

A viagem

Fernando Távora, a nossa Escola e o Desenho*

Alexandre Alves Costa**

Resumo A reflexão sobre a trajetória pessoal, a relação afetiva com o Brasil e a significativa itinerância de influências na arquitetura luso-brasileira circunstanciam o engajamento do autor com o ensino de história da arquitetura portuguesa, segundo uma concepção que estende a ideia de língua como pátria, devida à Fernando Pessoa, para a arquitetura e cidades de ambos os países. A seguir, retoma uma homenagem ao mestre Fernando Távora, para assinalar a importância do desenho e das viagens na educação visual, realçar o vínculo estrutural entre desenho e projeto na Escola do Porto e reafirmar o desenho como sinal seguro da presença do homem.

Palavras-chave: Fernando Távora, Escola do Porto, desenho.

The voyage

Fernando Távora, our School and the Drawing

Abstract The reflection on his personal trajectory, the affective relationship with Brazil, and the vigorous exchange of influences in Luso-Brazilian architecture contextualize a commitment to teach history of Portuguese architecture, according a conception that extends the idea of the language as the homeland, due to Fernando Pessoa, for the architecture and cities of both countries. Then, the paper takes over a tribute to the master Fernando Távora, in order to highlight the relevance of the drawing and of the voyage for visual education, to underline the structural relation between drawing and design at Porto School of Architecture, and to assert the drawing as a sure sign of man's presence.

Key words: Fernando Távora, Porto School of Architecture, drawing.

El viaje

Fernando Távora, nuestra Escuela y el Dibujo

Resumen La reflexión sobre su trayectoria personal, la relación afectiva con Brasil y el expresivo intercambio de influencias en la arquitectura luso-brasileña circunscriben el compromiso con la enseñanza de la historia de la arquitectura portuguesa, según una concepción que extiende la idea de lengua como patria, debida a Fernando Pessoa, para la arquitectura y ciudades de ambos países. En seguida, el texto retoma un homenaje al maestro Fernando Távora, para señalar la relevancia del dibujo y de los viajes en la educación visual, realzar el vínculo estructural entre dibujo y proyecto en la Escuela de Porto y reafirmar el dibujo como un signo seguro de la presencia del hombre.

Palabras clave: Fernando Távora, Escuela de Porto, dibujo.

Não queria deixar de dizer que minha relação com o Brasil é muito intensa e apaixonada, por várias razões, não só porque tive e tenho aqui grandes amigos, pessoas que respeito tanto, alguns infelizmente falecidos. Por outro lado, essa relação começou tarde. Vim para cá tarde. Já tinha ouvido vários professores brasileiros falarem sobre a história da arquitetura do Brasil, mas sistematicamente começavam seu discurso com a Missão Francesa no Rio de Janeiro, no início do século XIX. Para trás era qualquer coisa que quase não existia, como se os brasileiros tivessem algum complexo do período colonial. Sem nenhuma razão.

Por influência do mestre da nossa escola, Fernando Távora – mestre tutelar de todos nós, a voz mais importante, que construiu a Escola do Porto durante anos e anos –, do ensino de Projeto passei-me a dedicar à História da Arquitetura. Távora achou que eu deveria lecionar História da Arquitetura Portuguesa, porque considerava – eu também, instintivamente – que no mundo de língua portuguesa havia uma espécie de linguagem comum, isto é, distinguíamos a arquitetura portuguesa em qualquer sítio onde estivéssemos. Portanto, talvez valesse a pena estudar essa questão. Fosse a arquitetura feita em Portugal ou no Brasil, Índia, Angola, Moçambique, São Tomé etc., sentíamos sempre que havia um ar familiar.

Isto trouxe-me ao Brasil e foi um deslumbramento. O Brasil transformou-se em uma espécie de segunda pátria para mim. O deslumbramento fundamental é ter encontrado aqui a arquitetura portuguesa que não foi realizada lá. Portugal é um país muito pequeno, mas muito contraditório – o norte e o sul; uma zona mais árabe, outra mais romana; outra mais mediterrânica, mais nórdica, celta, norte da Europa etc. A síntese que transformou estes territórios tão contraditórios em uma nação foi complicada – duvidamos ainda se está feita ou não, se ainda existiria uma fronteira norte-sul que divide Portugal em dois.

Do ponto de vista da história da arquitetura, a própria expressão e a linguagem arquitetônicas não eram muito claras. Não existia uma síntese que pudéssemos reconhecer como arquitetura portuguesa. Pelo contrário, quando saí de Portugal – visitei os Açores em primeiro lugar, depois tive a sorte de vir para cá com o arquiteto Fernando Távora –, descobri no Brasil a arquitetura portuguesa. Citando a célebre canção de Chico Buarque, achei o Brasil um “imenso Portugal”. Encontrei e reencontrei aqui minha pátria – Fernando Pessoa dizia “minha pátria é a língua portuguesa” e nós já tínhamos uma língua em comum, nossa pátria já era nossa língua, já havia qualquer coisa em comum. Mas após visitar o Brasil, cheguei à conclusão que nossa pátria não é só nossa língua, é também nossa arquitetura e nossas cidades, porque têm algo comum, que constituiu realmente a síntese não realizada em Portugal. Para mim, vir ao Brasil é vir a um Portugal enorme, muito grande, fantástico, que não existe mais, é reencontrar coisas que já não existem lá, que foram destruídas. Ir a Ouro Preto, por exemplo, é um prazer imenso, pois é uma cidade portuguesa como não há em Portugal tão bem conservada. Em certo sentido, devo dizer que o Brasil é realmente minha pátria também.

