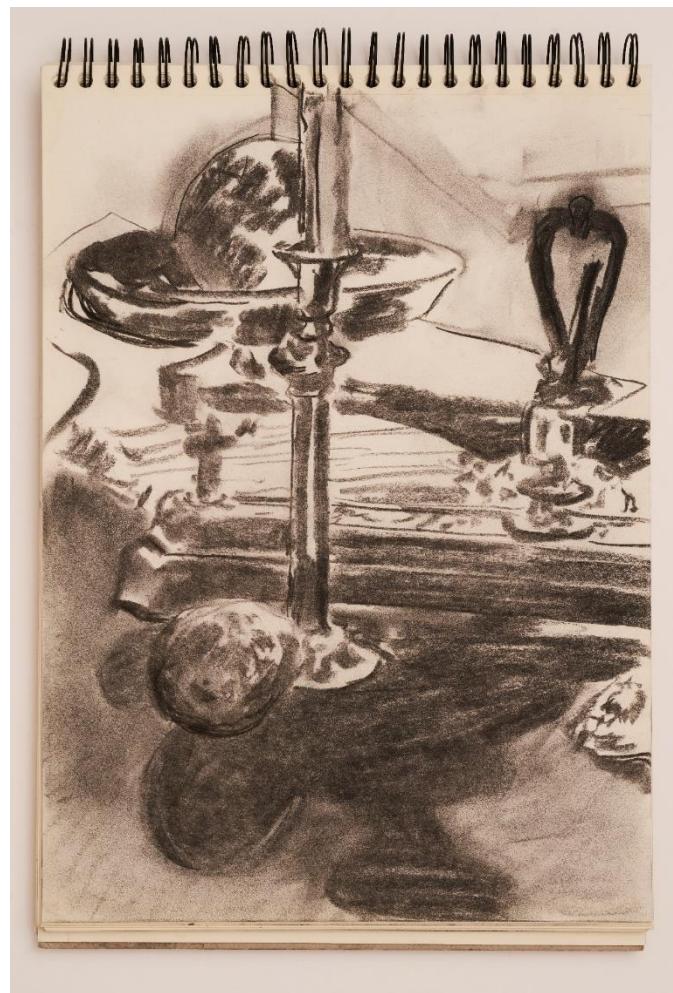
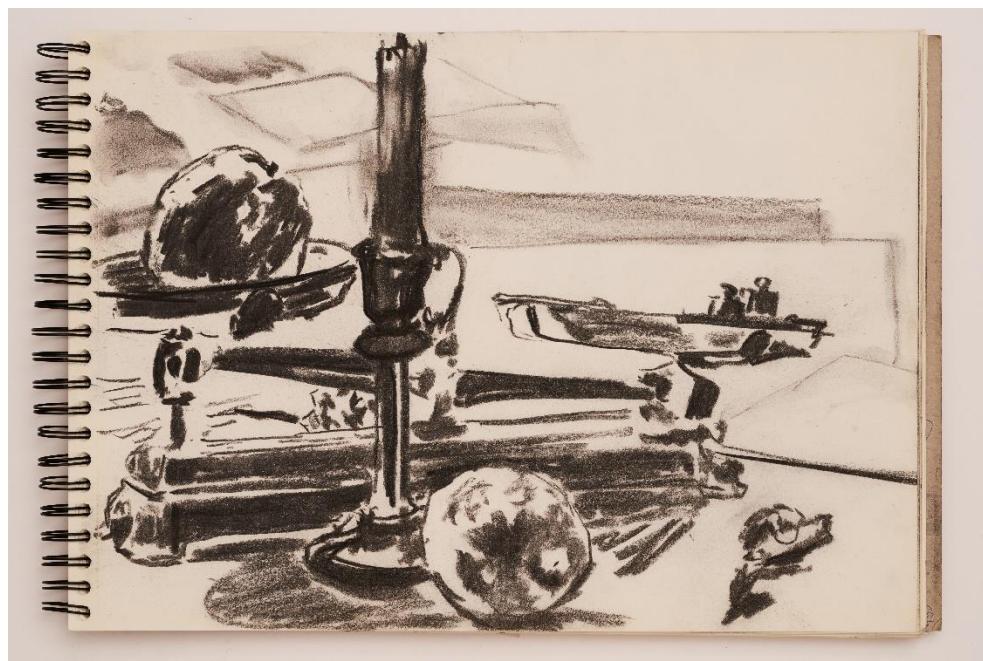


Figuras 17 e 18: Diferentes estágios de execução o desenho reproduzido na figura 16.

