

# Entrevista com Alberto Carneiro\*

## Entrevistadores\*\*

**Francisco Barata Fernandes, Givaldo Luiz Medeiros, Joubert José Lancha, Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva, Paulo Cesar Castral, Simone Helena Tanoue Vizioli, Vitor Manuel Oliveira da Silva**

\*Alberto Carneiro nasceu em 20 de setembro de 1937, em São Mamede do Coronado, concelho da Trofa, distrito do Porto. Foi um dos nomes que mais “abriram novos caminhos para a prática artística em Portugal, na segunda metade do século XX”, destaca a biografia do escultor, publicada no site do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. Participou nas Bienais de Veneza e de São Paulo, entre outras grandes exposições internacionais. Nas antológicas da sua obra, contam-se as apresentadas na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e na Casa e no Museu de Serralves, no Porto, no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, no Centro Galego de Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea do Funchal, e na Casa da Cerca, em Almada. Faleceu em 16 de abril de 2017.

\*\* Entrevista realizada em 8 de novembro de 2012 na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal. Entrevistadores: Francisco Barata Fernandes e Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva são arquitetos e professores doutores da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto; Vitor Manuel Oliveira da Silva é artista plástico e professor doutor ... continua próxima página ...

**Entrevistadores** Você poderia comentar sobre a questão do desenho no Curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto?

**Alberto Carneiro** Eu fui convidado a entrar no Curso da FAUP em 1970 para lecionar desenho, logo após o meu regresso à Inglaterra, pelo arquiteto Filgueiras, quem iluminava um pouco o Curso naquela altura. A escola passava, já naquele momento, por uma grande contestação por parte dos alunos: relativamente aos programas, ao modo como se ensinava, etc. e pediram-me que pensasse um problema, que não fosse o problema do “desenho de estátua”, porque o desenho que se dava era o “desenho de estátua”, comum aos três cursos: a pintura, a escultura e a arquitetura. Os arquitetos tinham apenas um ano de desenho, portanto ficariam sem o “desenho de estátua”.

A questão que tive que assumir foi a criação da cadeira de desenho no 2º ano, e naquela altura, eu já estava muito envolvido com a pesquisa da chamada dinâmica corporal, na qual estive envolvido durante muitos anos, quer individualmente, quer em equipe. Portanto, eu parti do corpo, da consciência do corpo relativamente ao espaço, relativamente àquilo que é essencial na arquitetura - a criação do espaço - seja qual for o espaço. Estruturei esse problema, procurei dimensionar o problema dentro de uma consciência, de uma série de exercício que faria o aluno ter consciência da apreciação que o corpo faz do espaço e acima de tudo da materialidade do espaço. Portanto, eu pedi aos alunos que colecionassem objetos naturais, pedaços de árvores, pedras, etc., e depois outra vez uma série de atos com esses materiais, atirar ao chão, cheirar, lambear, etc. Pedi que procurassem transcrever a sensação: não era um desenho de figura da pedra, era um desenho da essência da pedra, da essência da madeira, etc. Naturalmente, em 1970, eu hoje percebo perfeitamente, que era muito difícil que os alunos, considerando que a escola passava por um processo de agitação, assumissem essa questão.

... continuação da nota \*\* ...

da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; Givaldo Luiz Medeiros, Joubert José Lancha, Paulo Cesar Castral e Simone Helena Tanoue Vizioli são arquitetos e professores doutores do Instituto de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> Nota dos entrevistadores: a Revolução de 25 de Abril, também referida como Revolução dos Cravos refere-se a um período da história de Portugal resultante de um movimento social, ocorrido a 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933 e iniciou um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático e com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de abril de 1976, com uma forte orientação socialista na sua origem.

No ano seguinte fiz alterações, porém, ocorreu o “25 de abril”<sup>1</sup> e tudo ficou em banho-maria. A minha preocupação era criar um elo entre o desenho e a concepção da arquitetura. O aluno com instrumentos conceituais que lhe permitissem trabalhar o desenho como instrumento, um instrumento de uma coisa que era para ele fundamental, que era a invenção da arquitetura. Depois do “25 de abril”, creio que estivemos todos num ano praticamente sem aulas, e quando retomamos as aulas foi-me pedido que eu organizasse uma cadeira de desenho no 2º ano, e, nessa altura, eu pensei: tenho que organizar um programa que sirva ao projeto, isto é, que sirva à invenção do projeto, que tenha sua autonomia, que tenha seus exercícios, que tenha suas incidências programáticas, críticas e etc.