* Conferência apresentada em 20 de março de 2013, no Colóquio Internacional Desenho + Projeto: Diálogo entre Porto e São Paulo, mesa “O olhar do professor de Projeto sobre o Desenho”. Disponível em: <<http://repositorio.iau.usp.br/handle/RIIAU/197>>. [N. E.].

**Alexandre Alves Costa é arquiteto, professor catedrático emérito da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Depois, a historiografia brasileira da arquitetura mudou muito. A partir do próprio Lucio Costa, passando por Nestor Goulart Reis Filho, Julio Katinsky, Carlos Lemos, Benedito Lima de Toledo e nós em Portugal também – por que não falar sobre isso? –, começamos a verificar que havia em nossa história comum uma situação particularmente interessante de itinerâncias, isto é, de troca permanente.

Mandamos para cá muita coisa. Dom João VI, antes da Missão Francesa – considero-a, aliás, uma invenção, sem a importância atribuída pela historiografia brasileira –, transformou o Rio de Janeiro na verdadeira capital do Império. O fato mais extraordinário da história do colonialismo internacional foi alçar a colônia à metrópole. Dom João VI trouxe ao Brasil seus melhores arquitetos, bem como os melhores intelectuais em qualquer ramo do saber. Houve uma espécie de transferência de conhecimento, que penso ter garantido a continuidade da arquitetura entre os períodos colonial e pós-colonial. Mas, se enviamos nossos modelos, criados em Portugal e simplificados para serem exportados ao Brasil, recebemos daqui a arquitetura moderna, através de uma publicação célebre – que muito amamos – *Brazil Builds*. Por meio deste livro e da exposição no MoMA, em Nova York, Portugal voltou-se à produção elaborada no Brasil, em uma adoção incrível, absolutamente entusiástica da arquitetura moderna brasileira.

Uma situação de intercâmbio permanente, não só de lá para cá, da metrópole para a colônia ou da colônia para a metrópole – a despeito da colônia e da metrópole, pois a colônia foi metrópole durante certo tempo também. A verdade é que entre nós houve sempre uma itinerância de influências extremamente emocionante. Por exemplo, ministrei cursos de história da arquitetura portuguesa na USP durante alguns anos e houve uma situação de intercâmbio muito bonita ao redor deste assunto. Nesse sentido, digo – vocês também diriam se conhecessem a arquitetura portuguesa, inclusive antes do século XVI, porque muitas coisas feitas no Brasil a partir de então têm sua raiz evidentemente em Portugal – que a minha pátria é a minha língua como é a vossa; que a nossa pátria comum é a nossa arquitetura e as nossas cidades.

Não poderia deixar de fazer este preâmbulo, como agradecimento pelo enorme prazer de estar aqui convosco e ir para Ouro Preto, que é uma das minhas cidades.

A viagem

Retomo a seguir, com pequenas alterações, um texto elaborado há algum tempo para a Ordem dos Arquitectos, de Portugal, como parte de um conjunto de intervenções em homenagem ao arquiteto Fernando Távora. Talvez fosse desnecessário dizer, não obstante a imodéstia, mas tudo o que faço e digo sobre a nossa escola e, mais genericamente, sobre arquitetura, tem a presença indelével daquele Mestre na minha memória e, até, na minha conformação pessoal.

Tem como título “A viagem” – em sentido metafórico, “a viagem dos arquitetos”, uma coisa tão importante –, e está subdividido em itens: “Fernando Távora”, “A nossa Escola” e “O desenho”. Contém algumas citações, não referenciadas, de trabalhos de professores que refletiram sobre o desenho, meus colegas Alberto Carneiro, Joaquim Vieira e Maria João Madeira Rodrigues.

¹ Presente na plateia, o professor Francisco Barata foi um dos responsáveis pelo acordo de cooperação internacional que viabilizou o *Colóquio Internacional Desenho + Projeto: Diálogo entre Porto e São Paulo*. [N. E.].

Aborda-se Távora, a nossa Escola do Porto – ainda hoje, Francisco Barata¹ reconheceu sua existência, tal como também reconheço –, e a importância do desenho entre nós, em termos bem gerais, particularmente sua utilização em História da Arquitetura, uma característica que suponho bastante representativa da nossa escola.

Dedico estas palavras em homenagem ao meu professor e mestre Fernando Távora, que me levou a estudar muito.