Por mais diferentes que tais desenhos sejam em relação ao desenho à tinta tipográfica reproduzido na figura 14, tanto no que diz respeito aos meios empregados quanto no que concerne aos resultados finais, todos foram executados tendo-se em mente um mesmo princípio geral e mais ou menos abstrato: o da observação ativa do modelo, que deveria se correlacionar à dificuldade de realizar no papel marcas que tivessem significado, fossem elas linhas ou manchas coloridas. Não se tratava, pois, de desenhar *uma* banqueta, *uma* jarra ou *um* limão, mas *aquela* banqueta, *aquela* jarra e *aquele* limão que estavam diante de mim. É claro que esse princípio pode ser abordado de diversas formas e, no fundo, o que importa é o desenho resultante, e não necessariamente os apriorismos de que se partiu no início do trabalho. Mesmo assim, é importante notar como a mesma preocupação vai permeando, com resultados bastante dessemelhantes, os diversos momentos de atividade.

O alongamento do tempo de realização dessas naturezas-mortas, que se espalhou por várias sessões ao longo de dias seguidos, trouxe à tona uma duplicidade importante: trabalhar no mesmo desenho por um longo período retomando a cada dia o trabalho interrompido no dia anterior permitiu, por um lado, um contato mais demorado com o desenho, oferecendo a possibilidade de parar para olhar e considerar mais detidamente algum aspecto ou de mudar o sentido do trabalho ao longo desse caminhar. Por outro lado, no entanto, foi possível notar uma alternância entre momentos de grande intensidade no ato de desenhar e de certo distanciamento em relação à atividade, momentos estes em que se impunha a necessidade de interromper o trabalho, pois margeava-se o automatismo, ocorrendo, por exemplo, a realização indiferente de gestos repetidos para simplesmente cobrir determinada área do papel – justamente aquilo que se queria evitar.

Por vezes a maneira mais frutífera de contrabalançar esses momentos de apatia era interromper o trabalho e iniciar um outro desenho dos mesmos objetos, porém de execução rápida. É o caso dos desenhos reproduzidos nas figuras 19 e 20, que foram feitos observando-se o mesmo arranjo montado para a execução do desenho reproduzido na figura 16. Contudo, esses desenhos foram feitos diretamente à carvão, sem esboço preparatório, e variando-se os pontos de vista. Essa alternância consistiu num ponto interessante do processo de trabalho realizado naquele momento, pois, em certo sentido, ambos os tipos de desenho, lento e rápido, se alimentavam mutuamente reavivando o interesse da atividade.



Figuras 19 e 20: Estudos de natureza-morta. Carvão sobre papel.

Foram ainda realizados outros estudos de natureza-morta na mesma linha, alternando-se desenhos rápidos e demorados. Olhando para esses desenhos a posteriori, percebe-se que a preocupação que governava sua execução estava muito mais ligada a uma fidelidade às características visíveis de cada um dos objetos individuais do que à investigação dos espaços formados por eles e entre eles. Atentava-me muito mais a cada rugosidade da casca de uma laranja do que ao espaçamento entre ela e uma jarra cerâmica, da qual, por sua vez, me esforçava por reproduzir o brilho específico. A preocupação com o espaço propriamente, que aparecera de forma embrionária nos desenhos realizados no Ateliê Fracarolli, só começaria a ser retomada num conjunto de desenhos realizados como trabalho final da referida disciplina de Gravura em Metal. Encontrando-me àquela altura fora de São Paulo e rodeado de rios, me intriguei com os efeitos de transparência, reflexão e refração da luz na água, bem como com a complexa geometria de seus percursos, o que me motivou a fazer os desenhos reproduzidos nas figuras 21-24. Na execução dos primeiros estudos, realizados com lápis grafite de considerável dureza (H, 2H e até 4H), procurei capturar o movimento da água através de traços rápidos, porém, talvez, sem a mesma radicalidade no imperativo da síntese – ao lápis era permitido vagear mais pela folha de papel, embora os olhos se mantivessem atentos o tempo todo. A dificuldade em representar a forma rapidamente cambiante das correntezas transparece nos desenhos finais.

Diante desse cenário, ensaiei também, novamente, o emprego da cor. Sua introdução no processo se deu muito em função da dificuldade apresentada para o desenho a grafite pela duplicidade de superfície que a água de rios pouco profundos apresenta aos olhos: a superfície efetiva do corpo d'água, de um lado, e o fundo que ele reflete, do outro, com todo o estranho espaço existente entre esses dois planos. É essa a questão que guiou a execução do desenho presente na figura 24. Na configuração luminosa específica em que ele foi executado, ora tomavam para o primeiro plano de visão os reflexos do céu azulado na superfície da água, ora a reflexão do fundo terroso e coalhado de seixos do leito fluvial, criando em certos momentos uma sobreposição cuja dualidade era incrivelmente difícil e instigante para o olhar e para as mãos. Assim, embora o trecho observado do rio não fosse particularmente caudaloso, sua forma mudava constantemente em função dessa dualidade, a qual, no fundo, talvez estivesse mais ligada ao meu olhar que ia e vinha, ora enfocando o leito, ora a superfície, do que à movimentação própria das águas.



Figuras 21 e 22: Estudos de rios. Lápis grafite sobre papel.



Figura 23: Estudo de rio. Lápis grafite sobre papel.

