

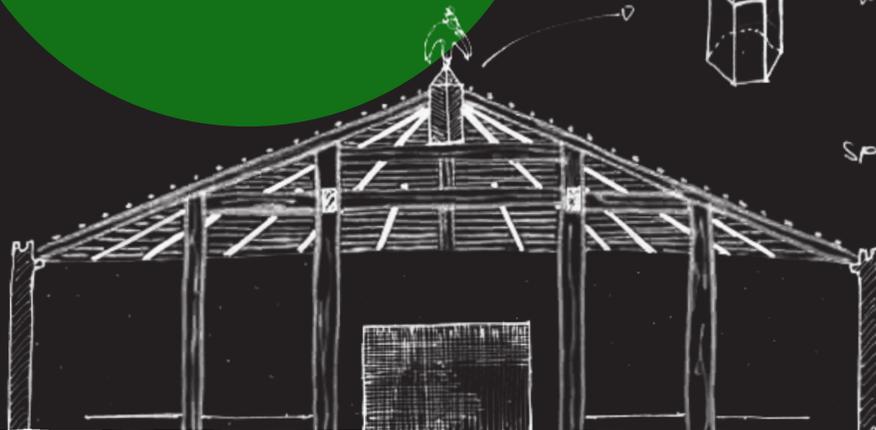
O RECONHECIMENTO DO
DESENHO COMO DESÍGNIO
NA ARQUITETURA
À LUZ DA PSIQUE



peça hexagonal de
arabes que apoia
na orga
alta como
mesquita.



SP/7/7/00



CAROLINE SILVA DE ALBERGARIA

Orientadora: Dra. Claudia da Conceição Garcia
Coorientador: Dr. Carlos Luciano Silva Coutinho

Universidade de Brasília | UnB
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Brasília
2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ESTÉTICA, HERMENÊUTICA E SEMIÓTICA

O RECONHECIMENTO DO DESENHO COMO DESÍGNIO
NA ARQUITETURA À LUZ DA PSIQUE

CAROLINE SILVA DE ALBERGARIA

BRASÍLIA – DF
2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA329r Albergaria, Caroline Silva de
O reconhecimento do desenho como desígnio na Arquitetura
à luz da psique / Caroline Silva de Albergaria; orientador
Claudia da Conceição Garcia; co-orientador Carlos Luciano
Silva Coutinho. -- Brasília, 2022.
285 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Desenho de arquitetura. 2. Croqui. 3. Desígnio. 4.
Sonho. 5. Psique. I. Garcia, Claudia da Conceição, orient.
II. Coutinho, Carlos Luciano Silva, co-orient. III. Título.

O presente trabalho está vinculado ao **Programa de Demanda Social (DS)** com o apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**.

Processo: 88887.624176/2021-00

*This study is binded to **Programa de Demanda Social (DS)** with the support of **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**.*

Process: 88887.624176/2021-00



TERMO DE APROVAÇÃO

Caroline Silva de Albergaria

O RECONHECIMENTO DO DESENHO COMO DESÍGNIO NA ARQUITETURA À LUZ DA PSIQUE

Dissertação de mestrado aprovada com “Distinção e Louvor” como requisito parcial à obtenção do grau de *mestre* pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Claudia da Conceição Garcia
(Orientadora | PPG-FAU | UnB)

Prof. Dr. Carlos Luciano Silva Coutinho
(Coorientador | PPG-FAU | UnB)

Profa. Dra. Marisa Cobbe Maass
(Membro interno | IdA | UnB)

Prof. Dr. Cristiano Novaes de Rezende
(Membro externo | FAFIL | UFG)

Prof. Dr. Carlos Henrique Magalhães de Lima
(Suplente | PPG-FAU | UnB)

Brasília, 08 de julho de 2022

Como de costume, para vó Cocota, minha eterna inspiração.



AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Claudia Garcia, doçura e firmeza em pessoa. Agradeço por me ensinar que a Arte pode transformar o mundo. Obrigada por seu incentivo e companheirismo ao longo dessa jornada.

Ao meu coorientador Luciano Coutinho, que disse uma vez que seu amor pela Estética o levou até a Arquitetura. Seu amor pela arte transparece em sua fala, em sua escrita e principalmente em seus olhos. Obrigada por confiar na minha ideia e fazê-la se tornar possível.

Ao grupo de pesquisa *Arquitetura e Psyche* composto pelas queridas Claudia Afonso, Julia Gollino, Laila Mendonça, Jéssica Schmitt e nosso mentor Luciano Coutinho. Com certeza, os nossos debates, discussões, conversas e orientações em grupo enriqueceram esta dissertação e minha vida.

Ao amigo Eurípedes Neto, que me inspirou com sua tese e métodos de estudos.

À Universidade de Brasília, que adotei como um segundo lar desde 2010, e aos funcionários dessa instituição por todo trabalho.

À CAPES, pelo financiamento que permitiu uma dedicação maior pela pesquisa.

À Laura, que me auxiliou nos primeiros passos da minha recente caminhada acadêmica. Sua paciência e dedicação sempre me iluminaram.

À minha amiga Aline, fiel escudeira da pós-graduação e, agora, da vida. O mestrado me fez fazer as pazes com o urbanismo e meu maior presente foi ter te conhecido.

À minha amiga Marina, por todas as conversas sobre psicanálise, sonhos, Freud, Jung e, principalmente, sobre a alma humana.

Aos meus amigos Marianna e Zé Henrique, pelos livros emprestados, pela paciência nas conversas sobre arte e filosofia e, principalmente, por todo o tempo dedicado à nossa amizade.

À minha amada família, meus pais, Cléo e Iaci, minhas irmãs, Cecília e Clarisse, por todo o suporte ao longo de minha jornada acadêmica.

Ao meu amor e companheiro há quatorze anos, Ygor, que me deu toda força para seguir meu sonho.

Aos meus avós, Tatão e Cocota (*in memoriam*) que apareceram em meus sonhos para confortar minha alma.

E finalmente, a Deus, por cruzar meu caminho com todas essas pessoas.

OBRIGADA!



SOBRE A DIAGRAMAÇÃO

Não pretendo estranhar o leitor com a diagramação deste trabalho. As dissertações, no geral, possuem normas e regras de formatação que auxiliam na boa elaboração do texto. Porém, os alunos de Arquitetura e Urbanismo se dedicam muito, com a aprovação de seus mentores, na diagramação dos trabalhos e apresentações durante a Graduação. Aqui, não queria que fosse diferente, então me propus a diagramar esse trabalho de uma maneira mais criativa e que instigasse o leitor em cada página lida e vista. Essa diagramação foi construída aos poucos e explicarei, a seguir, as escolhas principais.

A primeira coisa que deve ser explicada é a dimensão das folhas, 19x25cm. O tamanho não é aleatório, o propósito é seguir a dimensão do caderno de desenhos da famosa marca Moleskine. Como o tema principal deste trabalho é o desenho de arquitetura, quis que o conceito fosse levado adiante. Os cadernos de desenho são essenciais na vida de um arquiteto que projeta, que planeja, que tem desígnio, e por isso, um trabalho com o tema “desenhos” merece estar numa forma, mesmo que parecida, de um caderno de desenhos. Ainda que a Moleskine ofereça dimensões variadas para seus cadernos, a dimensão escolhida é a que mais se assemelha à tradicional folha A4 (21x29,7cm), em que se costuma apresentar as dissertações.

Compartilhando ainda do conceito dos cadernos de desenho, o ideal é que as folhas desse trabalho tivessem um fundo marfim, que, diferente das folhas brancas, não cansam a vista para desenhar e escrever, no caso deste trabalho, ler, observar e refletir.

Vocês irão observar que os títulos das partes, dos capítulos e a numeração de páginas estão com uma letra à mão. Como desenhar e escrever à mão são tão importantes no processo projetual, quis trazer a minha própria letra no decorrer do trabalho para dar mais emoção e um significado particular a essa pesquisa que tanto amei fazer.

Para marcar o início de cada parte, trouxe fragmentos dos desenhos de Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, dois arquitetos que inspiraram, e ainda inspiram, minha vida como arquiteta. Os riscos marcantes e belos desses arquitetos designaram grandes desenhos e marcaram a vida de diversas pessoas, demonstrando o poder transformador da arte.