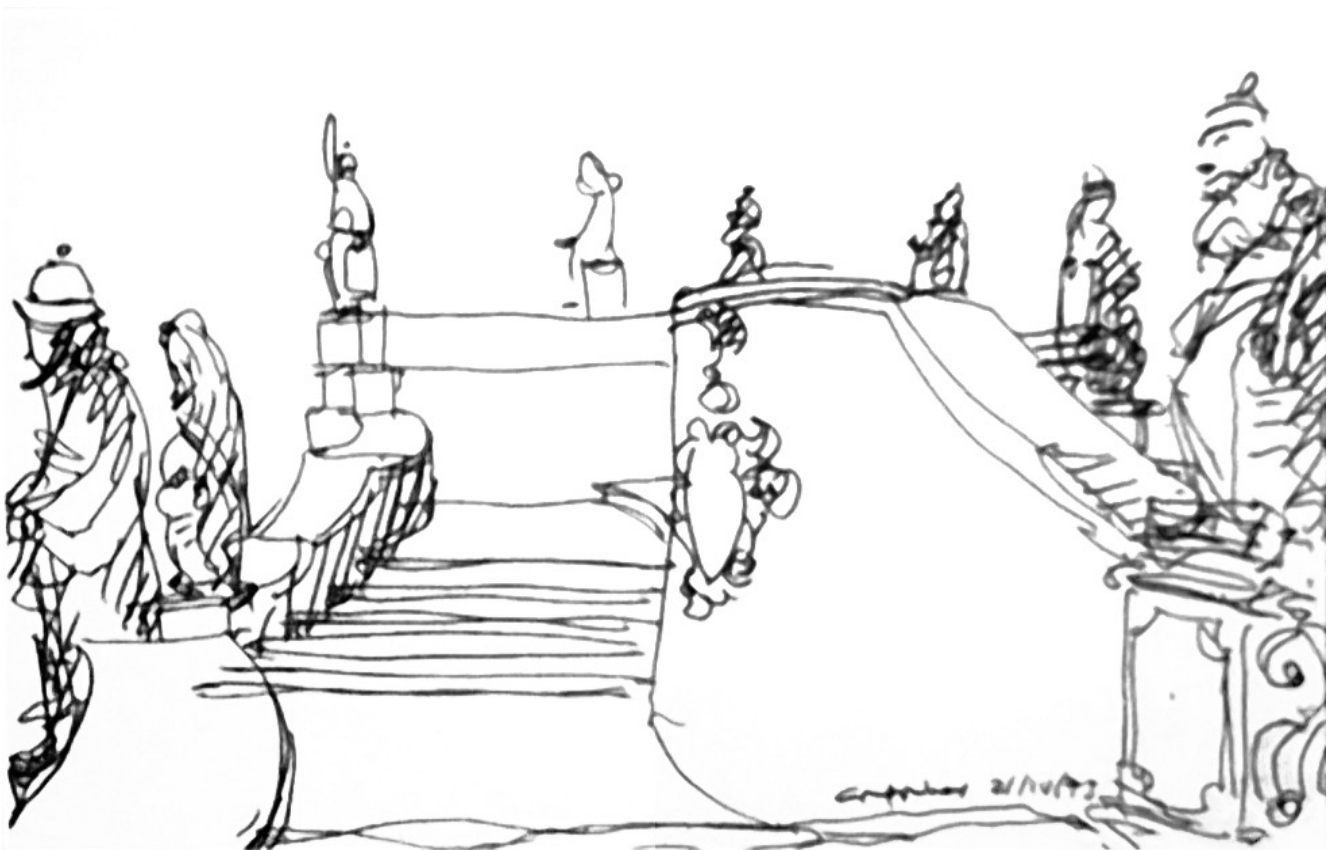
Fernando Távora

Muitas vezes, questionado sobre questões construtivas ou formais, Fernando Távora dizia a quem o indagava que fosse à janela, porque aí, na cidade, encontrariam, pela positiva ou pela negativa, a resposta adequada. Contudo, não fosse ele a apontar o lugar da solução, ninguém a descortinava – e pensei: de fato, para ver o mundo da nossa janela é indispensável ter visto o mundo.

Para ver, mais do que olhar, usamos o desenho. Por isso viajamos, olhamos, desenhamos, vemos. Os desenhos não substituem o real, mas explicam-no melhor do que nossa preguiçosa experiência direta, porque entre ela e sua representação existe um olhar que decifra todos seus enigmas.

Registramos, mais do que no papel, na nossa memória, assim transformada em matéria disponível para ser usada no complexo processo da criação. Frente a acusações de anticientífico e subjetivo, respondem os arquitetos: fundamentar na subjetividade a proposta é acreditar na capacidade de acumulação, tratamento, associação e seleção do cérebro humano.

Figura 1: Desenho de Fernando Távora. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, 1973. Fonte: ALVES COSTA, 2015.