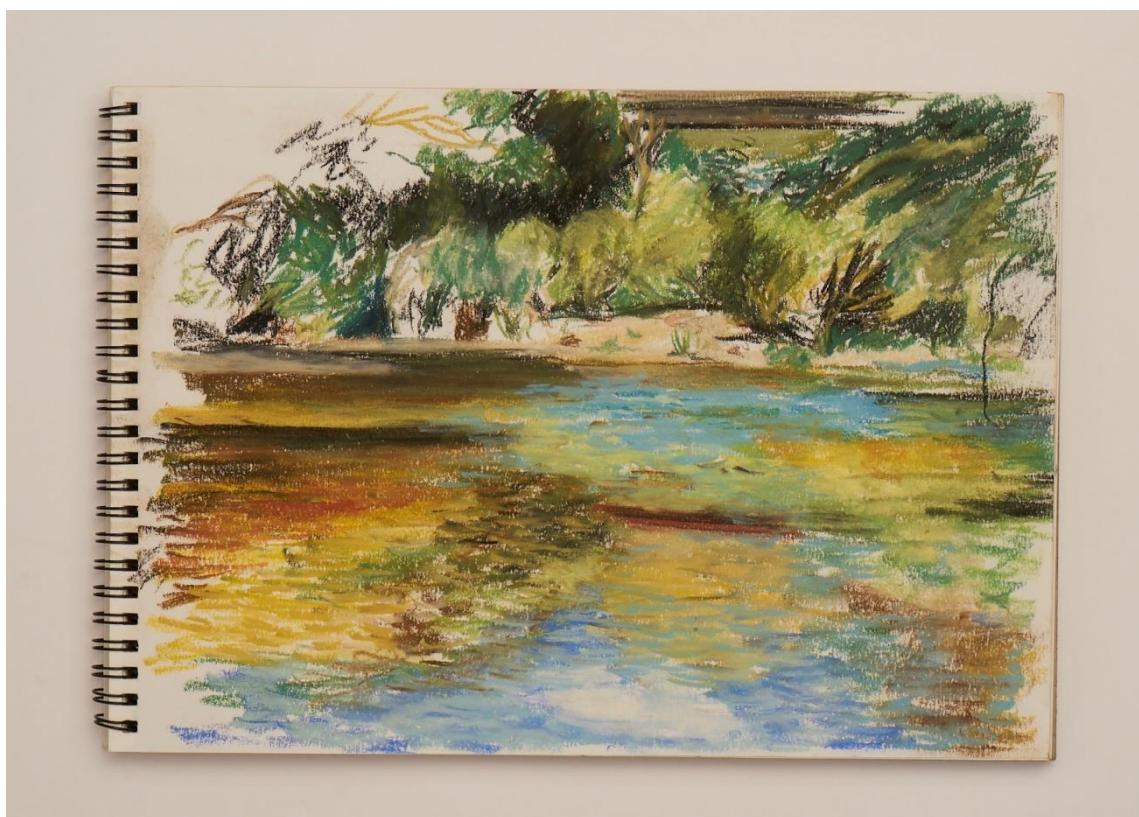


Figura 24: Estudo de rio. Pastel seco sobre papel.

Do mesmo período desses desenhos de rios é o desenho reproduzido na figura 25. Nele, vê-se o interior de uma casa na qual a luz externa penetra gradativamente através de uma porta de madeira guarnevida por uma pequena varanda alpendrada que se abre para um pátio cercado por uma mureta baixa, encaminhando-se o olhar em direção a uma porteira já distante. Realizado em um caderno com uma caneta nanquim, esse desenho já parece apontar mais claramente para o tipo de preocupação que seria desenvolvida no conjunto final apresentado no *Capítulo 3* e no *Caderno II*. Nesse desenho, o espaço interno se abre para o externo, e o exterior, por sua vez, é composto por uma sucessão de planos cada vez mais distantes: primeiro o plano do alpendre, depois o do pátio murado e, por fim, o da porteira. Aqui a preocupação com o espaço vem efetivamente para o centro do desenho, e não se trata mais apenas de dar atenção à representação fidedigna dos objetos, como fora o caso na naturezas-mortas discutidas acima. Do mesmo modo, o contraste entre a penumbra interna e a luminosidade externa não é resolvido por meio de uma modelagem tonal, como no caso do desenho do Palácio da Justiça de Brasília, mas através de hachuras que tendem muito mais à linearidade, à individualidade dos traços.



Figura 25: Estudo de interior olhando-se para o exterior. Caneta nanquim sobre papel.