Fiz um balanço da cadeira do 10. ano, que começou a ser regida por Joaquim Vieira. Comecei a verificar o que o Joaquim Vieira ensinava... eu não ensinaria o 10. ano daquela forma, mas não interferi. Portanto, passei a procurar entender o que é que Joaquim Vieira estava a fazer, o que os alunos traziam do 10. ano, e acima de tudo, quais capacidades traziam e tentar potencializar essas capacidades, não no sentido do desenho de representação, mas o desenho de invenção do próprio projeto, isto é, o desenho através do qual o aluno pensava o seu projeto. Isso era o essencial e creio que foi a grande conquista. Essa foi a grande conquista: a capacidade do aluno passar a pensar o seu projeto desenhando. Nessa época foi possível o professor de projeto Luciano Alves Costa e eu trabalharmos juntos durante muitos anos, nos aproximarmos, cada um com a sua autonomia disciplinar, naturalmente, fazendo comentários dentro da sua disciplina, mas, coincidindo naquilo que era essencial para o aluno - seu projeto. Fazíamos avaliações conjuntas, inclusive em dado momento juntávamos as cadeiras, considerávamos que as cadeiras podiam estar juntas e não separadas, mas rapidamente chegamos à conclusão que essa junção foi uma perda, e no ano seguinte voltamos à autonomia.

**Entrevistadores** Então sai de cena um “desenho de estátua” e se abre um caminho para um desenho que seja próprio da arquitetura, uma representação que seja própria da arquitetura. Esse é o grande esforço que a Escola do Porto vem fazendo?

**Alberto Carneiro** Esse desenho é arquitetura, é aquilo que eu digo no título daquela exposição “Desenho, projeto do desenho”, é esta capacidade de pensar, já não é tanto a realidade que está representada. Nas minhas aulas eu pedia aos alunos que fizessem desenhos de representação de um espaço determinado na cidade para trabalharem. Para eles fazerem algo para aquele lugar, tinham que conhecer, e o melhor instrumento para o conhecimento desse lugar era o desenho. Era a representação do próprio espaço. Eu insistia com os alunos que ao representar um espaço, eles já tinham que pensar o que iam fazer para lá. E, portanto, isso já teria que estar incluído nessa representação que faziam. Um dos instrumentos fundamentais nas minhas aulas, era o papel vegetal: o aluno tinha ao seu lado um papel vegetal, estava a desenhar em papel opaco, mas em dada altura se rabiscava e não se percebia mais, eu mesmo não estava a perceber bem o que se estava a apresentar, então eu dizia: põe o papel vegetal por cima e decanta isso como se faz com os líquidos, purifica, traça apenas aquilo que achas que é essencial. O aluno traçava e eu dizia: ainda não chega, volta, põe um papel, uma segunda folha de papel vegetal sobre a primeira e assim sucessivamente, e isto era o material didático fundamental para uma relação entre mim e o aluno, para a compreensão que o aluno fazia do próprio processo. Depois eu punha sobre o desenho

inicial uma folha de papel vegetal, e outra, e outra, e outra e era possível a partir dali, a partir do que se estava rabiscado em cada uma daquelas folhas, conversar e falar sobre o que era essencial para o aluno e ele aprendia, de fato, a pensar o desenho. Para mim aquilo era o fulcral e não a habilidade, habilidade manual é fundamental se queres se aferir o processo e se quer dar consequência, porque senão não faz sentido algum, senão não faz sentido para o arquiteto.

No meu trabalho de escultor tenho aproximações sucessíveis à obra. Enquanto eu desenvolvo, quando tenho dúvidas, e era isso que eu dizia aos alunos, explicava-lhes isso: quando tenho dúvidas ou não tenho capacidade de ver mais além, tenho muita paciência, espero que o tempo passe e regresso para perceber, e, portanto, esse processo, esta questão do tempo, da capacidade de reflexão sobre o que se faz, era fundamental nas minhas aulas. E, eu creio que a aquisições mais importantes que os alunos fizeram foi exatamente a capacidade de cisão relativamente daquilo que representavam no plano da concepção da arquitetura, ??? incluindo, porque, depois os espertos da construção da arquitetura eram feitos na cadeira de construção, e esses processos da arquitetura propriamente ditos, eram referentes à cadeira de projeto. Mas, no entanto, nós, as três cadeiras, como aconteceu muitas vezes, coincidíamos num comentário sobre o trabalho do aluno numa perspectiva de convergência e de síntese em que todas essas coisas são fundamentais.