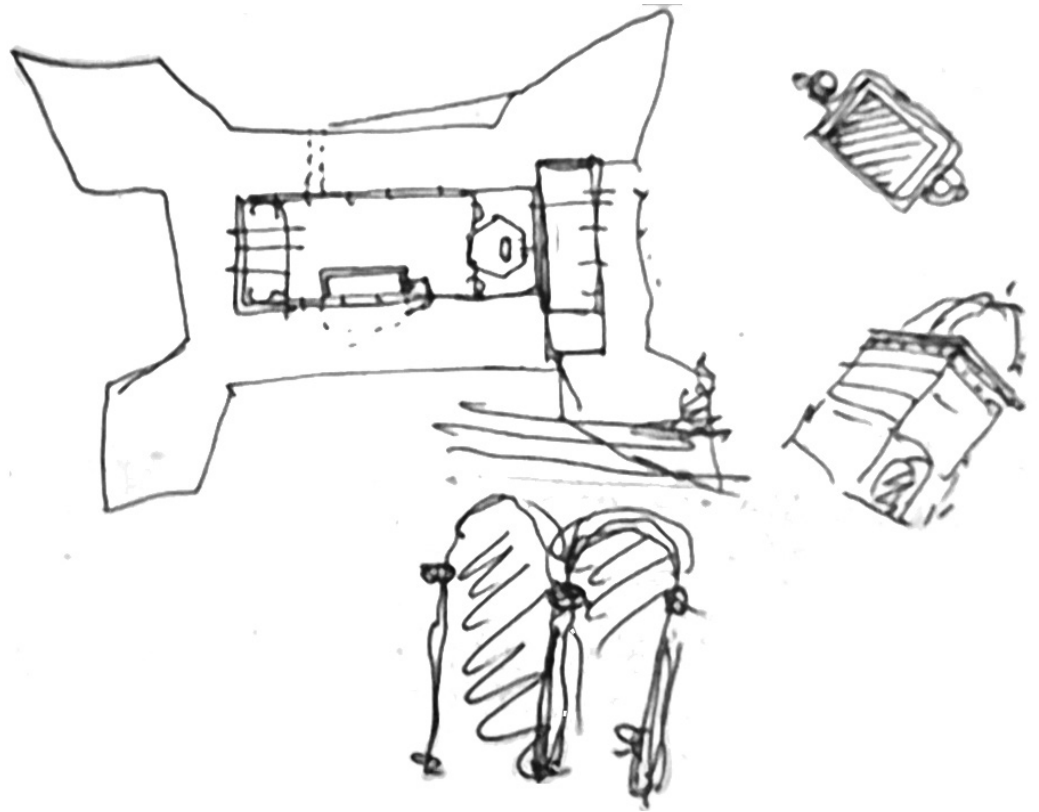


Figura 2: Desenho de Fernando Távora. Forte de São Julião da Barra, ampliado por Leonardo Torriani no final do sec. XVI. Fonte: ALVES COSTA, 2015.

O arquiteto Távora tinha livros e livros, uma grande biblioteca de arquitetura, poucos deles lidos para descobrir, mas antes para confirmar e arquivar coisas vistas, sabidas, desenhadas por ele, incansável viajante. Os seus desenhos de viagem, extraordinários exemplos da sua inteligência e do seu talento, construídos, dizia ele, pela experiência acumulada da vida, os seus desenhos vão do registro mais ou menos impressionista ao rigor da representação mensurada; da cidade ao mais ínfimo pormenor. É muito interessante percebermos como são, simultaneamente, aquisição de conhecimento e demonstração dele. São desenhos vagarosos, cultos na seleção, caso a caso, do que é essencial e na eliminação de tudo o que é supérfluo. (Figura 1)

Távora foi um observador atento, oposto ao turista, que tira fotografias apressadamente e, depois, vê em casa o que não teve tempo para viver.

Felizmente, fiz com ele muitas viagens, de que lembro sobretudo os milhares de quilômetros que percorremos entre o Porto e Coimbra, onde fomos professores. Costumávamos fazer um jogo, no restaurante Casais, em São Lázaro, perto da nossa escola, em que o arquiteto Távora avaliava o grau dos meus conhecimentos em história da arquitetura portuguesa. Eu tinha que identificar, a partir de um desenho na toalha de papel, de que obra se tratava e, se possível, autor e cronologia. Desses desenhos, tenho um único guardado, que costumo mostrar a meus alunos para explicar o que é ter cultura arquitetônica – a dele, evidentemente: a capacidade de sintetizar, com três ou quatro figuras, a obra de um grande arquiteto italiano, que trabalhou no Porto no período do Renascimento, chamado Cremonense.² (Figura 2)

²O autor refere-se ao arquiteto e engenheiro militar Leonardo Torriani, nascido em Cremona, Itália, que se radicou em Portugal no final do século XVI. [N. E.].