De volta a São Paulo, o universo visual que se oferecia à observação era outro. A vigência das normas sanitárias de distanciamento social limitou esse universo àquilo que era visível de dentro de casa. A preocupação com as questões de natureza espacial permanecia, e se multiplicaram, então, os desenhos daquele espaço circunscrito e interno no qual passou a se desenvolver praticamente toda a minha vida cotidiana. Geralmente, pequenos fragmentos chamavam a atenção e eu logo me punha a desenhá-los, com emprego predominante do lápis grafite. Seleciono, aqui, alguns dos desenhos produzidos nesse contexto – aqueles em que as questões da espacialidade aparecem de forma mais evidente (figuras 26-30). Embora realizados predominantemente com lápis mais moles e apresentando, em alguns momentos, áreas importantes de sombra, em tais desenhos o foco da atenção está muito mais direcionado para a maneira como os volumes e as superfícies constituem espacialidades. A primeira figura da série mostra um conjunto de livros postos sobre a mesa para serem arejados, destacando-se os vazios entre os planos das capas abertas e o plano horizontal da mesa em que se apoiavam os volumes. Note-se que, em termos de peso gráfico, os vazios são os pontos mais importantes do desenho, constituídos por densas manchas escuras executadas com toda a força de sombra que o meio permitia. Situação análoga ocorre no desenho seguinte, em que, as fendas cavernosas criadas por um par de almofadas recostado à lateral de um sofá são as áreas mais densamente hachuradas. A multiplicidade de planos opacos e transparentes de uma mesa de trabalho caótica é o tema do desenho que sucede, no qual as relações de profundidade entre os planos sucessivos parecem confundir-se. Na representação de uma superfície sombreada de uma parede diante de uma banqueta, por sua vez, chega a ser difícil perceber à primeira vista a separação dos objetos tridimensionais. Por fim, num desenho em que se recupera a linearidade seca do lápis duro, olha-se para um canto esquisito de um banheiro, de cujos elementos acessórios uma única lâmpada fora do quadro projeta sombras alongadas nas paredes revestidas de cerâmica e no *box* de vidro.



Figuras 26 e 27: Estudos de interiores. Lápis grafite sobre papel.



Figura 29: Estudo de interior. Lápis grafite sobre papel.



Figura 30: Estudo de interior. Lápis grafite sobre papel.