**Entrevistadores** Sobre a nova geração e a euforia com os novos meios, com os novos tempos, e com essa ansiedade que essa geração, pelo menos no Brasil se percebe, como você vê o ensino consolidado do Porto e essa nova geração, no contexto atual.

**Alberto Carneiro** Eu estou afastado da escola desde 1999. E, portanto há 13 anos que eu não tenho uma relação direta com a escola, nem nenhuma experiência com os alunos, portanto eu não posso em rigor falar dessa questão a não ser generalizando, não tanto relativamente aos alunos, a Faculdade de Arquitetura do Porto, mas relativamente à juventude em geral. É natural, essa pressa é um sinal dos tempos e a tecnologia ajudou imenso, os novos meios ajudaram imenso. Não sou contra nada. Provavelmente eu estaria a integrar nas minhas aulas hoje, se estivesse a dar aulas aqui, os novos meios, porque eles são fundamentais. Agora, há uma questão que pra mim é importante, há uma pressa, de fato, as pessoas tem mais pressa hoje, porque o tempo urge. Portanto, as pessoas estão sob a pressão dos tempos, sempre. E como a concorrência é cada vez mais feroz e vai ser, com a crise toda que atravessa o mundo, particularmente a crise que atravessa Portugal neste momento, isso vai ser inevitável. Porém, particularmente em certas áreas como arquitetura, tem que ensinar as pessoas que é preciso ter alguma calma, ter alguma paciência.

Por exemplo, não foi por acaso que eu me aproximei dos orientais, eu não sou religioso, não tenho prática ou crença religiosa, no entanto, eu fui profundamente tocado pelo princípio de vida dos orientais, particularmente da filosofia ligada ao Tao e da filosofia ligada ao Zen. E porque? Exatamente pela questão da paciência, essa questão de perceber, que não se alcança nada com pressa. É preciso transmitir aos alunos que uma das questões da aprendizagem é esta, a gente não pode se desesperar só porque não consegue uma coisa num dado momento. A gente tem que saber esperar. Nas minhas atividades, a minha inspiração não é uma coisa que eu aperto como uma pasta de dente, e que sai a frente, não é?

Há momentos e momentos, quando a inspiração vem, nem sempre eu estou apto para captar, e, portanto, tenho que, acima de tudo tenho que chegar a alguma coisa, não chega à inspiração, não chega ao sentimento, não chega à sensibilidade, é preciso pensamento, o corpo é uma unidade.

Nem podemos negar o sensível, nem podemos esquecer o racional. E, portanto, este equilíbrio das coisas tem que ser passado ao estudante e quanto a isso eu era extremamente rigoroso com meus estudantes. Mas, era extremamente rigoroso com os meus estudantes no plano, por exemplo, no discurso verbal. Eu pedia ao aluno para falar do que estava a fazer, por exemplo, e o aluno falava e eu percebia o que o aluno estava a dizer, mas não percebia de fato o que o aluno estava a dizer, porque dizia repete outra vez, pega o papel vegetal, repete outra vez porque eu não estou a perceber, e ele repetia, eu ainda não estou a perceber, repete outra vez e assim sucessivamente, porque era preciso encontrar a palavra mais próxima possível da essência do pensamento, da essência da vivência que o aluno estava a ter e daquilo que ele queria representar e é esse comportamento que não pode ser abandonado por um professor.

Eu dizia aos alunos: no projeto a última decisão é tua, não é minha, és tu que tens que decidir, porque não sou eu que vou tomar a decisão por ti, nem posso; isso seria um mau serviço pro Estado. Era a mesma coisa com os instrumentos de sofisticamento de riscamento de quadro, se é esse ou é lápis, ou é a esferográfica, ou é o pincel, ou é isto ou é aquilo. É claro que a partir do 2o. ano eu apreciava o trabalho rigoroso e fundamental que Joaquim Vieira fazia no 1o., porém, os alunos vinham muito viciados e eu podia subverter isso e levar o aluno a pensar. Muitos alunos vinham do 1o. ano a pensar que, de fato, a habilidade era mais importante, isto é, a mãozinha, eu dizia sempre, cuidado com a mão-marota... porque ela começa a fazer coisas que tu não queres, e, portanto, não pode ser, e ficas iludido numa situação que não é possível assumir.

A aprendizagem vai sendo paulatinamente avançada até que morremos, eu pelo menos continuo a aprender. Tenho a sensação, sempre, que sei menos do que sabia, porque creio que dizendo isso eu direi que toda minha ação programática no quadro que eu defini até agora, era levar o aluno a pensar que o ato de desenho era sempre um ato de inteligência. Portanto, era algo que o esboço, o croqui, o desenho rigoroso, a perspectiva, embora em estágios diferentes da concepção do próprio projeto, ou coincidentemente todos juntos, era algo que ainda não estava terminado e nem está. Porque eu nunca terminei minha obra, nem vou terminar, felizmente.