Por fim, destaco as citações diretas e as intervenções nos croquis interpretados, na terceira parte da dissertação, com uma cor mais vibrante e diferente do preto. O intuito é de marcar as palavras importantes de grandes pensadores que contribuíram nesta pesquisa e dar ênfase nos desenhos de arquitetura, para serem melhor compreendidos durante a leitura dos desenhos.

Já ambientados, espero que o leitor aproveite e se inspire com a leitura.



RESUMO

As ideias dos desenhos e os sonhos são representações imagéticas que surgem na psique individual com o propósito de apresentar os desígnios e a interioridade mais profunda do indivíduo. Assim, partindo da premissa que as ideias dos desenhos e os sonhos possuem origens similares na psique e compartilham características, este estudo procura desenvolver um processo de interpretação de croquis a partir de uma releitura do método de interpretação dos sonhos de Freud, a fim de contribuir para a crítica de desenhos de arquitetura, por vezes obras de arte, e leitura dos desígnios implícitos a estes desenhos capazes de se conectar com o observador. A pesquisa será conduzida de tal maneira que seja 1) identificado a finalidade do desenho, enquanto instrumento de criação e, por vezes, obra de arte, 2) explicado o surgimento da ideia na psique dos arquitetos de acordo com a perspectiva psicanalítica freudiana, a fim de compreender como a ideia do desenho surge na psique dos arquitetos, 3) exposto o paralelo entre sonhos, conteúdo onírico manifesto e conteúdo onírico latente, de acordo com as teorias de Freud, e ideias dos desenhos, croqui e a latência do croqui em arquitetura, respectivamente e, 4) aplicado de maneira prática o processo de interpretação de croquis de arquitetura, a fim de buscar os desígnios intrínsecos ao desenho. Para isso, foram escolhidos os desenhos para a Casa de praia e a Igreja do Espírito Santo do Cerrado de Lina Bo Bardi, e os desenhos para a Residência Henrique Xavier e a Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer. Dos achados, podemos ressaltar a capacidade que o desenho tem de revelar seus desígnios por meio da ideia do desenho e dos significados de seus riscos, e ser capaz de transformar o indivíduo e o espaço, agindo como um objeto de criação artística transformadora.

Palavras chave: Desenho de arquitetura; Croqui; Desígnio; Sonho; Psique.



ABSTRACT

Ideas for designs, just like dreams, are visual representations that arise in people's psyche with the purpose of revealing their innermost depths and designs. Thus, building on the premise that design ideas and dreams have similar origins and share similar features in one's psyche, this study seeks to develop a process to interpret sketches by revisiting Freud's method for the interpretation of dreams. The aim is to contribute to understanding architectural designs, or works of art, and reading the intentions that are implicit in these designs and are capable of establishing a connection with observers. The study will be conducted in such a way that (1) the purpose of a design is identified as a tool for creation and, sometimes, a work of art; (2) the emergence of an idea in an architect's psyche is explained from a Freudian psychoanalytic perspective, with a view to understanding how the design's idea arises in the psyche of architects; (3) the parallel between dreams, the manifest content of dreams, and the latent content of dreams is exposed, according to Freud's theories, and so are the ideas behind designs, sketches, and the latency of sketches in architecture, respectively; and (4) the process of interpreting architectural sketches is applied in a practical way, in order to identify the intentions that are intrinsic to each design. With that in mind, we have selected Lina Bo Bardi's designs for the Beach House and the Espírito Santo do Cerrado Church, as well as Oscar Niemeyer's designs for the Henrique Xavier Residence and the Brasilia Cathedral. We have found that a design is able to reveal its intentions through the idea for that design and the meanings of its strokes; and to transform beings and the space around them, acting as an object for transformative artistic creation.

Key words: Architectural design; Sketch; Design; Dream; Psyche.



SUMÁRIO

14

INTRODUÇÃO

28

PRIMEIRA PARTE

Desenhar é
arriscar-se

78

SEGUNDA PARTE

Desenhos e sonhos,
imagens dos desígnios

156

TERCEIRA PARTE

Os desígnios
dos artistas

248

CONCLUSÃO

259

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

29

CAPÍTULO I

Desenho e Desígnio

79

CAPÍTULO I

Observação acerca dos
termos freudianos

157

CAPÍTULO I

O processo de interpretação
do croqui

255

LISTA DE FIGURAS

274

APÊNDICES

52

CAPÍTULO II

A Estética do desenho
na Arquitetura

81

CAPÍTULO II

A descoberta da ideia

181

CAPÍTULO II

Os desígnios dos desenhos
de Lina Bo Bardi

218

CAPÍTULO III

Os desígnios dos desenhos
de Oscar Niemeyer

244

CAPÍTULO IV

O diálogo entre os desenhos



*Por que será que o sonho, fenômeno normalmente noturno
que tanto pode evocar o prazer quanto o medo, é justamente a
palavra usada para designar tudo aquilo que se quer ter?*
(RIBEIRO, 2019, p. 19).



INTRODUÇÃO

No mito clássico, Epimeteu esqueceu-se de atribuir uma qualidade ao homem e não lhe restou nada além da vulnerabilidade. Prometeu nos recompensou com o fogo de Hefesto e a sabedoria das artes de Atenas (PLATÃO, *Prot.*, XI, 321c-d). Parece que o primeiro erro foi essencial para que a humanidade pudesse evoluir a cada dia. Em posse da sabedoria da deusa, não estávamos mais sobre a tutela incondicional da natureza, aprendemos como sobreviver apesar das intempéries, estabelecemos uma linguagem própria e dinâmica, e o conhecimento foi aprendido e repassado por anos, décadas e séculos. Não somente a linguagem codificada foi importante, o contato entre as pessoas de uma mesma comunidade não se faz apenas por códigos linguísticos. Adotamos também a linguagem visual, emotiva e sensível. Prometeu nos presenteou com as qualidades da deusa da sabedoria das artes, capaz de transformar o mundo por meio da criação.

A condição humana nos permite imaginar para criar, para nos comunicar e para viver. A imaginação humana é capaz de transformar o que é mais interno e profundo em obras de arte. A sabedoria de Atenas nos deu o juízo para concretizar a imaginação subjetiva.

Niemeyer descreveu a sensação de se imaginar uma ideia¹ e vê-la construída: “É fantástico ver a coisa no papel e, depois, ver realizada e sentir que foi bem

¹ As ideias, os *eide*, segundo Platão, são aquilo “que determina a *forma* da imagem de superfície de cada coisa na natureza, ou melhor, as causas *formais* que lhe comunicam sua *forma* conclusiva, percebida pelo sentido da visão.” (COUTINHO, 2021b, p. 119). Ou seja, as ideias (*eide*), de acordo com Platão, não são as imagens de superfície das coisas da natureza, mas antes, suas causas formais. Segundo Freud, é possível pensar por palavras e por imagens (FREUD, 1923/2011, p. 25-26). No segundo caso, portanto, a ideia é uma imagem mental, um gesto da psique. Na pesquisa, a ideia será

imaginada.” (NIEMEYER *In: RODA VIVA*, 1997). Os desenhos de criação de arquitetura são, constantemente, relatados pelos arquitetos como algo que surgiu na mente de maneira clara e descomplicada. Ao analisar essa situação, percebe-se, na verdade, que os desenhos são um reflexo do repertório pessoal, das demandas projetuais, do contexto sociopolítico e da psique (alma) do arquiteto-artista.

O desenho de criação, de acordo com Lucio Costa, é o meio com que o sentimento, a imaginação e a inteligência têm de se expressar plasticamente. O arquiteto explica que o desenho de criação é utilizado:

para o sentimento, quando se impressiona, a imaginação quando inventa e a inteligência quando idealiza recriar, ou seja, compor e significar – o desenho como meio de expressão plástica (COSTA, 1948/1962, p. 131).

O desenho de arquitetura, abrange a ideia resgatada na psique do arquiteto-artista, a presentificação da ideia em um croqui e a latência do croqui, e por revelar significados intrínsecos desde o resgate da ideia, o desenho corresponde a um desígnio. Dessa maneira, desenho e desígnio se relacionam por meio de seus significados compartilhados, ou seja, de intenção, de plano e de propósito (GARCIA, 2009, p. 56).