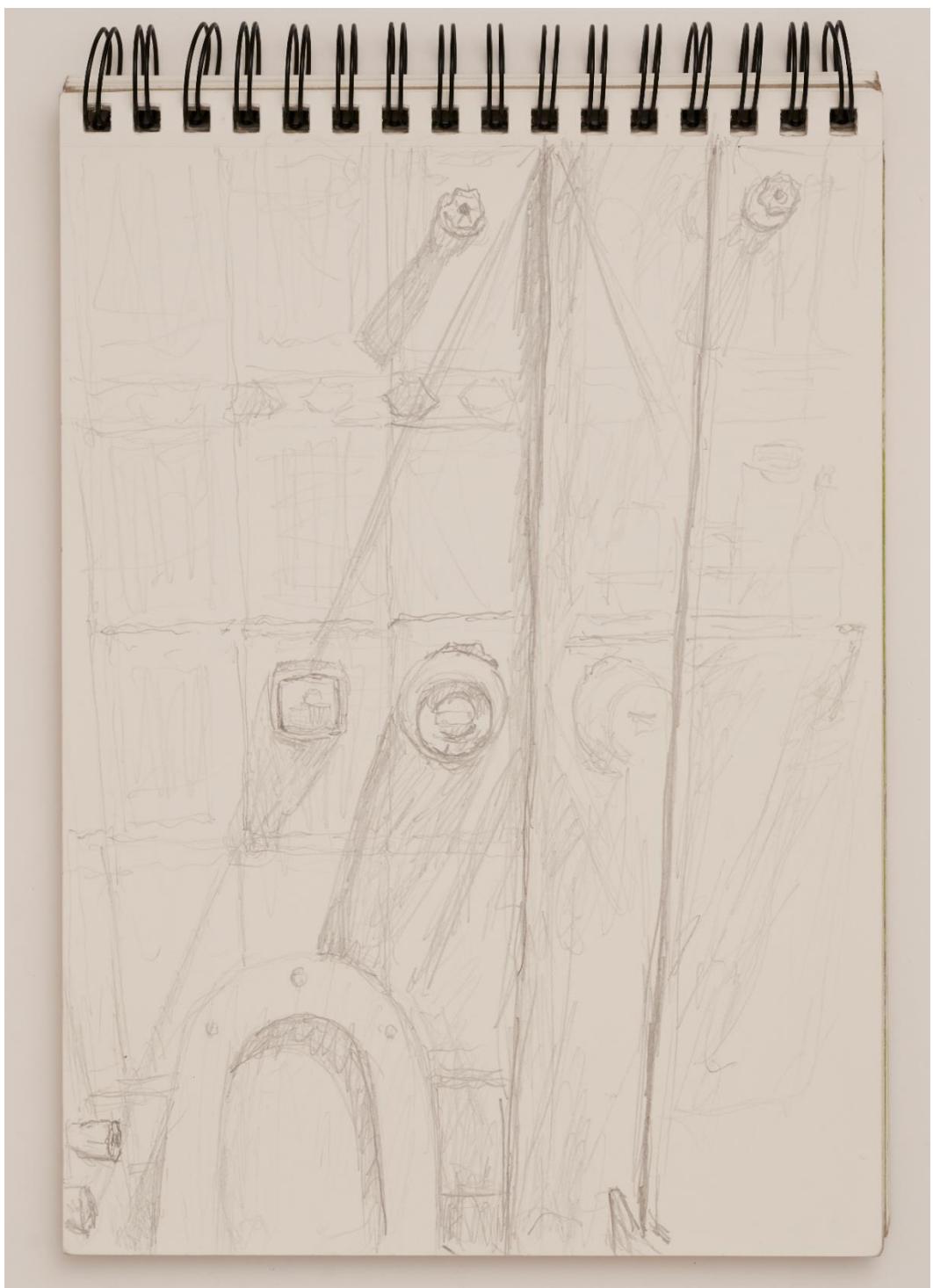


Figura 31: Estudo de interior. Lápis grafite sobre papel.

Ainda de dentro do espaço doméstico, os olhos começam a se voltar para o exterior, e divisamos a paisagem que se vê da janela, tematizada nos desenhos das figuras 32 a 34: Primeiro, a moldura de madeira que se esconde por detrás da cortina translúcida através da qual só é possível ver sombras da folha aberta da janela de guilhotina; lá fora, um emaranhado de árvores, as casas dos vizinhos com o vazio dos respectivos recuos laterais entre si e, nos fundos, num delineamento bastante suave, um edifício alto. No próximo desenho, a massa de um prédio de apartamentos que se mostra como um monólito rígido, riscado pela luz dura do poente; a moldura da janela através da qual se olha é apenas indicada por um traço roçando o limite inferior da folha. E, no fim desse conjunto, um desenho no qual a área de branco no papel assume grandes dimensões e, de fato, é incorporada como elemento importante para representar o espaço que se interpõe entre o observador e as figuras observadas, uma sequência infindável de edifícios a se amontoar na distância.



Figura 32: Estudo de vista da janela. Lápis grafite sobre papel.



Figura 33: Estudo de vista da janela. Lápis grafite sobre papel.



Figura 34: Estudo de vista da janela. Lápis grafite sobre papel.

Realizei ainda, nesse mesmo período alguns exercícios no Parque do Ibirapuera (figuras 35 a 37). Novamente, o espaço está no centro das preocupações, e a atenção se volta à sua modulação pela luz filtrada pelas copas das árvores e distribuída pela superfície irregular dos gramados, como se vê nos primeiros dois desenhos. Um estudo mais rápido procurava, por sua vez, sugerir os vazios criados por uma árvore cujos galhos ascendiam em labaredas furiosas, porém eram capazes, ao mesmo tempo, de oferecer abrigo ao homem que sentou-se num banco debaixo de sua copa frondosa.



Figura 35: Estudo do Parque do Ibirapuera. Lápis grafite sobre papel.



Figura 36: Estudo do Parque do Ibirapuera. Lápis grafite sobre papel.



Figura 37: Estudo do Parque do Ibirapuera. Lápis grafite sobre papel.

Por fim, chegamos ao espaço do ateliê, que constitui o motivo da série final apresentada neste trabalho, como veremos no próximo capítulo. Passei a frequentar esse ateliê na virada de 2021 para 2022, dividindo seu uso com três colegas: duas das Artes Plásticas e um da Arquitetura. Paulatinamente, aquele espaço foi também se apresentando como tema para investigação, e, esporadicamente, passei a realizar desenhos a partir dele. Na figura 38, temos a vista de um tanque localizado num dos cantos da sala, ao qual se contrapõe uma grande mesa que aparece só em parte; em seguida, duas cadeiras e um banco de madeira em volta daquela mesma mesa; e, por último, a mesma mesa, uma vez mais, com outra menor mais ao fundo. Em todos esses desenhos foram utilizados lápis duros, e as linhas mais vigorosas são traçadas de maneira mais comedida dentro do quadro.



Figura 38: Estudo do Ateliê. Lápis grafite sobre papel.



Figura 39: Estudo do Ateliê. Lápis grafite sobre papel.



Figura 40: Estudo do Ateliê. Lápis grafite sobre papel.

Os estudos mostrados até aqui foram executados sem um recorte temático delimitado a priori. O ponto de partida era, fundamentalmente, a necessidade de desenhar, mais ou menos em abstrato. Quando essa prática foi se tornando mais consistente, os problemas também passaram a se colocar mais claramente. O espaço, sua visualização, sua representação, foi se revelando como tema gradualmente ao longo das sessões de desenho, e o percurso retomado acima é, em certo sentido, a história visual desse movimento. Tão logo o problema se colocou nesses termos, foi possível definir mais claramente um recorte temático para os desenhos a serem apresentados como produto principal deste trabalho.