Eu estou agora a preparar a minha próxima exposição de Serralves, que será em março do próximo ano [2013] e estou a subverter uma quantidade de coisas do meu próprio trabalho, fiel à raiz, é evidente, porque naturalmente a raiz está lá e eu não posso cortar, porque senão vai tudo ao ar, mas, fiel à raiz tenho que desenvolver algo que seja diferente daquilo que desenvolvi até agora, porque senão não faz sentido. Não faz sentido algum estar a repetir as coisas que já fiz, ou estar a imitar-me a mim mesmo, nesse sentido absoluto da forma, portanto é esse o princípio. Por outro lado, outro dia me perguntaram como eu conseguia conciliar o trabalho de professor com o trabalho de artista? Eu levava as questões que tinha no atelier para as aulas, e trazia das aulas as questões para o atelier, e procurava conciliar tudo porque a unidade era

eu mesmo. Portanto, não podia desprezar nada das questões. E isto foi sempre o meu trabalho de criação, era simultaneamente um trabalho de investigação para as minhas próprias aulas, naturalmente, e nem podia deixar de ser.

**Entrevistadores** Na entrevista com Álvaro Siza ele falou que o desenho, desde o desenho inicial, de um croqui do projeto até o desenho final de detalhamento, tem várias formas de expressão e que não podemos confiar cegamente em nenhuma delas. Você poderia comentar?

**Alberto Carneiro** O Siza nisso é muito exemplar, primeiro porque ele, de fato, tem um desenho que é dele. Identificável como desenho do Siza, mesmo o desenho a mão levantada, o Siza é um caso exemplar do desenho no desenvolvimento do projeto, desde a primeira ideia, desde o encontro com lugar, desde a escolha disto, daquilo e daquilo outro, desde a opção dos materiais, etc. O Távora também desenhava, também tinha essa capacidade de desenho. E, portanto, os próprios grafismos são aqueles que correm desse ato de fazer e da função que o desenho tem em cada momento para a coisa, porque também não pode haver equívocos. É por isso que o papel vegetal em cima da folha, para o aluno, era fundamental para decantar a coisa.

A gente sabe hoje que os nossos processos são mecânicos e, portanto, se decanta o azeite rapidamente, mas eu dizia aos alunos: como é que se decantava o azeite num tempo em que não havia máquinas para decantar? Com muita paciência, pondo o líquido num recipiente, esperando que ele se depositasse e depois com muito jeito e muito cuidado e muito carinho, vertendo a coisa para outro recipiente e assim sucessivamente, até que o azeite ficasse puro. Mas, esse é o princípio geral de organização, da eficácia, relativamente, daquilo que é preciso. Quando nos aproximamos da história e começamos a ver e rever os artefatos, todos eles, feitos desde a pré-história, desde o princípio do homem até agora, nós vemos de fato esse processo constante. É preciso não esquecer que esse processo é fundamental. O desenho do começo do processo não pode ser igual ao desenho do fim do processo.

**Entrevistadores** Sobre o desenho de percepção... desenho de memória, desenho do registo, a formação do repertório, na sua tese você comenta a importância do olhar, da percepção, na formação do arquiteto...

**Alberto Carneiro** Sim, o desenho de percepção é fundamental, mais para o arquiteto, mais do que para o escultor ou o pintor, e não tenho dúvida sobre isso, eu sou escultor, por causa da sensibilidade relativa à matéria e aos materiais. Relativamente às superfícies, relativamente ao contato do corpo com a superfície. Nesse sentido, a gente tem muita a aprender com as crianças, e isso também em relação aos nossos estudantes. Porque criança é muito seletiva, não sabem bem porque, porque ainda não tem a capacidade racional para chegar lá, mas elas intuitivamente, pela necessidade de seus próprios corpos, elas são seletivas exatamente nesse tipo de relações.