Importante ressaltarmos que, para esta pesquisa, diferenciamos os termos *croqui* e *desenho* mesmo que os termos sejam tratados como sinônimos por outros pesquisadores. Para esta pesquisa, o croqui se refere a parte gráfica, enquanto a palavra *desenho* é a combinação da ideia do desenho, da parte gráfica (croqui) e dos significados latentes do croqui, ou seja, o desenho atribui o sentido de desígnio. Assim como Motta explica “Bem sabemos que a palavra ‘desenho’ tem, originariamente, um compromisso com a palavra ‘desígnio’. Ambas se

tratada no sentido freudiano, portanto, as ideias podem ser formadas por palavras ou por imagens, como a ideia do desenho. Quando o termo for utilizado com o sentido empregado por Platão, iremos indicar em nota de rodapé.

identificavam” (MOTTA, 2015, p. 84). Abordaremos de maneira mais profunda a distinção dos termos na primeira e na segunda parte da pesquisa.

De acordo com Motta, o sentido original da palavra ainda estabelece seu papel emancipador, pois aquele que planeja ou projeta, tem a capacidade de ser livre, pois não terá ninguém para designar por ele (MOTTA, 2015, p. 84). Coutinho também aborda a relação do conviva e o planejamento do espaço arquitetônico: “O conviva que não (re)pensa seu próprio espaço arquitetônico terá seu espaço (re)pensado por outros.” (COUTINHO, 2021a, p. 16). Assim, o desenho de arquitetura tem a possibilidade de transformar a humanidade por meio do planejamento do futuro de seus convivas.

Com o passar do tempo, como será visto na primeira parte da pesquisa, o sentido da palavra *desenho* foi alterado, junto a isso a finalidade da ação de desenhar também foi resignificada. Os desenhos passaram de desígnio, como apontado por Motta (2015, p. 84), a rabisco, como proposto por Lucio Costa (1940, p. 1), ou seja, sofreram uma desvalorização (ALBERGARIA, 2021, p. 40). Paulo Mendes da Rocha abordou sobre o desejo humano transcrito nos desenhos:

A imaginação humana, antes de mais nada, é confinada no humano. Escrever ou projetar são formas de linguagem, mas o discurso, é o discurso humano de desejos (Paulo Mendes da Rocha *In: Roda Viva*, 1997).

O desejo humano de transformar o espaço e, por conseguinte, o próprio indivíduo, confere ao desenho de arquitetura a capacidade de ser reconhecida como obra de arte. O desenho é, em sua essência, um desígnio, e, por isso, tem a intenção de minimizar ou acabar com os problemas dos espaços dos convivas. Quando os desígnios do desenho se materializam na obra edificada, os convivas poderão usufruir de um espaço arquitetônico planejado para além de suas necessidades. Podemos perceber que o desenho de arquitetura revela o desígnio capaz de transformar a realidade do conviva.

A fim de valorizar os desenhos de criação no processo projetual e seu reconhecimento, ou seja, declarar sua importância e competência da possibilidade do seu papel como arte, que aqui se assume introdutoriamente como capacidade transformadora da humanidade, é importante que se resgate o significado original da palavra. Por isso, a pesquisa busca elaborar um processo de interpretação de croquis de arquitetura com a finalidade de se tentar compreender, em termos de pesquisa, a capacidade de um desenho de se conectar com o observador a partir do reconhecimento seus desígnios intrínsecos. Importante ressaltar que as leituras dos desenhos, inclusive as feitas nesta pesquisa, não visam a conexão do desenho com o espectador. Essa seria uma conexão forçada, de fora para dentro. A conexão é feita quando o observador reconhece seus próprios desígnios nos desígnios do desenho. Esta pesquisa, no entanto, busca tentar compreender os desígnios intrínsecos ao desenho.

Dessa maneira, buscou-se analisar os croquis para identificar a imagem mental formada anterior ao desenho presentificado, desde sua forma mais abstrata, ou seja, enquanto verossímil ao pensamento subjetivo, a fim de entender o desenho além da parte gráfica, em seu mais profundo significado. Para isso, recorreremos aos estudos de outra imagem formada pela mente humana, os sonhos. A presente pesquisa vai ao encontro da hipótese de que os sonhos podem ser comparados às ideias de desenhos de arquitetura e, por isso, as pesquisas sobre o conteúdo onírico e interpretação dos sonhos, como as de Sigmund Freud, podem contribuir para a crítica de desenhos de arquitetura e compreensão dos processos de projeto que passam pelos croquis.

Sigmund Freud escreveu o livro *A Interpretação dos sonhos*² (1900) e outros estudos sobre a alma humana, como *O Eu e o Id*³ (1923). Sidarta Ribeiro escreveu sobre a capacidade de acessar a psique humana a partir dos sonhos:

² O título original, em alemão, é *Die Traumdeutung*.

Os sonhos são, portanto, clinicamente úteis, e isso parece ocorrer porque os sonhos revelam com maior nitidez a estrutura da mente do sonhador. Nos termos da psicanálise, significa corroborar a noção de que o sonho é efetivamente uma via régia para acessar as estruturas profundas da mente (RIBEIRO, 2019, p. 163).

No método de interpretação dos sonhos escrito por Freud, a transcrição dos sonhos busca fazer leituras e, dessa maneira, compreender os aspectos da psique (alma) do indivíduo. O termo psique, em alemão, é *Seele*, que pode ser traduzido como alma ou psique. A expressão “alma”, infelizmente, foi banalizada ao longo do tempo. Anastácio Borges explica que a divisão das ciências exatas e humanas fez com que as Psicologias não adotassem a palavra por avaliarem que o termo carrega um forte teor não-científico. De acordo com Anastácio Borges, o termo “alma”, herdado da Filosofia, poderia remeter, para além do significado moderno e contemporâneo, às relações corpo/espírito e natureza/cultura (ARAÚJO JÚNIOR, 1999, p. 10-11).

Bruno Bettelheim explica que Freud utilizou o termo “alma” propositalmente, pois é uma palavra dotada de emoções e abrangentemente humana, ou seja, não possui ligação com o científico (BETTELHEIM, 1994, p. 25). A Edição *Standard Brasileira*, no entanto, traduziu o termo para “mente”. Porém, nesta dissertação, foi utilizado o termo “psique”. Na obra *O Eu e o Id*, Freud cria hipóteses sobre o processo de conscientizar uma ideia:

A experiência nos mostra, em seguida, que um elemento psíquico – por exemplo, uma ideia – normalmente não é consciente de forma duradoura. É típico, isto sim, que o estado de consciência passe com rapidez; uma ideia agora consciente não o é mais no instante seguinte, mas pode voltar a sê-lo em determinadas condições fáceis de se produzirem. Nesse intervalo ela era ou estava – não sabemos o quê. Podemos dizer que era latente, com isso querendo dizer que

³ O título original em alemão é *Das Ich und das Es*. A tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, possui o título *O Ego e o Id*. As traduções de Paulo César de Souza (Cia. das Letras) e Luiz Alberto Hanns (Editora Imago) levam o nome de *O Eu e o Id*.

a todo momento era capaz de tornar-se consciente (FREUD, 1923/2011, p. 16).

Assim como os sonhos, as ideias de desenhos de arquitetura são representações imagéticas que surgem na psique individual com o propósito de apresentar os desígnios e a interioridade do indivíduo. Na *Interpretação dos sonhos*, Freud tratou como o sonho surge na psique, apresentou as características e peculiaridades dos sonhos e elaborou um método que permite sua leitura, a fim de compreender os aspectos da psique do indivíduo.

Assim, partindo da premissa que as ideias de desenhos de arquitetura e os sonhos possuem origens similares na psique e compartilham certas características, a hipótese fundamental da pesquisa é a de que o processo de leitura de desenhos de arquitetura pode ser comparado ao método de interpretação dos sonhos, elaborado por Sigmund Freud.

Dessa maneira, a dissertação busca 1) identificar a finalidade do desenho, enquanto instrumento de criação e, por vezes, obra de arte; 2) indagar sobre o surgimento da ideia na psique dos arquitetos de acordo com a perspectiva psicanalítica freudiana, a fim de compreender como a ideia do desenho surge na psique dos arquitetos; 3) expor o paralelo entre sonhos, conteúdo onírico manifesto e conteúdo onírico latente, de acordo com as teorias de Freud, e ideias dos desenhos, croqui e a latência do croqui em arquitetura, respectivamente e 4) interpretar croquis de arquitetura, a fim de buscar os desígnios intrínsecos ao desenho, ou seja, aplicar de maneira prática o processo de interpretação de croquis.