3. Exercício

Se estava claro, após a realização dos conjuntos apresentados no capítulo anterior, que o desenho constituía um campo válido de investigação para este trabalho, ainda era preciso, no entanto, evidenciar o sentido mesmo da investigação. O problema da visualização-representação do espaço já vinha emergindo paulatinamente da prática do desenho, como demonstra a sequência de estudos apresentados, de modo que o que se fazia necessário, então, era colocá-lo de maneira mais consciente: pôr-me a desenhar à procura do espaço. Para isso, era necessário delimitar um objeto, um *motivo* de partida para a elaboração de uma série coesa nas quais se tornasse evidente o exercício do desenho como meio para a investigação de formas espaciais. Tratava-se, em termos práticos, de elaborar o enunciado para um exercício a ser desenvolvido, de introduzir uma restrição mais ou menos arbitrária a partir da qual pudesse dar vazão às preocupações já anunciadas, porém não clarificadas, do período anterior.

Eis o exercício proposto: a realização de uma série de desenhos de observação a partir de um espaço pré-determinado. Isso posto, seria um desdobramento quase automático elencar como objeto ou modelo uma obra arquitetônica de destaque, pois assim estaria contemplada simultaneamente a exigência de um “tema arquitetônico” para os desenhos, apropriada a um Trabalho Final de Graduação em Arquitetura. O resultado poderia ser, nesse caso, algo parecido com os primeiros desenhos apresentados no capítulo 2. No entanto, esse caminho colocaria algumas dificuldades importantes: primeiramente, a escolha de um objeto arquitetônico imediatamente reconhecível poderia contribuir para um desvio de foco, por assim dizer, uma vez que o reconhecimento imediato da obra em questão poderia vir a ofuscar as questões próprias dos desenhos executados – estaríamos mais facilmente sujeitos a uma comparação dos desenhos com outras imagens conhecidas da obra em questão, subvertendo-se, assim, o propósito do exercício; o que leva ao segundo ponto, a saber, o risco que correria de adotar soluções prontas, pré-definidas, condicionadas justamente por outras imagens já contempladas da obra de arquitetura, ao invés de me deixar estimular plenamente por aquilo que estivesse de fato diante dos meus olhos. É claro que, no limite, esse tipo de associação é inevitável, e qualquer desenho realizado dialoga, conscientemente ou não, com muitos outros desenhos anteriores. No entanto, era importante, para os fins desse exercício, a colocação dessa restrição àquilo que se colocava efetivamente diante dos olhos. A escolha de um objeto de pequena escala e facilmente acessível teria, ainda, a

vantagem de permitir um aprofundamento maior na atividade, seja pela possibilidade de realizar desenhos com maior frequência, seja pelo esforço e pela concentração necessários para produzir imagens válidas de um lugar à primeira vista sem interesse. Nesse sentido, caberia lembrar aqui da forma como Arikha encara o desenho de observação, discutida no capítulo 1: a cada novo desenho é preciso começar do zero, entregar-se inteiramente ao ato simultâneo de ver e desenhar. Com um objeto limitado e não conhecido de antemão através de imagens me pareceu que seria possível cumprir com mais êxito esse imperativo.

Sendo assim, elegi como motivo o ateliê que já aparecera nos últimos desenhos mostrados no capítulo 2. A sala encontra-se no térreo de um sobrado antigo no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e, num primeiro momento, cheguei a cogitar a possibilidade de tomar a casa inteira como modelo para os desenhos. Entretanto, tornou-se claro que um recorte ainda mais reduzido poderia dar maior fôlego para a pesquisa, de modo que acabei por me limitar apenas à sala do ateliê. Os meios empregados foram igualmente reduzidos: folhas de papel branco de 200g/m² recortadas num formato de 50x40cm como suporte e lápis grafite HB como instrumento de desenho. Na escolha do formato procurei, além de um aproveitamento racional das dimensões de um rolo de papel de 1,50x10m, conseguir uma folha que permitisse ao mesmo tempo gestos amplos e um manejo razoável em diversas posições. Na escolha da dureza do lápis, por sua vez, busquei uma gradação que me permitisse tanto a realização de linhas mais secas e sulcadas quanto alguma moleza em manchas e hachuras. O emprego de um formato de papel e de um material de desenho invariáveis tinham como objetivo, ainda, enfatizar o caráter de série dos desenhos produzidos contribuindo para o esforço de criar variedade no conjunto através de outros meios. Realizei esse exercício diariamente ao longo de um mês, e o conjunto final de desenhos encontra-se reproduzido no *Caderno II*, em anexo.

...