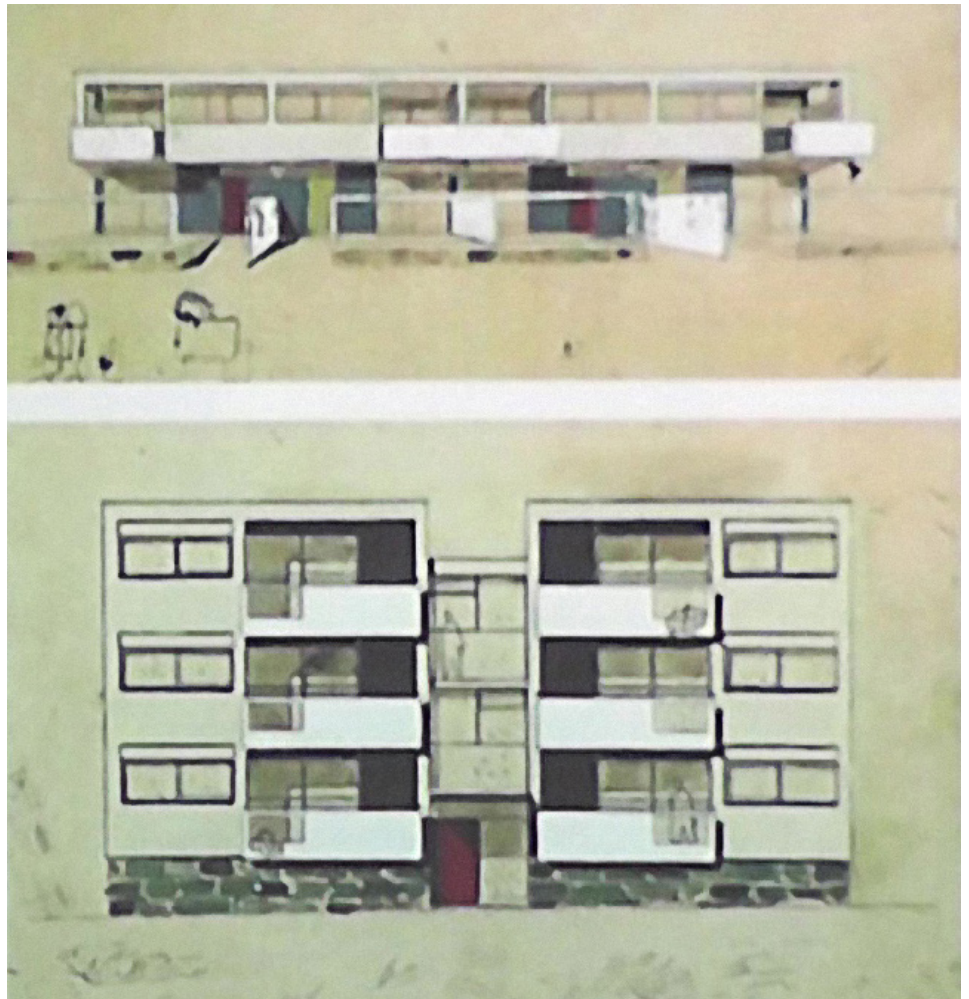


Figura 3: Desenho de Fernando Távora. Grupo Residencial do Grémio dos Armazenistas de Mercearia, Porto, c.1952. Fonte: ALVES COSTA, 2015.

O desenho foi, também, para Távora, o desenho rigoroso, à mão, dos seus projetos. Espesso, denso, sólido, como se fosse já construção. (Figura 3)

A nossa Escola

Foi com base na aceitação do princípio metodológico de que o desenho é um instrumento privilegiado no processo de projetar em arquitetura que se fundamentou a pedagogia do projeto na chamada “Escola do Porto”. Foi isso que lhe conferiu sua especificidade mais vincada.

Em primeiro lugar, lutamos – com apoio na enorme convicção do arquiteto Távora – contra o preconceito, muito comum, que difunde a noção de que desenhar é um talento com o qual alguns nascem e vêm ou não a desenvolver mais tarde. Defendemos que o desenho se pode aprender, antes mesmo de ser uma expressão artística acessível a qualquer pessoa que esteja disposta a utilizá-la. Não há pessoas incapazes de aprender a desenhar, da mesma maneira que não há pessoas incapazes de aprender a escrever.

A aprendizagem do desenho foi central na didática que reinventamos na nossa escola e o professor de desenho transformou-se numa espécie de tirano, um sargento instrutor

na recruta. Imagino que assim serão os professores de música ou os instrutores dos atletas.

Depois de aprendido, o desenho, produzido nas várias circunstâncias em que é solicitado aos alunos, pode ser bonito ou feio, nunca interessando sua artisticidade, mas sim sua utilidade. E assim ele é exclusivamente avaliado. (Figura 4)

O desenho

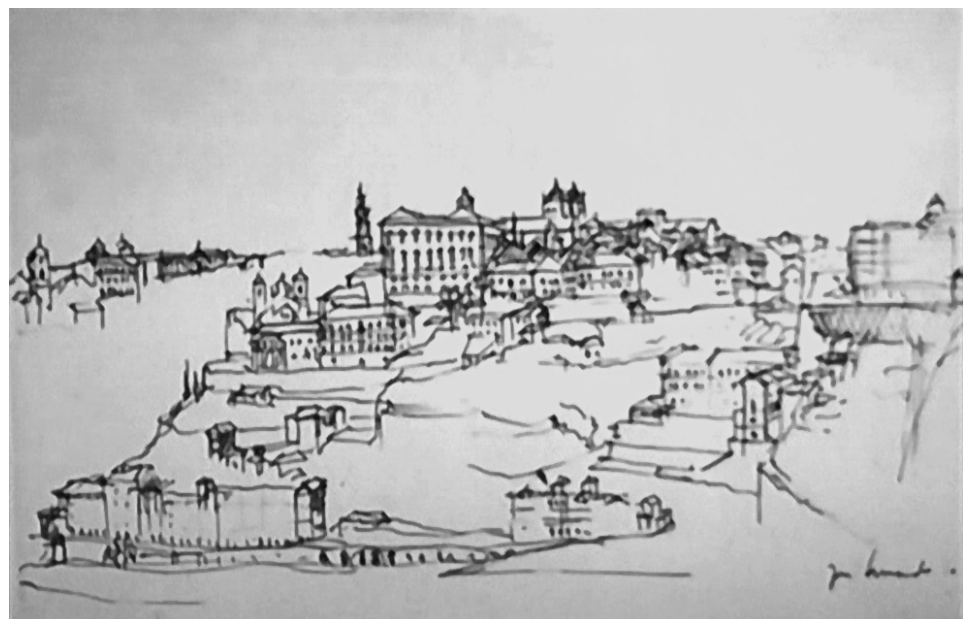
Uma das explicações míticas para a origem do desenho é referida por Plínio: uma jovem, que o amado se vê obrigado a abandonar, desenha o contorno de seu perfil e à luz de uma vela projeta-o contra uma parede, para assim guardar um registro bastante fiel da imagem do seu amante.