A partir das premissas apresentadas, o objetivo principal da pesquisa é desenvolver um processo de interpretação de croquis a partir de uma releitura do método de interpretação dos sonhos de Freud, a fim de contribuir para a crítica de desenhos de arquitetura, por vezes obras de arte, e leitura dos desígnios implícitos a estes desenhos capazes de se conectar com o observador.

Nos estudos oníricos apresentados nas obras de Freud, o sonho já se apresenta como uma interpretação ao sonhador, e a análise clínica busca a tradução das imagens oníricas para que o sonhador esteja em contato com seus mais profundos desejos. Essa interpretação não visa propriamente a análise fechada, única e enrijecida dos sonhos, pois esses são objetos particulares à psique criadora. Da mesma maneira, não estamos impondo a tutela dos desenhos a um método de interpretação. O desenho de arquitetura possui autonomia, e a maneira com que se presentifica no mundo representa a expressão de seus desígnios. Assim como a leitura dos sonhos permite a busca dos desejos mais íntimos do sonhador, a leitura dos desenhos, por meio de um procedimento, visa auxiliar a busca pela leitura dos desígnios intrínsecos ao desenho.

Precisamos deixar claro que a pesquisa não busca desenvolver um *método científico* de interpretação de croquis, visto que este possui etapas pragmáticas para provar certa hipótese e visa estabelecer previsões para eventos futuros de acordo com os resultados. Aqui, o propósito é diferente. Freud não tinha o intuito de conceber um método científico, pois, assim como afirmou, o mesmo sonho pode ter significados diferentes em pessoas diferentes devido a particularidade da psique: “Não me surpreende que o mesmo conteúdo onírico possa ocultar um sentido diferente em pessoas diferentes e em contextos diferentes.” (FREUD, 1900/2019, p. 136).

Assim, o psicanalista optou por utilizar os termos “método” ou “procedimento científico”, que não possuem o mesmo rigor que um *método científico*: “Preciso insistir em que o sonho realmente tem um significado e que um *procedimento científico* da interpretação dos sonhos é possível” (FREUD, 1900/2019, p. 131, grifo nosso).⁴ Portanto, por não ter um resultado dedutivo ou indutivo, não pode ser provado por um método científico.

⁴ A versão original do trecho é “Ich muß behaupten, daß der Traum wirklich eine Bedeutung hat und daß ein *wissenschaftliches Verfahren* der Traumdeutung möglich ist.” (FREUD, 1900/1914, p. 76, grifo nosso). A expressão grifada pode ser traduzida como “processo científico”. Importante ressaltar que a tradução de Walderedo Ismael de Oliveira (para a edição da Folha de São Paulo) para o mesmo

Da mesma maneira, a presente pesquisa não visa estabelecer um método científico que permita conferir um significado pré-determinado aos elementos utilizados nos croquis dos arquitetos. Cada elemento utilizado no desenho e o desenho como um todo possuem desígnios próprios conferidos pela particularidade da psique do projetista. Por isso, utilizaremos as expressões “processo” ou “meio prático” de interpretação de croquis, a fim de distanciar do rigor que o método científico propõe e enrijece.

A leitura dos sonhos, por meio do método interpretativo de Freud, permite que o sonhador tenha contato com a parte mais profunda de sua psique e possa compreender seus desejos. Entendendo sua própria psique, mesmo que uma pequena parte, a pessoa compreende suas reais necessidades e motivações. É muito comum a comparação entre os sonhadores e os artistas, e o motivo é bastante compreensível, quando percebemos que ambos conseguem desbravar o inconsciente de maneira fluida, onde os desígnios residem.

Importante ressaltar que o terapeuta ali presente exerce um papel secundário nesse processo, ou seja, ele motiva e guia o próprio sonhador na busca pela interpretação. Bruno Bettelheim caracteriza a função do analista como:

alguém que pode facilitar imensamente o surgimento de uma nova personalidade, tornando seguro o processo de mudança – Freud usou frequentemente o símile da parteira. Assim como a parteira não produz a criança nem decide o que ela será, mas apenas ajuda a mãe a dá-la à luz com segurança, também o psicanalista não pode dar origem à nova personalidade nem determinar o que deve ser; somente a pessoa que analisa a si mesma pode reformar-se (BETTELHEIM, 1994, p. 51).

trecho é “Devo afirmar que os sonhos realmente têm um sentido e que é possível ter-se um *método científico* para interpretá-los.” (FREUD 1900/2010, p. 65, grifo nosso). A tradução foi feita a partir da versão inglesa, traduzida por James Strachey, porém, mesmo na versão inglesa, a expressão utilizada não é método científico, “I must affirm that dreams really have a meaning and that a *scientific procedure* for interpreting them is possible.” (FREUD, 1900/1955, p. 125, grifo nosso). Dessa maneira, cabe ressaltar que a tradução de Walderedo Ismael de Oliveira não é a mais adequada, em se tratando desse trecho, pois Freud não tinha a intenção de desenvolver um método científico para a interpretação dos sonhos.

De maneira similar, no processo de interpretação de croquis, o artista que presentificou o croqui é um guia para que o espectador possa se conectar com o desenho e se reconhecer nele, ou melhor, reconhecer nos desígnios do desenho seus próprios desígnios, quando isto é possível.

Buscaremos utilizar as pesquisas da área da Psicologia com bastante parcimônia e respeito. Assim como Coutinho discorreu sobre a Psicologia em sua obra *Educação Arquitetônica da Humanidade*, o alerta também serve aqui:

Não estou propondo a banalização da profissão, tirando-lhe sua especialidade e autoridade. Ao contrário, Psicologia é assunto tão sério que proponho, aqui, apenas sua inevitável e natural abrangência (não profissional), para, no caso mais específico desta obra, a indispensável ação de um arquiteto bem qualificado para seu ofício, valorizando, de tal maneira, as descobertas das pesquisas em Psicologia (COUTINHO, 2021a, p. 72).

A multidisciplinaridade do tema nos possibilita a integração e interação de conhecimento, além disso, possibilita a nós, arquitetos, estudantes de arquitetura e estetas, compreendermos sobre a temática dos desenhos, tão intrínseca em nossa formação, a partir de novos olhares. Refletir esteticamente um desenho promove a (re)criação de nossa própria psique, emancipando nossos desígnios e transformando nossa realidade. Nesse sentido, as atribuições do psicólogo, que é ser “um conhecedor da alma humana.” (JUNG, 1916/1985, p. 1) convergem com as atribuições do esteta, que se dedica na interação entre as psiques e a arte.

Como recurso metodológico e demonstrativo, será feita a interpretação dos croquis de Lina Bo Bardi e de Oscar Niemeyer. Os desenhos desses arquitetos serão utilizados como estudos de caso para a aplicação prática do processo elaborado na dissertação, porém a finalidade é desenvolver um meio prático de interpretação que se aplique aos variados croquis de arquitetura.

A fim de estabelecer conexões com as teorias freudianas, o estudo do desenho será feito a partir de seu aspecto mais abstrato, enquanto pensamento, até ser transformado em signo com significados e, possivelmente, em obra de arte.

Na linha de Estética, o estudo sobre o desenho se dá a partir de seu caráter artístico. É por meio da Estética que o leitor pode refletir sobre o desenho para a plena compreensão deste. Flávio Motta, em um dos principais textos modernos sobre o assunto, a fim de incentivar a crítica sobre o desenho, explica que a pesquisa sobre o tema contribui para o ensino artístico:

Aqui apresentamos apenas uma tentativa primeira que merece aprofundamento maior. O aprofundamento se oferece em muitos aspectos, inclusive no intuito de firmarmos novas perspectivas para o nosso ensino artístico e, notadamente, o desenho (MOTTA, 2015, p. 86).

A partir disso, a pesquisa se torna relevante no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, para incentivar o “aprofundamento” necessário descrito por Motta, além de dar continuidade às pesquisas sobre o tema, como a tese *Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho* (2009), de Claudia Garcia.