De início fazia-se necessária a preparação dos materiais, que começava pelo corte das folhas de papel. O rolo de 1,50x10m era posicionado sobre a mesa de vidro em posição que garantisse a estabilidade necessária para a realização do corte. As dimensões eram então marcadas no papel a partir da régua pequena, de 50cm: uma tira de 1,50x40cm a ser dividida em três folhas de 50x40cm; em seguida, com a régua metálica grande, de 1,50m, e o estilete, era realizado o primeiro corte – contra o qual o papel protestava e se recolhia furiosamente num movimento súbito e barulhento. A tira resultante também cismava em se contorcer, e era necessário impor-lhe o plano a partir de pesos em suas extremidades. Ela era recortada

em três, e as folhas obtidas eram ajustadas em seu tamanho devido à imprecisão inerente às dimensões nominais do rolo. Realizadas essas operações, fazia-se necessário empilhar as folhas sob um maciço de livros, na falta de pesos mais adequados, para conformá-las, lentamente, ao plano bidimensional, dissipando as tensões acumuladas nas fibras do papel mantido por muito tempo enrolado. O procedimento era repetido até que se obtivesse um número adequado de folhas para se começar o trabalho. Passado o tempo necessário para abrandar a tendência ao enrolamento dos papéis, o lápis era apontado e a mesa de trabalho, montada; providenciou-se, também, uma tábua que pudesse servir de prancheta, tendo em vista obter maior liberdade de posições para a realização dos desenhos.

Garantidas essas pré-condições podia-se, então, dar início ao trabalho – desenhar o espaço que se abria diante de mim. Primeiro passo: olhar. Passegear pelas superfícies, pelas cadeiras, nos vãos das peças da prensa desmontada, por entre a mesa e a prateleira, através da janela; entrar nas pinturas dos colegas penduradas nas paredes. Até que algo interrompesse o vagar e chamasse para si a atenção total; até que o motivo se apresentasse com força. Lápis na mão e plano de trabalho preparado, procedia à marcação do papel: na maioria das vezes, marcas sutis no começo, atentando para o tamanho relativo das coisas e, principalmente, para sua distância em relação ao observador – para o espaço que nos separava. Linhas gerais, delineamento inicial; reiteração, destaque, seleção do que se via. Erro, correção, mudança de rumo: no tempo entre olhar para coisa e olhar para o papel, as mãos se mexendo incessantemente, tudo mudava de lugar. O banco ia da esquerda para a direita, se aproximava e se distanciava; as pernas do cavalete de mesa ora estavam aqui, ora ali. Fixados em uma área da folha, os objetos teimavam em aparecer na realidade em posições cambiantes a cada momento; e então era preciso mudá-los também no desenho. O que aparecera como pequeno tornava-se grande, e o grande tornava-se pequeno. O que aparecera próximo mostrava-se distante, cada vez mais – tendia a se tornar uma marca diminuta num canto da folha, cercado de branco, de espaço que se interpunha no caminho da visão cada vez mais acintosamente. Os contornos iniciais perdiam definição, e as linhas individuais logo tornavam-se feixes, tentando fixar algo da posição daquele cenário em movimento imprevisível. E, além da imprevisibilidade do que via, a dificuldade nos gestos sobre o papel. Sulcos mais profundos do que o previsto, mudanças de direção inesperadas, hachuras que saíam do controle. Por outro lado, a retomada constante da atenção, a necessidade de se estar presente em cada movimento, de ligar o percurso da mão à visão do espaço. Ajustes e reiterações até que se obtivesse um compromisso, uma trégua.

Nesse momento, duas coisas podiam acontecer: ou o lápis caía da mão e o trabalho era interrompido, ou se iniciava outro desenho. No primeiro caso, o afastamento se colocava como imperativo: o desenho era posto de lado e a atenção, desviada para a leitura, a escrita ou outra atividade. No segundo, geralmente era adotado o mesmo ponto de vista, olhando-se para as mesmas coisas – evidentemente com resultados muito distintos.

Nessa toada prosseguiu o trabalho, até que fosse obtido um conjunto razoável de desenhos. As folhas empilhavam-se sobre a mesa, e tornavam-se também elementos daquele espaço, o qual, nas sessões de desenho, apresentava-se efetivamente como espaço de trabalho. Conforme o conjunto ia se constituindo, tornava-se necessário organizá-lo. Primeiramente, datando os desenhos e ordenando-os cronologicamente, para que fosse possível revisitar o desenvolvimento temporal do trabalho. Em seguida, contudo, importava revisitá-lo em seus próprios termos, não necessariamente sequencialmente no tempo, mas procurando afinidades e diferenças, seguindo as pistas que os desenhos davam quanto ao raciocínio que carregavam. E assim um desenho sugeria o encadeamento com outro, seja por afinidade temática, de execução, ou por contraste. Por sua vez, desenhos que não participavam satisfatoriamente da ordenação que ia se constituindo eram deixados de lado. No final desse rearranjo, permaneceram os 22 desenhos apresentados no *Caderno II*.

...

A esta altura, espero que os desenhos possam falar com voz própria, sem depender de uma muleta textual. As considerações que se seguem não têm, portanto, a finalidade de *explicar* o conjunto de desenhos apresentado, mas apenas de elencar o impacto e o sentido que teve a experiência desse exercício e, a partir disso, retomar as questões que estavam presentes nos momentos iniciais da pesquisa.