É preciso não esquecer a aprendizagem instrumental, seja com qual instrumento for, seja com o lápis, seja com iPad, seja com qualquer outro, seja com uma máquina, seja com o que for, porque a questão essencial é sempre a mesma, pra desenhar é preciso, primeiro, ter apetência para a coisa, e depois cultivar a coisa. Cultivar o desenho e pensar sobre, é preciso fazer as aquisições mínimas instrumentais, pois o resto maneja-se. O resto

usa-se ou não se usa. Eu tive ao longo dos meus vinte e nove anos que estive na escola de arquitetura a ensinar, e também ensinei no curso de escultura durante quatro anos, e também ensinei em Coimbra no círculo das artes plásticas durante dezesseis, e o que eu tirei daqui foi que a aprendizagem, e a capacidade de entendimento dessa aprendizagem por parte do aluno vai mudando efetivamente, há alunos que à partida tem uma apetência maior e uma compreensão melhor das situações, e que chegam mais depressa, muitas vezes nem é através da cabeça, é através do modo como agem, das suas capacidades e exatamente de representação, nesse caso, mas depois há evoluções espantosas.

Eu tive alunos que em três meses fizeram evoluções verdadeiramente espantosas e outros que não fizeram. E que, no entanto, as minhas preocupações com todos foram as mesmas. E a minha incidência com comentário, de insistência, foram semelhantes para todos eles, embora eu dizia isto, e é bom explicar, turmas com mais de vinte alunos não são exequíveis, para mim, porque eu fazia uma assistência pessoal, porque o Antônio era diferente do Joaquim, o Joaquim era diferente do Francisco, eu generalizava a aula teórica, eu fazia um comentário para toda a gente, mas depois a incidência sobre o trabalho prático era pessoal e naturalmente não poderia deixar de ser, porque o Joaquim não é igual ao Antônio, e assim no seu comportamento, e na sua maneira de ser, e na sua maneira de pensar, e nos seus gostos e etc., naturalmente, e portanto, eu tinha que perceber o aluno antes de perceber a mim mesmo até. Portanto, tinha que compreender o quadro em que o aluno se movia, que cultura tinha. Perceber qual é o quadro cultural do aluno e depois garantir que ele tenha acesso e que seja obrigado a chegar exatamente onde deveria, é preciso dar-lhe a bibliografia, insistir com ele para ler, discutir com ele as leituras, etc. Tudo isto é uma amálgama.

Agora sobre os meios, como eu dizia... são todos bons, é evidente, pois é uma adaptação. Eu, se começasse a desenhar agora no iPad, inicialmente teria dificuldade, porque, pelo brilho, pelo deslizar da coisa, etc, nunca seria a mesma coisa. Porque o contato direto da mão com a coisa é fundamental. Esta liberdade da mão ir lá e mexer, e rasgar e cuspir e mastigar... eu brincava com os meus alunos e dizia: mastiga o desenho, isto é, mete o desenho à boca, quer dizer, isso evidentemente é simbólico, mas é o lado da questão. Outra questão que eu insistia muito com os alunos, é de não ficar demasiado preso ao desenho, afetosamente, isto é, não transformar rapidamente o desenho no espelho da sua vaidade, quer dizer, vais a perceber que se pode ir mais além, que se pode abrir, que se pode fazer outra coisa, é preciso trabalhar com eles essas questões e responsabilizar o aluno por um processo interminável. Ele depois tem que descobrir, porque a decisão final é sempre dele. Porque nem pode deixar de ser, porque senão estamos a prestar um mau serviço aos alunos se decidimos por eles, porque eles depois, na vida prática, têm que se decidir sozinhos.

**Entrevistadores** O desenho de representação é diferente para os alunos da arquitetura, é sempre um meio, o fim, o propósito é fazer o projeto. Desenhar o sítio não desenhar como um pintor desenha um sítio, é desenhar o sítio em função do problema, do problema do projeto, e isso é completamente diferente... o senhor fala que o protagonista do desenho é o próprio projeto...

**Alberto Carneiro** É o próprio projeto, é claro. O objeto fundamental, o objeto fundamental do processo de desenho é o projeto, naturalmente. Ou melhor, em última instância é a construção da arquitetura.

**Entrevistadores** É como se a gente (professores) devêssemos formar o estudante fazer uma pergunta para o lugar. Desenho é um pouco isso. Não é tirar de lá, mas é retornar para o lugar. Projeto é isso.

**Alberto Carneiro** O desenho permite exatamente esse diálogo entre a coisa e a pessoa que desenha, entre o lugar, ou o objeto arquitetônico, seja o que for, e a pessoa, num ciclo constante.