O discurso de Álvaro Siza contribui para reforçar a relevância da pesquisa acerca dos croquis, ao expor que mantém cadernos de croquis com desenhos elaborados por sua equipe, a fim de garantir uma relação constante no processo projetual:

Neste momento, há poucas ocasiões em que posso me sentar à mesa e fazer desenhos minuciosos. Portanto, há uma equipe que desenvolve os projetos com maquetes e esboços minuciosos. Uma das razões pelas quais eu sempre uso o croqui, tenho bolsos com cadernos de desenhos, é manter uma relação constante com o desenvolvimento do desenho [de outros] (SIZA In: ROBBINS, 1997, p. 152, tradução nossa).⁵

⁵ At this moment, there are very few times I can sit at a table and make rigorous designs. So there is a team that develops projects with models and rigorous drawings. One of the reasons I always use the sketch - I have pockets with sketchbooks - is to maintain a constant relation with the development of the drawing [by others] (SIZA In: ROBBINS, 1997, p. 152).

Assim, percebe-se que a análise e a observação dos croquis elaborados por outros arquitetos são uma maneira de aprendizado do “saber criar” e do entendimento da capacidade de transformação causada pelo desenho de arquitetura.

Para a contextualização do papel do desenho na Arquitetura, a pesquisa bibliográfica contará principalmente com os textos de: Artigas, *O desenho* (1967); Flávio Motta, *Desenho e Emancipação* (1967); Lúcio Costa, *O ensino do desenho* (1947); e a já citada tese de doutorado de Claudia Garcia, *Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho* (2009). A bibliografia referente a psique contará com o trabalho de Sigmund Freud em seus livros *Interpretação dos sonhos* (1900) e *O Eu e o Id* (1923).

A dissertação será dividida em três partes:

A primeira parte será dividida em dois capítulos. O primeiro capítulo da primeira parte, *Desenho e Desígnio*, terá o enfoque em introduzir o significado do desenho e como esse significado foi alterado ao longo do tempo. O segundo capítulo da primeira parte, *A Estética do desenho na Arquitetura*, visa tratar da apreensão Estética dos desenhos de criação. Neste capítulo, apresentaremos como a ideia do desenho é um importante guia da psique do artista e como o observador se conecta com o desenho a partir de suas emoções e sentimentos, ou seja, como o desenho é capaz de ampliar o intelecto do artista e do observador.

A segunda parte da pesquisa será dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, *Observação acerca dos termos freudianos*, é uma breve explicação sobre a tradução das expressões cunhadas por Freud, a fim de alertar o leitor sobre a escolha dos termos freudianos utilizados na pesquisa. No segundo capítulo, *A descoberta da ideia*, serão apresentados os conceitos gerais sobre a psique, de acordo com os estudos de Freud, e a concepção da ideia do ponto de vista psicanalítico, com a finalidade de se fazer entender como as ideias dos desenhos são concebidos nas psiques dos arquitetos e como as grandes ideias surgem no mundo. No terceiro capítulo, *O método interpretativo da imagem em Freud*, será estudado como o

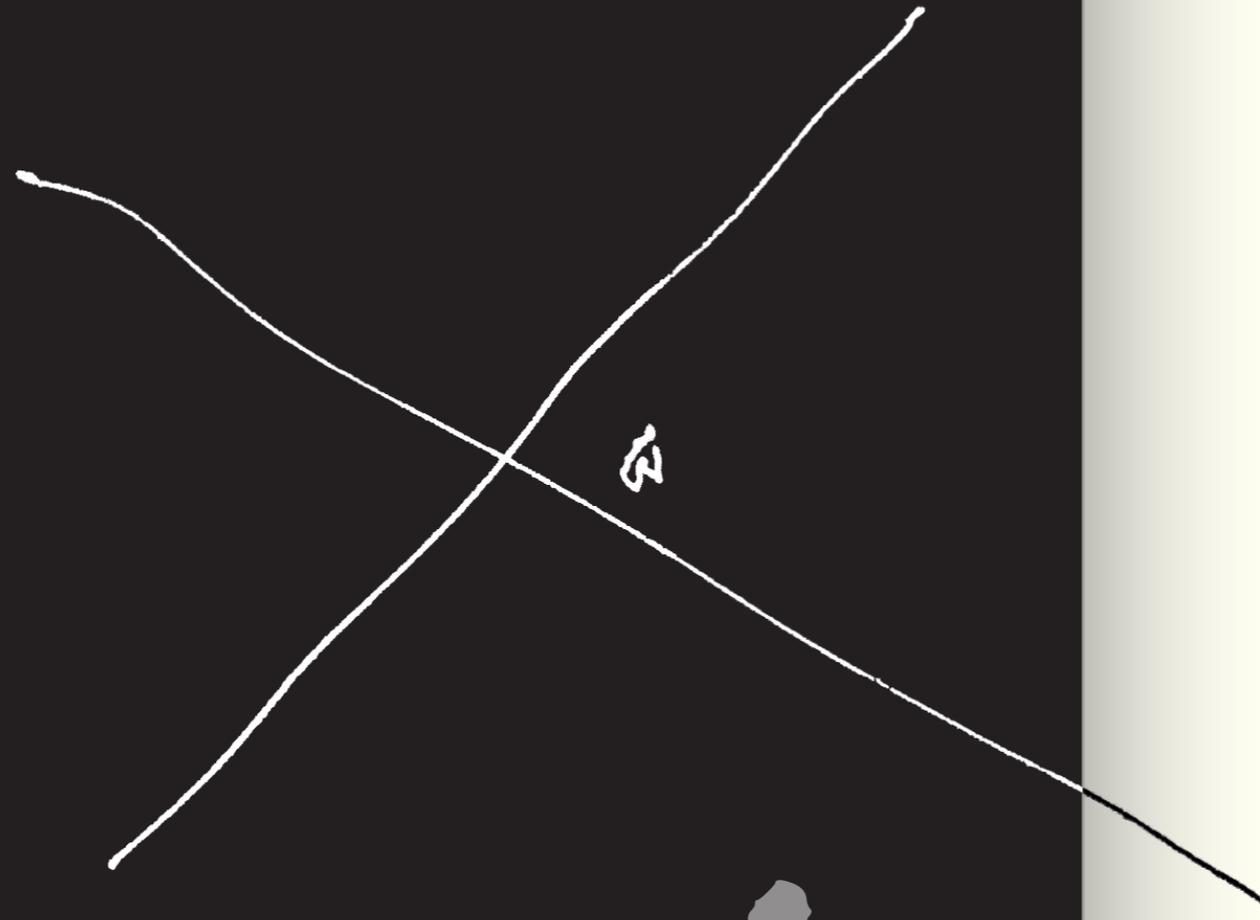
desenho e a Arquitetura se relacionam com os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, a fim de estabelecer as bases para o processo interpretativo dos croquis.

A terceira parte abordará o processo de interpretação de croquis de maneira prática, ao interpretar alguns croquis de Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, como estudos de caso. A amostra é composta por arquitetos que possuem documentação capaz de fornecer material vasto e acessível. A terceira parte será dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *O processo de interpretação do croqui*, visa estabelecer as bases para o meio prático de leitura dos desenhos de arquitetura. Os dois capítulos seguintes, *Os desígnios dos desenhos de Lina Bo Bardi* e *Os desígnios dos desenhos de Oscar Niemeyer*, são destinados à interpretação dos croquis dos arquitetos escolhidos como estudos de caso. O quarto capítulo, *O diálogo entre os desenhos*, visa relacionar os desenhos analisados nos capítulos anteriores.



*Quando em arquitetura é possível explicar um projeto com um
pequeno croqui, é prova que ela está bem pensada*

(NIEMEYER, 2000, p. 81).



1
PARTE

DESENHAR É ARRISCAR-SE

I

DESENHO E DESIGNIO

É necessário compreendermos que o processo projetual envolve a ação de desenhar e, a partir de uma visão analítica sobre a palavra *desenho*, compreendemos que seu significado é, em sua essência, realizar uma ideia, um desígnio. Claudia Garcia escreveu que “desenhar é arriscar-se, expor-se” (GARCIA, 2009, p. 66). Este pensamento é o título aplicado para esta parte da dissertação, pois sintetiza, de maneira clara e brilhante, a polissemia da importância do desenho.