Gostamos sempre das explicações que têm por base os sentimentos, mas a ideia condensa perfeitamente, numa imagem, aquilo que de nós é mobilizado no ato de desenhar: a mente, a inteligência analítica, o sentido ordenador, a consciência de observar, mas também a sensibilidade, os afetos e o corpo, no próprio gesto de fazer.

E sempre o olhar. Tudo isto de nós está contido no desenhar.

Nós decidimos o que queremos que os nossos olhos vejam. Os olhos, veem riscos e manchas que, imediatamente, são traduzidos no cérebro como representação. Identificamos, no sentido do reconhecimento, e, ao identificar o que está desenhado, não só reconhecemos a identidade do que está representado, como reconhecemos que tem um caráter idêntico ao que se deseja representar.

Figura 4: Desenho de aluno da FAUP. Perspectiva da cidade do Porto. Fonte: ALVES COSTA, 2015.



Wittgenstein faz a demonstração pelo absurdo de quanto nos é natural esse reconhecimento: “Não poderíamos nós considerar um caso de demência o de um homem que, reconhecendo num desenho o retrato do Sr. N.N., exclamaria: *É o Sr. N.N.! Ele deve ser doído*, diriam as pessoas, *vê um bocado de papel com uns traços e toma isso por um homem.*”

Procuramos uma possível origem evolutiva para o desenho, uma vez que já temos sua origem mítica. Podemos imaginar que, uma vez que o nosso cérebro identifica formas que são o vestígio de coisas que lá não estão, isto é, marcas de outras criaturas deixadas no chão, como pegadas, ou os riscos feitos na areia pelos movimentos das águas do mar, se tivesse desencadeado a ideia de reproduzir vestígios. Com isso podíamos declarar uma presença – o que pode ser verdade ou mentira –, fazendo marcas que permanecessem para lá do momento, marcando terreno. Com habilidade crescente da mão e melhor capacidade de identificação, podemos desencadear o registro de formas observadas e mais tarde de formas desejadas, com os mais insuspeitados fins.

“Desenhar é, de fato, olhar com os seus olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, desenvolver, morrer, as coisas e as gentes. É necessário desenhar para levar ao nosso interior aquilo que foi visto e que ficará inscrito na nossa memória para toda a vida”, diz o infatigável desenhador que foi Le Corbusier (1965). É a constatação do ato de desenhar como exercício de conhecimento.

Citando Paul Valéry (1965): “Existe uma diferença imensa entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou, de outro modo, são duas coisas bem diferentes que se veem. Mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se outro se nos aplicarmos a desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca antes o tínhamos visto verdadeiramente. Até aí, os olhos só tinham servido de intermediários.”

Olhar um objeto, desenhando-o, obriga a uma observação disciplinada e estabelece uma diferença clara entre o olhar distraído sobre as coisas e o olhar ativo sobre o que se quer ver.

É isto que sabia Fernando Távora. Para ele, desenhar não é apenas adquirir conhecimento, é também investigar. Aquilo que ele desenhava despiu-se, sob seus olhos, da névoa que funde tudo no todo e adquiriu a presença de uma identidade definida.

A experiência de ver desenhando é profunda, intensa e explica a razão por que muitos, como ele, tornam o desenhar uma paixão obsessiva.

Hoje, desenhar pode parecer supérfluo, uma espécie de gesto primitivo, numa cultura cujas arte e tecnologia dispensam tal processo. Será, de fato, assim?

Atualmente, a quantidade de processos de reprodução de imagens, bem como sua respectiva difusão, criaram uma possibilidade de conhecimento através do eco do objeto original, que substitui, parcialmente, a experimentação direta. Assim, existe uma substituição do objeto por uma imagem, dada a impossibilidade de o conhecer diretamente, mas ele permanece a fonte das imagens, as quais não o substituem, apenas oferecem uma simulação.

A reprodução nunca irá igualar o original, nunca poderá repetir a “aura” do objeto. Contudo, que imenso vazio não teríamos sem os desenhos de Távora e tantos outros que, mais do que a sua simulação nos dão a sua interpretação!

O desenho manifestou muito rapidamente sua utilidade em vários campos da aprendizagem da arquitetura, sobretudo na pesquisa da sua essência – a da natureza do espaço –, por meio de um processo analítico de observação de casos, visando a composição, a proporção, a escala, a volumetria, a estrutura, os valores texturais, as relações com o contexto e mesmo alguns fatores imateriais, como a luz ou a cor. Desenhando as arquiteturas visitáveis, percebemos que as ignorávamos.

Os estudantes, convidados a viajar pela nossa terra, registram num caderno de viagem as observações que fazem em suas visitas de estudo. Não com o objetivo de as conhecer, representar e posteriormente comunicar, como na tradição da arqueologia ou da etnografia, mas apenas com o objetivo de as conhecer. É o desenho como processo de conhecimento. Cada um aprende individualmente com ele.

Os alunos agradecem, em primeiro lugar, o pretexto para a viagem por Portugal e, em segundo lugar, uma aprendizagem experimentada fisicamente, com gestos e ações diretos, sem o intermediário da imagem reproduzida ou da leitura de sua descrição.