**Entrevistadores** Fale-nos um pouco sobre a questão dos materiais...

**Alberto Carneiro** Sobre a questão dos materiais... essa questão da matéria é próxima, de fato, do escultor e do arquiteto. Porque o escultor, quando estou falando de escultor, estou falando de escultor no sentido tradicional, a matéria também do escultor, a matéria essencial é o espaço como o é para o arquiteto. Inevitavelmente, mesmo que seja estátua, mesmo que sejam estas coisas pós-modernas e atuais que se fazem, instalações, é nítido que o espaço está lá. Mesmo na estatuária tem que se dar a volta. Quando dei aula de escultura, mesmo nas aulas de modelo vivo, escultura, estavam interessadíssimos e aparentemente parecia que estava tudo bem, e eu dizia para dar a volta... e deixava de estar... portanto, não é por acaso que eu me interesse por dinâmica corporal, me interesse muito pela veia da minha atividade escultórica, vou lá buscar conhecimentos e ensinamentos, me servem como fundamento também para o meu ensino na arquitetura, porque o corpo é sempre o corpo.

O pintor, além do mérito da obra, está sempre muito mais próximo da representação do que o escultor. Podemos falar de imagens na pintura, mas para falar de imagens na escultura tem-se que por a imaginação a funcionar e tem que se fazer no espaço. A escultura da arquitetura pra mim é uma questão essencial, mesmo no plano da representação do arquiteto e é por isso que o desenho para arquitetura tem que ser um desenho não específico da arquitetura, mas tem que ser um desenho orientado para arquitetura e para simplesmente a compreensão das questões da arquitetura. E, portanto, tem que ser um desenho que pensa a arquitetura, em todos os níveis, desde o começo, desde o lugar. E depois também na panóplia das figuras que vão se estabelecendo, esquisso a mão levantada, depois o esquisso feito com linha, o esquisso feito com mancha, até o desenho rigoroso. E, curiosamente, o desenho rigoroso é uma abstração porque a obra, a arquitetura, não é planta, a arquitetura não é o alçado, a arquitetura é o conjunto de tudo isto na obra. Sem a obra realizada, não há arquitetura, há somente projeto. Você está a treinar uma coisa, mas ainda, tudo é ainda abstrato, porque o embate com a realidade vai ser outro. E, portanto, a grande abertura é feita aí, é feita efetivamente na relação com a matéria, na relação com os materiais, na função que se faz 55:51 relativamente desde a escolha deste ou daquele ou daquele outro material, se este é apropriado, não é em cima do destruidor que esta escolha deve ser feita, e se é feita em cima do destruidor é preciso exatamente pegar uma pedra e atirá-la ao chão, pegar um pedaço de basalto e atirá-lo ao chão, pegar um pedaço de xisto e atirá-lo ao chão, eu estou a falar de pedras ou de madeiras. Vai perceber exatamente como é o veio da madeira... para eu trabalhar as minhas áreas, tive que me preocupar com a botânica. Eu tenho que perceber que diferença há entre um carvalho e um castanheiro, porque eles não são iguais, são árvores, igualmente tem raiz, tem copa, mas não são iguais, nem a expressão da matéria do cedro e do castanheiro é a mesma. Por exemplo, quando me perguntam se meu trabalho é a

madeira, eu digo que sim, e tecnologicamente é verdade, mas não trabalho com madeira, trabalho com árvores. Quando estou a trabalhar a madeira, estou a recuperar a árvore. Porque mesmo que eu faça qualquer escultura, eu tenho que perceber a essência da árvore que estou a usar, porque senão não chego lá, é preciso ir mais além. Portanto, é nesse sentido que isto aproxima o escultor do arquiteto, e não é por acaso, que eu me senti muito melhor em dar aulas na arquitetura, do que dar aulas na escultura. O quadro cultural da arquitetura era mais interessante, mesmo por parte dos alunos, que o quadro cultural da escultura.

**Entrevistadores** Você falou da abstração que são os desenhos de planta, corte e fachada... Em que momento aqui na FAUP é dada a transição dos croquis para o desenho de plantas, cortes e fachadas? Quem ensina o desenho rigoroso?