Este primeiro capítulo da primeira parte busca apresentar os aspectos teóricos sobre o desenho por meio da apresentação e análise das principais referências sobre o tema. Para tratar destas questões, o primeiro capítulo do trabalho será dividido em dois subtópicos.

No primeiro subtópico, *Desenho e significação*, serão apresentadas as principais referências brasileiras sobre o tema, são elas: *O desenho*, de Vilanova Artigas; *Desenho e Emancipação*, de Flávio Motta; *O ensino do desenho*, de Lucio Costa; e a tese de doutorado *Os desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*, de Claudia Garcia.

No segundo subtópico, *O desenho e o desenhista ao longo da história*, o desenho de arquitetura será analisado a partir de um recorte temporal, desde a Antiguidade clássica até o momento atual, com o intuito de avaliar o significado atribuído ao termo ao longo do tempo.

I.I DESENHO E SIGNIFICAÇÃO ⁶

Caso fosse utilizada a palavra desenho em seu sentido original, possivelmente muitos iriam se espantar. O desenho possui um sentido político, social e uma relação estratégica e assertiva que não se pode tirar (ALBERGARIA, 2021, p. 40). Flávio Motta defende esse aspecto:

Assim, o desenho se aproximara da noção de “projeto” (*pro-jet*), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “pré-ocupação” compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social” (MOTTA, 2015, p. 84).

O desenho não reage de maneira defensiva, esquivando-se das “pré-ocupações” ou se escondendo delas, pois é a reação de uma certa necessidade. Mostra-se estratégico e efetivo, pois o desenho reage no intuito de acabar com as preocupações. Consequentemente, ele estabelece um plano para uma mudança efetiva de determinadas pessoas, logo o desenho tem função política e social. No final do século XVI, tem-se o primeiro registro da palavra “desenho” na Língua Portuguesa, que foi utilizada em um contexto de guerra. Dom João III escreve para as pessoas que resistiam à invasão holandesa nas praias de Recife: “Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os desenhos do inimigo, tenho resoluto...” (DOM JOÃO III *apud* ARTIGAS, 2015, p. 73). Neste contexto, a palavra tem o sentido de intenção, planos, desejos, desígnios (ALBERGARIA, 2021, p. 41).

Motta buscava o resgate do sentido original da palavra e, ainda mais, buscava defender que aquele que tem desígnio, que planeja, projeta, ou seja, desenha, pode ser livre, pois não terá ninguém para designar por ele (MOTTA, 2015, p. 84), dessa

⁶ Parte deste subtópico foi publicado no artigo *A dignidade do desenho no espaço arquitetônico: análise estética dos desenhos da Capela de São Francisco de Assis*, na revista RES - Revista de Estética e Semiótica, Brasília, v. 11, n. 2, p. 37-50, 2021.

maneira, estabeleceu-se a conexão do desenho com a emancipação política (ALBERGARIA, 2021, p. 41). Coutinho, também nessa linha, afirma: “O conviva que não (re)pensa seu próprio espaço arquitetônico terá seu espaço (re)pensado por outros.” (COUTINHO, 2021a, p. 16).

Não podemos esquecer que Motta publicou seu ensaio em 1967, no momento em que o Brasil estava sob o regime militar, e, pouco a pouco, os artistas perdiam sua liberdade de expressão. O artigo de Motta é mais que um texto reflexivo sobre a arte e o desenho, é um manifesto sobre a liberdade artística apoiada no viés político-social. Ao escrever sobre o significado do desenho, Motta também estava escrevendo sobre a necessidade de agir devido às preocupações da época (ALBERGARIA, 2021, p. 41).

A principal intenção do texto-manifesto de Motta é exposta já na primeira frase: “O problema do desenho tem muito a ver com a nossa emancipação política” (MOTTA, 2015, p. 84). Nos parágrafos seguintes, é apresentado, historicamente, o significado da palavra em origem anglo-saxônica e em origem latina. No primeiro caso, a palavra desenho pode ser *design*, *draw*, *drawing* e *draft*: é a palavra que mais se aproxima do sentido de desígnio é *design*, contudo, do ponto de vista social, não é inclusiva, pois a partir da Revolução Industrial, o *design* só seria usufruído por uma parcela da sociedade europeia, aquela que pudesse se beneficiar dos bens produzidos pela máquina industrial;⁷ *draw* e *drawing* possuem o sentido prático do desenho, esboço e croqui, “‘tirar’, atrair para si, captar, puxar” (MOTTA, 2015, p. 84-85);⁸ *draft* se refere ao produto da ação de desenhar, ou seja, o próprio desenho, esboço, esquema e planta.⁹

⁷ John Heskett aponta que a produção em massa permitiu, na Inglaterra do século XIX, que o *design* das “formas e valores do passado” fossem modificados, “tornando-os acessíveis a uma parcela maior da população.” (HESKETT, 1998, p. 19).

⁸ Pode-se perceber uma clara associação etimológica entre as palavras *draw* e *drawer*, gaveta em inglês, e por isso, ambas possuem significados semelhantes de “captar”, “puxar”, “atrair para si”.

⁹ De acordo com Martins, a separação dos termos em língua inglesa se deve ao contexto sociocultural do desenvolvimento tecnológico, em que “a necessidade do desenho, que se acentua com a Revolução Industrial, e o conseqüente desenvolvimento de práticas específicas para essa atividade também

No Brasil, o termo *desenho* também modificou seu significado ao longo do tempo. Motta discorreu sobre as hipóteses dos motivos do distanciamento da palavra e seu sentido original (ALBERGARIA, 2021, p. 41). No final do século XVIII, a palavra toma o sentido mais limitado, quando a Missão francesa influenciou a produção artística no Brasil ao afirmar que “o verdadeiro desenho é a linha.” (MOTTA, 2015, p. 85).

Como explicado por Motta, uma das responsáveis por rotular a prática de desenho ou como arte ou como técnica foi a Missão Francesa. O contexto político luso-brasileiro, às vésperas da Independência do Brasil, fez com que as intenções do governo se alinhassem aos princípios da burguesia francesa, em oposição à inglesa (MOTTA, 2015, p. 86). O padre Luiz Gonçalves dos Santos escreve sobre a Missão francesa de 1816, e Motta interpreta:

Como se vê, já naquela oportunidade, cuidavam em diversificar as “belas artes” dos “ofícios fabris”, como se a arte se reservasse apenas à esfera do prazer, e a dos ofícios à área do “saber”. Até hoje, essa dicotomia perpassa os conflitos da modernidade. Inúmeros são aqueles que preferem ver a arte confinada às condições de deleite pessoal. Assim, ela passara a ser território onde se organizarão as frustrações. Assim também ela ingressa, quase que exclusivamente no terreno da laborterapia. Vira, para alguns, atividade marginal (MOTTA, 2015, p. 86).

Nesse sentido, primeiro o desenho ganha a percepção de objeto de deleite e, posteriormente, é ressignificado e se caracteriza apenas por sua parte gráfica, conseqüentemente, perde o sentido de instrumento criativo (ALBERGARIA, 2021, p. 42).

Motta buscou resgatar os sentidos originais do desenho no Brasil moderno, mas essa não foi a primeira tentativa. Artigas palestrou para os estudantes da FAU-USP sobre o mesmo tema pouco antes da publicação do texto de Motta. O discurso

contribuirão para essa divisão pela necessidade de terminologias específicas.” (MARTINS, 2007, p. 2).

de Artigas é expressivo e aborda a técnica, a estética, a plasticidade e a história do desenho. Com um teor menos político que o texto de Motta, ainda é uma das principais referências sobre a temática e, além de abordar sobre o desenho, Artigas busca defender a Arquitetura como arte legítima (ALBERGARIA, 2021, p. 42).

A palavra *desenho* deriva de *disegno*, de origem italiana, de acordo com Vilanova Artigas. Originalmente, a palavra faz referência tanto à técnica (ação de marcar um signo) como também a uma “linguagem para a arte” (ARTIGAS, 2015, p. 73). Artigas, no intuito de buscar o cerne do discurso sobre a inutilidade da arte, confere aos pré-socráticos e a Platão este delito:

O argumento mais sério, sobre a tentação pela técnica, característica dos pré-socráticos, encontra-se em Platão, que os comentou. “Eles pretendiam que a intenção ou a arte nasceu depois”, acusou Platão, que, como sabemos, defendeu a inutilidade da arte, fazendo-se a origem do pensamento dos que hoje insistem em interpretar a civilização como fruto do lazer, e não do trabalho humano (ARTIGAS, 2015, p. 72).