Por isto, nunca falamos em finalidade estética, a chamada *finalidade sem fim*, que constitui, segundo Kant, o fundamento da obra de arte. Trata-se do desenho útil, instrumento precioso e insubstituível de análise. (Figura 5)

Um desenho pode representar a partir da realidade do mundo, pode inventar a partir do que o seu autor entenda, ou pode, ainda, apresentar uma forma ou objeto que não existe.

Tivemos maior dificuldade na sua compreensão como instrumento de pesquisa, no processo de formalização do que ainda não é, isto é, a utilização no ato de projetar. É um desenho que não analisa, nem prefigura; ajuda a construir a ideia, a fazê-la sair da névoa inicial, ainda que desde logo sintética, a experimentar alternativas, a lhes confirmar a viabilidade, conferir rigor, dar medida.

Fizemos isso também na área de História da Arquitetura, dando como tema de projeto construir um edifício renascentista, por exemplo, ou gótico. Tinha que se apreender a linguagem e propor algo não existente, tal como se fosse um projeto moderno ou contemporâneo. O único aspecto que variava era a linguagem, que os alunos deviam estudar, deviam aprender. E descobrimos que o processo de projeção e a respectiva utilização do desenho, seja em edifícios desse tipo ou contemporâneos, levantavam exatamente o mesmo tipo de questão. (Figura 6)

Então, sendo assim, o que é projetar?

Parece ser, acima de tudo, assumir-se e logo defrontar-se.

Ser capaz de projetar é ser capaz de se colocar perante si próprio, de acreditar, de saber superar as dúvidas, as contrariedades, de saber o que se quer e por quais meios conseguiu-lo. Tudo isto, decisivamente, com nós mesmos. Saber estar só para poder entrar em ação com os outros.

O desenho como concepção e como projeto é um meio para a ação. Quer dizer que o desenho se coloca entre o autor, a concepção e a realização concreta, que se corporifica em outros materiais e espaços que não os do desenho. O desenho não é, assim, um fim em si.

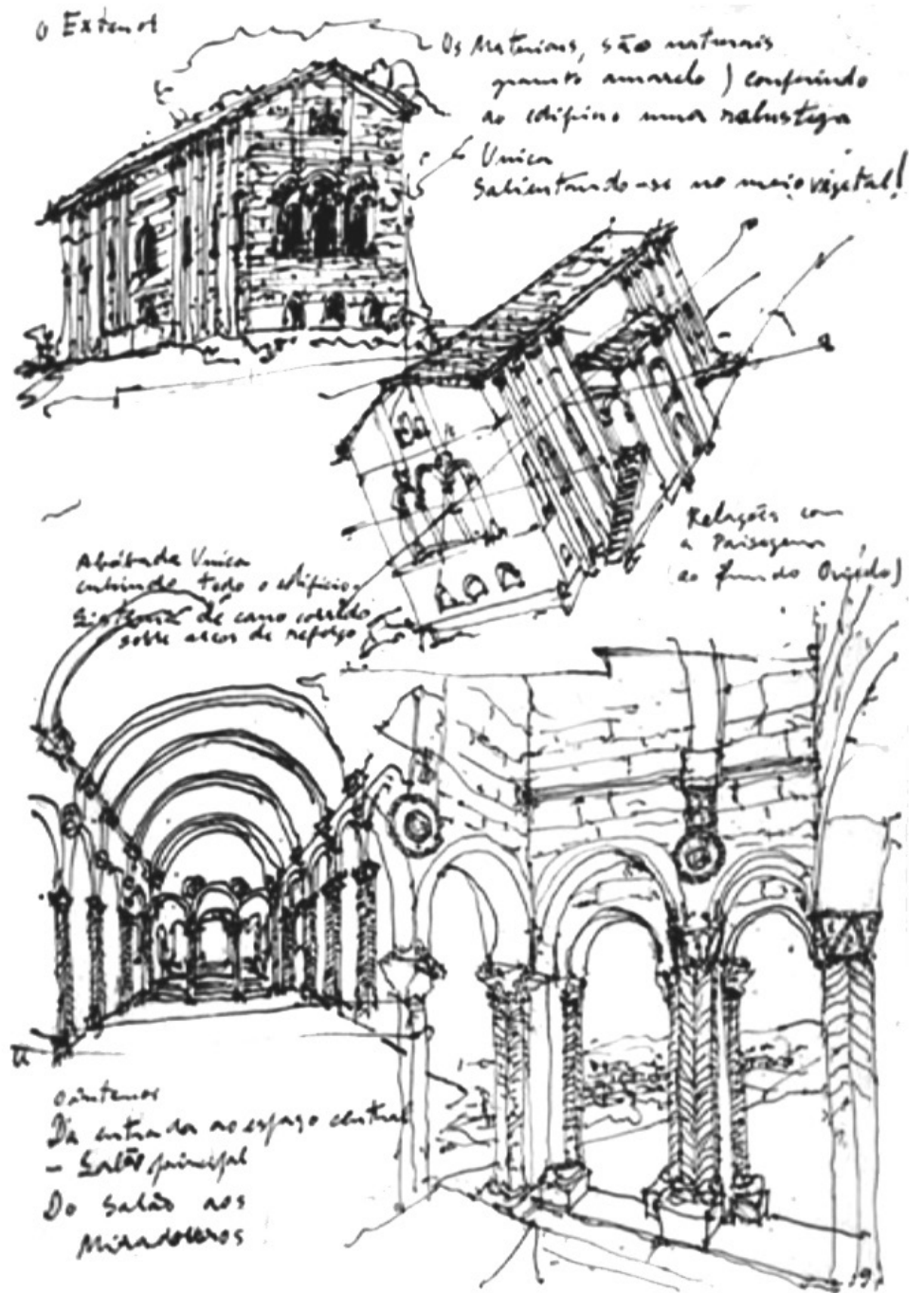


Figura 5: Desenho de aluno da FAUP. Fonte: ALVES COSTA, 2015.