**Alberto Carneiro** O desenho rigoroso estritamente não se ensina. Vai acontecendo também como acontece em todas as formas de registrar o processo. Naturalmente não se pode confundir, e isso é muito claro, eu sempre comentei os todos os desenhos que os alunos faziam, desde o primeiro esquisso, desde o primeiro risco na folha de papel, até o desenho rigoroso, até a planta, até o corte, até o alçado, numa articulação constante entre todas as peças desenhadas. Porque isso é fundamental. Para que o aluno esteja a pensar, para se ter uma ideia, se rabisca na folha de papel, aquele gesto intuitivo do lançar em sua folha de papel, se não tem a prática do desenho, inicialmente entre o instinto e o intuitivo, mas imediatamente tem que se pensar sobre isso, imediatamente tem que por a folha de papel vegetal e rabiscar, até chegar no desenho rigoroso. A comunicação final é feita no [desenho] rigoroso, é evidente, com as plantas, com os cortes, com os alçados, com as perspectivas rigorosas, etc.. Porque é preciso medir, e o desenho a mão levantada não tem a escala exata, enquanto o desenho rigoroso tem que ter a escala exata, porque é indispensável, até para comunicar ao construtor, como sabemos todos. Portanto, se o desenho é ambíguo, ou é pouco rigoroso, o construtor pode construir mal, isto é, pode não construir a vontade do arquiteto. Mas aqui o processo, desde o primeiro ao último ano, o aluno faz na cadeira de projeto um desenho a mão levantada, um desenho rigoroso, ele desenha, portanto, como acha que deve desenhar. Faz maquetes, uma das coisas que eu não falei ainda. Uma das coisas que eu insistia com os alunos no 2o. ano era pra fazer maquetes. A maquete era um ato de desenho fundamental, entendido o desenho como invenção, é claro. Não como registro gráfico, registro gráfico é uma coisa, o desenho é outra, isto é, é o processo através do qual se chega à obra.

**Entrevistadores** Mas também na disciplina de desenho existe um momento em que se ensina "isto é um corte"...

**Alberto Carneiro** É uma nomenclatura que rapidamente se aprende, porém, o uso que se faz dela é que é difícil de aprender. Portanto, a nomenclatura em si aprende-se, o princípio da perspectiva, é matemático, do ponto de vista da representação é fácil, um ponto de fuga é assim, converge desse modo, ou não converge, axometria é isto, a planta é aquilo, e etc. Na representação, se a linha é fina significa uma escala 1:x, se a linha é mais grossa representa 1:y... isto é fácil de perceber... é fácil de aprender, aprendemos todos, nem sequer precisa de um professor. Compra-se um compêndio bom e chega-se lá.

**Entrevistadores** E sobre a disciplina de geometria descritiva?

**Alberto Carneiro** Quem ensinam os sistemas matemáticos de representação é na disciplina da geometria descritiva do 1º ano... é uma disciplina separada. Nós usamos naturalmente como instrumento no próprio trabalho de desenho e de projeto, é evidente.

**Entrevistadores** Por vezes no desenho, podias encontrar desenhos aparentemente feios, no sentido de desproporcionais, mas que colocavam o processo do aluno no projeto de arquitetura, e te davas bastante importância.

**Alberto Carneiro** Como sabes, a palavra feio, bonito estavam vedadas do meu discurso nas minhas aulas. O útil era o fundamental. Eu não fazia interpretação de carácter estético do desenho, nem tinha que fazer, fazia na obra final, pois naturalmente, não faz sentido introduzir esses conceitos no processo, desta ordem. Não era isto que estava em jogo. Se eu fosse professor na pintura ou na escultura eu poderia introduzir, a partir de dada altura, essas questões da estética, porque vivem desse lado da coisa... a arquitetura inicialmente, no plano da concepção, ainda não vive, nem é necessário introduzi-lo; no fundo, vive para aluno, em si mesmo, porque ele tem gosto, por isso, por aquilo, por aquilo outro, mas sabemos todos que depois aquilo que eu achava feio, ou aquilo que eu achava bonito, ou aquilo que eu achava belo era qualquer coisa que eu guardava em mim, como uma referência que eu trabalhava sem a mencionar junto do próprio aluno. Porque é muito perigoso introduzir questões de gostos, de juízo, porque pode ser ofensivo para o próprio aluno.

Ele vai construindo depois, por exemplo, é natural trabalhar isso, introduzindo a informação, levando o aluno a ver coisas, etc, ir comparando, é nesse sistema de comparações que eu sempre defendi, não vá pras aulas livres: como é que desenhava Michelangelo, como é que desenhava o Paládio, como é que desenhava o Delacroix, como é que desenhava o Matisse, como é que desenhava o Picasso, o Corbusier, o Siza, como desenhava o Távora e levava essas coisas para as aulas, para os alunos pensarem, e depois levá-los a refletir que o Távora tinha uma maneira de desenhar, que era diferente do Siza e assim sucessivamente. Porque aquilo correspondia a um quadro cultural de gosto, entre aspas, o que pertencia ao Siza era do Siza, ao que pertencia ao Távora era do Távora, não podia ser transposto por ninguém pra ninguém. A não ser que a pessoa assumisse isso e fosse trabalhar também como o seu.