A República, de Platão, tem uma das maiores imposições da personagem Sócrates, a expulsão dos grandes artistas da *polis*¹⁰, em especial, dos grandes poetas como Homero. Esse diálogo traz a representação da personagem Sócrates como um tirano em um momento, e como um iniciado em filosofia em outro momento¹¹, e tem a função de apresentar a *psyche*¹² bela e boa para uma *polis*.

¹⁰ Cf. PLATÃO, *Rep.* II, 383a-c e PLATÃO, *Rep.* II, 387b-c.

¹¹ É importante afirmar que a transição do Sócrates tirano para o Sócrates iniciado em Filosofia é retratada de maneira gradual e dramática na *República*. Coutinho descreve esse melhoramento psíquico no diálogo em “O drama de *Katabasis* na *República* de Platão: considerações em torno da ‘κατέβην’ (R. 1, 327a1)”.

¹² *Psyche* (*psychai* no plural), em grego ψυχή, é traduzida comumente como “alma”, porém, na dissertação será utilizada a expressão transliterada *psyche*. O termo é utilizado pelos gregos antigos com significados diferentes. Por exemplo, nas poesias homéricas, a expressão tem um sentido fantasmagórico no Hades, porém, nos diálogos de Platão, ela confere um sentido mais cognoscível e, principalmente como atesta Coutinho, (auto)responsável (COUTINHO, 2021a, p. 70, nota 29). Neste trabalho, será utilizado o sentido que se aproxima ao utilizado por Platão, ou seja, aquele que abrange os diversos princípios psíquicos possíveis: mente, alma, inteligência, emoção etc.

É muito comum a interpretação de Platão a partir das ações da personagem Sócrates em sua fase tirânica, apresentada nos primeiros livros da *República*, o que foi chamado de “Sócrates tirano” por Coutinho (2015, p. 175). Essa interpretação leva a crer que Platão impõe a expulsão de todos os artistas da *polis*, “e não a expulsão da ignorância de uma determinada crença ou religiosidade que sustenta como verdade inquestionável aquilo que é antes representação artística” (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 268-269).

As visões conservadoras de alguns comentadores sobre a arte em Platão são limitadas à interpretação do primeiro Sócrates tirano, que, no diálogo, representa um indivíduo com conhecimento, mas ainda perdido em suas próprias imposições¹³, ou seja, a camada mais superficial da personagem Sócrates. A *República* deve ser, ao contrário, interpretada como um todo, por conseguinte, como uma evolução dramática da personagem Sócrates e dos cidadãos da *polis*.¹⁴ (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 269).

Corroborar-se com a ideia de que a busca pelo auto-melhoramento psíquico é abordada por Platão, que utilizou a personagem Sócrates como um exemplo desse tema no decorrer do diálogo. Num primeiro momento, a imposição de Sócrates leva em consideração a ignorância dos cidadãos da *polis* que acreditam que as poesias dos grandes artistas são relato de verdades e, por isso, expulsa o grande artista, como Homero e Hesíodo, de sua *polis* imaginada. O intuito de Platão é demonstrar, com isso, que o Estado utiliza o poder das poesias (da arte) para a manipulação dos

¹³ Leituras como a de Muniz em *Os Filósofos e a Arte*, dentre tantas outras, trazem, de fato, importantes questionamentos em torno da postura e da forma de composição do próprio filósofo ateniense, mas tendem a reduzir Platão à sua personagem Sócrates em qualquer parte do diálogo. Muniz aborda a percepção platônica de que a poesia é capaz de influenciar as crenças dos espectadores, os cidadãos da *polis*. Afirma que Sócrates anuncia “uma estranha afinidade entre a parte irracional da alma e a arte, o prazer promove a ruína do intelecto” (MUNIZ, 2010, p. 15); Muniz analisa a questão apenas quando as *psychai* acreditam na poesia como verdade religiosa, o que gera “a ruína do intelecto”. Porém, se alertadas quanto ao caráter estético da poesia, as *psychai* são capazes de sentir o prazer e a dor pela arte em si. Dessa maneira, a arte não é utilizada pelo Estado para moldar as *psychai*, mas tem o poder transformador de elevar o intelecto dos cidadãos.

¹⁴ Coutinho aborda a evolução filosófica de Platão a partir da imagem catabática em que é apresentada a *República*. Cf. COUTINHO, 2017b, p. 113-136.

cidadãos, por isso sugere algumas poesias em detrimento de outras,¹⁵ agindo dessa maneira, como um Estado tirano. Nesse sentido, o Sócrates tirano propõe a substituição de uma tirania poética por outra (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 262-263)

Mais tarde, Sócrates, numa postura de filósofo, não busca esconder o problema, propondo a substituição de uma ignorância por outra, mas, ao contrário, busca entender o problema e sustenta o caminho do conhecimento como a melhor alternativa para superar a ignorância das *psychai* na *polis*. Sócrates, já em uma postura filosófica, tem a intenção de educar os indivíduos da *polis* por meio de leis educativas. Dessa maneira, os cidadãos têm a oportunidade de elevar o nível de suas *psychai*, na medida em que, suas capacidades de percepção da realidade são elevadas (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 270).

Também é importante ressaltar que, na *República*, os valores de Platão e sua personagem Sócrates não coincidem, pelo menos não em todos os momentos do diálogo. Sócrates e Platão não podem ser confundidos, nesse sentido, pois a personagem muda de postura no decorrer da trama, e o pensamento de Platão é o resultado final de tudo que acontece no diálogo e não em partes isoladas (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 270).¹⁶

Portanto, a personagem Sócrates é utilizada, no diálogo, como exemplo de um governante tirânico e, posteriormente, de um governante filósofo diante dos *mythoi*.¹⁷ Coutinho e Albergaria explicam o desfecho da *República*:

Dessa maneira, Sócrates tem uma empatia maior com o *mythos* no final da *República* e se reconcilia com a livre circulação da arte, desde que a *polis* esteja formada para entendê-la, a partir de seu

¹⁵ Cf. PLATÃO, *Rep.* 415a-d.

¹⁶ Coutinho, em sua tese de doutorado, afirma que não estabelece a relação de Platão e sua personagem Sócrates como uma unidade de pensamento (COUTINHO, 2015, p. 173).

¹⁷ A expressão utilizada é realmente *mythoi* (*mythos* no singular), mas, no contexto, podemos entender que Platão se refere ao *mythos* artístico ou à “arte”; afinal, a palavra *mythos*, para o grego antigo, além de “mito” significa também “mentira”, “discurso público”, dentre outras coisas (Cf. COUTINHO, 2017a, p. 114 e 119).

caráter estético, não religioso (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 270-271).

Sócrates, nessa postura filosófica, tem o intuito de educar os indivíduos da *polis*, diferentemente, por exemplo, do caráter tipicamente mítico.¹⁸

A arte, para Platão, portanto, ao contrário do que foi interpretado por Artigas quando afirmou que Platão “defendeu a inutilidade da arte” (ARTIGAS, 2015, p. 72), acaba por elevar o nível das *psychai* dos cidadãos, na medida em que eleva suas capacidades de percepção da realidade, e isto acontece, quando não se confunde mais arte com *verdade-religiosa*, pois, para Platão, a arte entendida como verdade-religiosa estagna toda a sociedade por se fechar na vontade política de poucos ignorantes extremistas a partir de uma interpretação superficial da imagem. Esta é, todavia, uma sutileza bem difícil de se perceber em Platão, mas que merece, aqui, essa breve e importante atenção.

Na década de 40, o ensino do desenho também foi abordado no ensino básico.¹⁹ A convite de Gustavo Capanema, o então ministro da educação, Lucio Costa elaborou um programa com a finalidade de reformular o ensino do desenho ministrado nas escolas (ALBERGARIA, 2021, p. 42).