Figura 6: Projeto de aluno da FAUP, tendo como tema um edifício renascentista. Fonte: ALVES COSTA, 2015.



Figura 7: Autorretrato de Fernando Távora. Fonte: ALVES COSTA, 2015.

A investigação artística, que não recorre a meios estatísticos ou quantitativos para decidir qual a melhor forma, deve ser capaz de incorporar global e sincronicamente o maior número de variáveis e invariáveis que se apresentam para a realização do projeto. Esse ato, no desenho, nunca é neutro. O criador hierarquiza ou tem hierarquizados os valores, as referências, as imagens que se vão incorporar em cada circunstância que é cada projeto.

Cumprido ao desenho, ao produzir imagens que remetem a ideias ou imagens que precedem de imagens, afirmar um projeto, qualificar uma concepção, definir uma poética. O desenho é, assim, uma disciplina estrutural e instrumental para a projeção.

Mas gosto do desenho por outras razões, talvez as únicas que deveria ter referido.

Vitrúvio (2006), no prefácio do seu livro VI, conta como Aristipo, filósofo discípulo de Sócrates, que naufragara na costa de Rodas, chega a uma praia, onde vê na areia traçados geométricos, e grita aos seus companheiros: "nada há a temer, temos vestígios de homens".

O desenho é um sinal seguro da presença do homem.

Gosto, também, quando o desenhador se desenha a si mesmo, ou porque está à deriva, sem modelo, ou porque se deseja conhecer com a lucidez que guarda para os outros. (Figura 7)

O que mais me comove são os autorretratos, os desenhos das próprias mãos, do corpo, tentativas para decifrar sua forma, sua diferença, sua identidade.

Também me comovo ainda mais, quando estas representações nos tentam enganar. São o reverso da medalha, a prova da artísticidade estrutural do desenho, sugestivo de inventivas ou de mentiras, mais uma vez sinal seguro da presença do homem. (Figura 8)

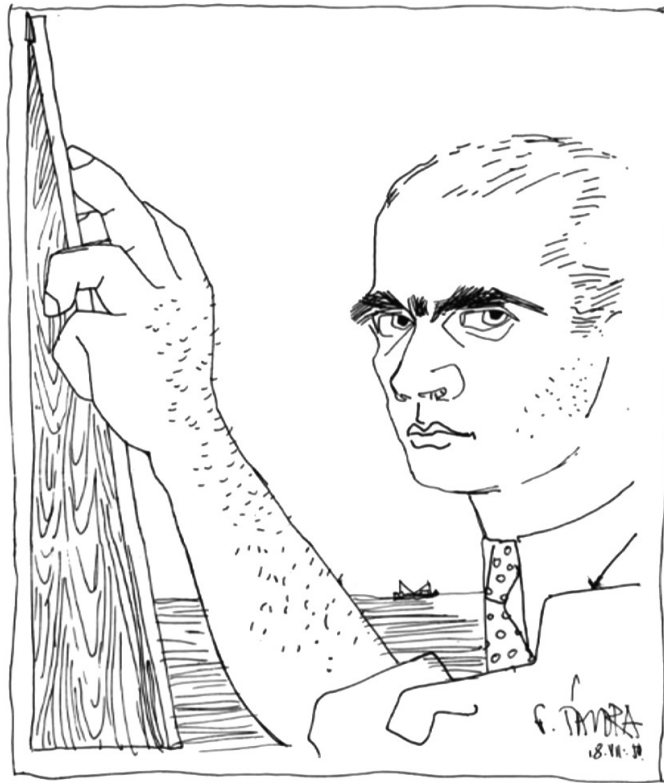


Figura 8: Autorretrato de Fernando Távora. Fonte: ALVES COSTA, 2015.

Referências bibliográficas

- ALVES COSTA, Alexandre. A viagem. In: *Colóquio Internacional Desenho + Projeto: Diálogo entre Porto e São Paulo*, mesa "O olhar do professor de Projeto sobre o Desenho", 20 mar. 2013, São Carlos. São Carlos: Repositório Digital do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.iau.usp.br/handle/RIIAU/197>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- _____. *Introdução ao estudo da história da arquitetura portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 2007.
- CARNEIRO, Alberto. *Campo, sujeito e representação no ensino e na prática do Desenho / Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 1995.
- Le CORBUSIER (1965). *Corbusier, dessins*. Genève: Forces Vives, 1968.
- GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira. *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*. Coimbra: Quimera Editores, 1990.
- TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2007.
- VALÉRY, Paul. *Degas danse dessin*. Paris: Gallimard, 1965.
- VIEIRA, Joaquim Pinto. *O Desenho e o Projecto são o Mesmo?* Porto: FAUP Publicações, 1995.
- VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*. Tradução do latim, introdução e notas por Manuel Justino Maciel. Lisboa: IST, 2006.

Recebido [Set. 24, 2017]

Aprovado [Dez. 02, 2017]