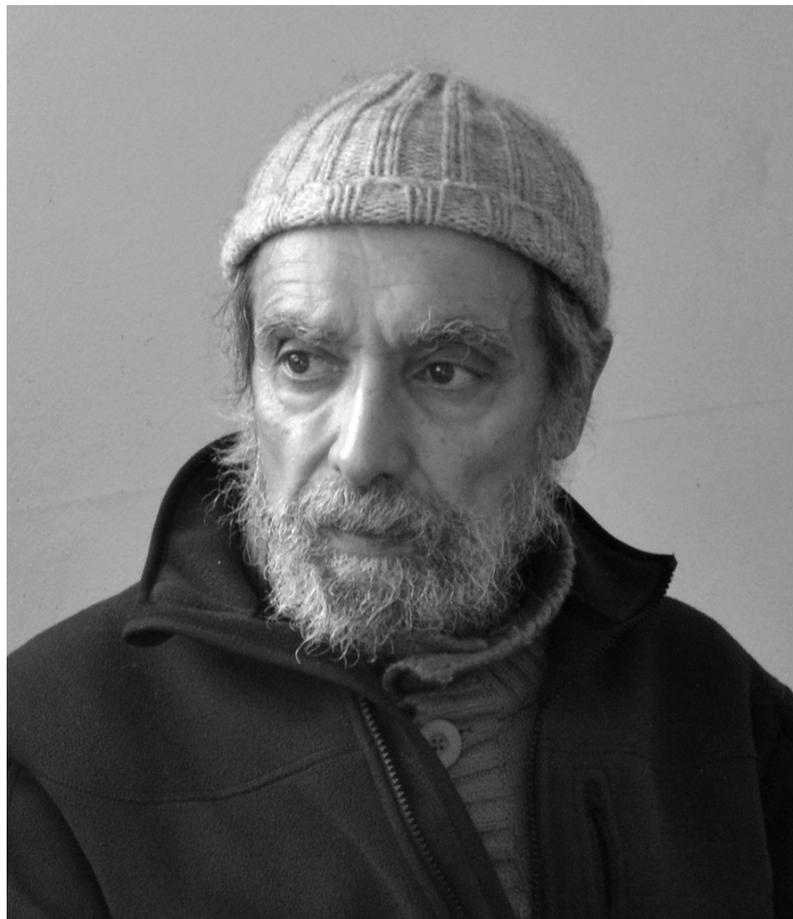
**Entrevistadores** Com esse processo todo de diminuição de carga horária, eu não sei se o senhor participou desse processo [Tratado de Bolonha]... Mas esse trabalho mais atento a cada aluno fica mais dificultado nesses últimos anos...

**Alberto Carneiro** Eu não sei, no meu tempo eram 12 horas. Eu defendia que as turmas não podiam ter mais de vinte alunos. Vinte um, vinte e dois, era o limite para poder trabalhar individualmente, porque o modo como orientávamos a cadeira de desenho no 2o. ano e no 1o., não se pode criar um quadro generalista. Para dar a cadeira, tem que se estruturar a teoria geral, naturalmente, era dada a toda a gente nessas aulas teóricas, eu também dava as aulas teóricas quando era necessário, e depois individualizar o comentário, fazendo pontos com as aulas teóricas e com os conhecimentos que se procurava transmitir nas aulas teóricas, junto do aluno e de seu próprio trabalho, pra que ele enraizasse no seu próprio trabalho esse seu conhecimento.

**Entrevistadores** Em termos gerais, o que estivesse a dizer sobre o desenho na arquitetura é muito semelhante ao que ouvimos na entrevista com Álvaro Siza, sobre desenho na arquitetura... o desenho faz parte do processo e não é o produto final, principalmente quando estás a pensar...

**Alberto Carneiro** Sim, o fundamental no ensino, nesse caso do ensino do desenho, aqui nessa Escola como eu defendi e como eu defenderia hoje, se caso cá estivesse, é o desenho como processo, como processo para inventar a arquitetura, a palavra inventar para mim é muito querida: inventar, inventa-se. Portanto, o desenho é uma espécie de cadinho, de recipiente onde se misturam as coisas e se vai descobrindo. No fundo é um processo paracientífico. Não é científico e não pode ser, mas é paracientífico. Isto é, o comportamento, tem que se procurar, tem que se fazer, tem que se indagar, tem que se questionar, no fundo é isso.

**Figura:** Alberto Carneiro, Porto 2012. Fonte: Acervo do Grupo N.ELAC - USP.



Recebido [Ago. 07, 2017]

Aprovado [Out. 10, 2017]