Em primeiro lugar, cabe destacar a intensidade de trabalho propiciada pela compressão temporal e, principalmente, temática do exercício realizado: as sessões de desenho eram exaustivas, consumiam até o limite minha atenção. Durante o processo de desenho, não havia espaço para nada que não estivesse vinculado à atividade simultânea dos olhos e das mãos sobre o papel.

Em segundo lugar, devo mencionar como passar por essa experiência alterou, de fato, minha visão do espaço, para além dos momentos em que me encontrava efetivamente desenhando. As dimensões múltiplas do espaço passaram a se dar à visão; as distâncias, o foco cambiante do olhar, a perda de definição e as posições cambiantes das coisas passaram a se

apresentar com muito mais clareza. A experiência do desenho pode ser, efetivamente – embora, é claro, de maneira limitada – uma experiência de transformação do olhar.

Por fim, conjugando esses dois pontos, gostaria de destacar a *atividade* simultânea da mente e das mãos necessária a todo instante durante as sessões de desenho: o exato contrário daquela passividade diante do desenho digital discutida na introdução. E, nesse sentido é importante atentar para o aspecto projetivo, dirigido por uma vontade, que permeia também essa atividade do desenho de observação – atividade que, à primeira vista, poderia ser aparecer como mero divertimento, passeio desinteressado por uma folha de papel sem muita ação deliberada. Não foi o caso aqui. Se a observação de algo pode ser, de fato, uma atividade absolutamente passiva, o imperativo de desenhar o que se observa altera completamente essa relação. Há uma necessidade de atenção que não é dissociável de uma vontade de apreender a fundo a coisa observada. Caberia, pois, retomar as considerações de Paul Valéry, uma vez mais, para encerrar este texto:

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*.

Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servia apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela.

Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Nesse caso, deve-se querer para ver e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente.³²

³² VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*, op. cit., p. 69. Grifos no original.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARIKHA, Avigdor. *On depiction: selected writings on art, 1965-94*. Londres/Atenas: Eris/Museu Benaki, 2019.
- BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Trad. Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- CHANNIN, Richard et ali. *Arikha*. Londres: Hermann/Malborough Gallery, 1985.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.
- FERRO, Sergio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- GIACOMETTI, Alberto. *Paris sans fin*. Paris: Fondation Giacometti/Les Cahiers Dessinés, 2018.
- HAUPTMAN, Jodi; FRIEDMAN, Samantha (Ed.). *Cézanne Drawing*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2021.
- LATORRACA, Giancarlo (org.). *João Filgueiras Lima: Lelé*. São Paulo/Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Editora Blau, 2000 (Coleção Arquitetos Brasileiros).
- MUBARAC, Luiz Claudio (org.). *Sobre o desenho no Brasil*. São Paulo: ECidade, 2019.
- OMNIBUS: Avigdor Arikha. Direção: Patricia Wheatley. Londres: BBC, 1992. Vídeo (50 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/420730376>>. Acesso em nov. 2022.
- OTONDO, Catherine. *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.
- SARAIVA, Maria Teresa Kerr. *Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem*. 2007. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.
- VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Notas do ateliê:

do desenho de observação na procura pelo espaço

Caderno II: Desenhos

Pedro de Queiroz Avila

Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo

São Paulo, dezembro de 2022

Há uma imensa diferença entre
ver uma coisa sem o lápis na mão
e vê-la *desenhando-a*.

Paul Valéry, *Degas Dança Desenho*, 1936.

Resumo

Este trabalho consiste primordialmente num conjunto de desenhos nos quais foi tomado como objeto o espaço de um ateliê. O sentido que animou a fatura do conjunto foi o do estudo e da apreensão das qualidades sensíveis daquele espaço. Essa preocupação com o desenho enquanto instrumento fundamental de investigação de espacialidades pelo arquiteto surge paulatinamente ao longo de minha graduação em Arquitetura e Urbanismo, e procuro retomar, ao longo do texto, o percurso no qual ela foi ganhando corpo: desenrola-se, assim, o caminho percorrido até a realização da série final de desenhos. A partir dessa perspectiva, fortemente calcada em uma experiência individual, procuro levantar questões acerca do papel do desenho na atividade do arquiteto em um momento em que sua prática se torna cada vez mais determinada pelo manejo de ferramentas digitais. O desenho à mão se mostra, ao fim do percurso, como meio importante para estudo das relações de proporção, proximidade e distância, luz e sombra – enfim, das qualidades sensíveis do espaço, para as quais o arquiteto não pode deixar de atentar.

O trabalho é apresentado na forma de dois cadernos. No *Caderno I* encontram-se as reflexões escritas e, no *Caderno II*, as reproduções do conjunto de desenhos realizado.

Palavras-chave:

Representação, visualização, traço, desenho de arquitetura, espacialidade.









IV



v











X







XIII









XVII



XVIII





XX