A palavra *risco*, sinônimo da palavra desenho, é retomada pelo arquiteto. Para Lucio Costa, “risco é desenho não só quando quer *compreender* ou *significar*, mas ‘fazer’, *construir*” (COSTA, 1940, p. 1). Como conselho, o arquiteto recomenda que os profissionais deveriam utilizar a expressão “risco”, e não “rabisco”, pois a primeira possui carga e intenção e, principalmente, tem sentido de “projeto”.²⁰ Daí se

¹⁸ Um dos principais mitos que aborda o conhecimento e a ignorância da humanidade é retratado no *Gênesis* judaico, com a expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden. No artigo *A expulsão do artista na República de Platão e a expulsão de Adão e Eva no Gênesis judaico*, Coutinho e Albergaria discorrem sobre as semelhanças e diferenças nas expulsões do artista na *República* e da humanidade do Paraíso no *Gênesis* e confrontam a imagem de Sócrates e de Deus.

¹⁹ O texto intitulado *O ensino do desenho* é dedicado ao curso secundário, da primeira à quarta série.

²⁰ Para esse pesquisa, o processo projetual de arquitetura abrange desde a ideia de desenho até os desenhos técnicos para a concepção da obra. Na presente pesquisa, não abordamos o projeto de

origina a famosa frase “O rabisco não é nada, o *risco* – o traço – é tudo” (COSTA, 1940, p. 1).

O texto formulado por Lucio Costa não se limitava à reformulação da educação dos alunos, mas abrangia também a formação do professor acerca do tema, afinal, se este não é bem esclarecido sobre o desenho, ele terá dificuldades para ensinar. O objetivo principal do programa era de “reavivar a pureza da imaginação” dos adolescentes aprendizes, que, de acordo com Lucio Costa, acabam por ter “o dom de criar” e “o lirismo próprios da infância” amortecidos nesta fase escolar (COSTA, 1940, p. 2).

Lucio Costa caracteriza o propósito final “de natureza contraditória” (COSTA, 1940, p. 2), pois o arquiteto afirma que esse objetivo será alcançado por meio da observação e análise das formas existentes. Logo, como incentivar o dom de criar algo novo a partir da observação das coisas que já existem? Lucio Costa tinha a percepção de que a arte tem a capacidade de ampliar a inteligência da pessoa que se observa intimamente e, por isso, auxiliam na criação. O programa de Lucio Costa incentivava a educação artística para incentivar o processo criativo da arte:

(...) todas as moças e rapazes, indistintamente, tenham, senão a perfeita consciência, – o que só a experiência, depois, poderá trazer –, ao menos noção suficientemente clara do que venha a ser uma obra de arte plástica, não como simples *cópia*, mais ou menos imperfeita, da natureza, mas como criação à parte, autônoma, que dispõe dos elementos naturais livremente e os recria a seu modo e de acordo com suas próprias leis (COSTA, 1940, p. 2).

Outra importância do texto de Lucio Costa é o de classificar os tipos de desenho de acordo com as qualidades e características. A finalidade principal dessa classificação é a de abordar todas as características dos desenhos nas diversas séries escolares. Assim, o aprendizado do aluno não seria comprometido, e o aluno teria a

arquitetura em todas as suas fases. O recorte escolhido abrange desde a ideia do desenho até a concepção dos desenhos de criação por meio do recurso gráfico do croqui.

oportunidade de compreender a multiplicidade do desenho e encontrar sua vocação com maior precisão. As modalidades do desenho, de acordo com Lucio Costa, são:

- O **desenho técnico**: “para a inteligência quando concebe e deseja construir, o desenho como meio de fazer” (COSTA, 1948/1962, p. 131);
- O **desenho de observação**: “para a curiosidade quando observa e deseja registrar – o desenho como documento” (COSTA, 1948/1962, p.131);
- O **desenho de criação**: “para o sentimento, quando se impressiona, a imaginação quando inventa e a inteligência quando idealiza recriar, ou seja, compor e significar – o desenho como meio de expressão plástica” (COSTA, 1948/1962, p. 131).²¹

Foi uma brilhante tentativa do programa elaborado por Lucio Costa de fazer com que as crianças e os adolescentes tivessem maior afinidade com as artes visuais, e que a arte proporcionasse reais transformações na vida do estudante, que está em formação. A Arquitetura, muitas vezes negligenciada no Ensino Básico, é primordial para que o conviva, desde cedo, compreenda o espaço que convive, a fim de contribuir com as transformações do local (ALBERGARIA, 2021, p. 43). Coutinho aborda a educação estética nas escolas e vale a pena, aqui, evidenciar:

Torna-se indispensável a nós, ligados aos estudos de Estética em Arquitetura, criarmos debates na esfera das políticas públicas

²¹ Há uma diferença textual na explicação sobre o desenho de criação entre a publicação do texto no livro *Sobre Arquitetura*, de 1962 (Cf. COSTA, 1962, p. 131), e o texto publicado no portal do IPHAN, como Domínio Público (Cf. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_Ensino_do_Desenho.pdf). Neste, a explicação sobre o desenho de criação é: “para o sentimento quando se toca; para a imaginação quando se solta; para a inteligência quando ‘bola’ a coisa ou está diante dela e deseja penetrar-lhe o âmago e significar, o desenho como meio de expressão plástica.” (COSTA, 1940, p.4).

educacionais, para que estas abracem o ensino de *Estética Arquitetônica* como disciplina na Educação Básica.

Não sugiro a expressão *Arquitetura e Urbanismo* como disciplina da Educação Básica, porque este é o nome ligado ao curso de Ensino Superior que busca formar arquitetos e urbanistas, segundo técnicas de projeção, construção, intervenção, recuperação, etc. Sugiro *Estética Arquitetônica*, porque essa disciplina não deveria nem de longe ser pensada como ofício arquitetônico, mas como diálogo filosófico com a arquitetura (e o urbanismo) (COUTINHO, 2021a, p. 130).

A tese de doutorado de Rafael Perrone, *O desenho como signo da arquitetura*, de 1993, e o livro que resultou da tese, *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*, de 2018, trazem uma perspectiva menos filosófica e mais analítica sobre o estudo dos croquis e dos desenhos, com a finalidade de investigar o processo projetual de determinados arquitetos por meio de entrevistas e debates sobre os croquis elaborados ao longo de alguns projetos selecionados. Após apresentar um breve estado da arte sobre o tema, Perrone afirma que os textos de Artigas, Motta e Costa (aqui apresentados) são leituras obrigatórias para os pesquisadores do tema, contudo faz um alerta quanto o intuito desses textos, caracterizando-os como instrumento de conhecimento e de reflexão, em invés de noção de instrumento projetual prático:

Esses trabalhos, embora de interpretações e visões por vezes diversas, buscam considerar o significado do desenho, retirando dele sua característica como “coisa de lápis e papel” e sua interpretação como habilidade artística ou dom natural. Procuram verificar seus atributos como linguagem, instrumento de conhecimento e de construção de nossos desígnios. Incorporam à noção de desenho seu significado como prática social e cultural, como instrumento de conhecimento e reflexão, qualificando seu papel na atividade dos arquitetos (PERRONE, 2018, p. 29).

Por mais que o alerta de Perrone seja pertinente, enfatizamos a importância dos textos de Vilanova Artigas, Flávio Motta e Lucio Costa por apoiarem a educação

estética, a fim de auxiliar a formação do indivíduo a partir da arte (ALBERGARIA, 2021, p. 42).

A tese de doutorado de Claudia Garcia, *Os desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*, também aborda a educação estética. Garcia foi motivada pelo currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), que há poucas disciplinas relacionadas com a formação artística na área de expressão e representação, e os conteúdos de Estética não são abordados nas disciplinas de Teoria e História da Arquitetura (GARCIA, 2009, p. 18). Desvinculando-se de seu sentido artístico, o desenho é ensinado apenas como uma ferramenta projetual; Garcia explica:

Ensinar ao aluno “técnicas” de desenho visando o desenvolvimento de projetos não é suficiente para uma formação artística. É necessário reconhecer que desenho e projeto não são “mundos” distintos e dissociáveis. A arte se apresenta como instrumento do projeto, e não esse como instrumento da arte, inversão castradora da vocação do projeto como obra de arte (GARCIA, 2009, p. 19).

Dessa maneira, a pesquisa de Garcia visa estudar o desenho a partir de seu sentido original, como desígnio, e averiguar o compromisso do desenho com a criação arquitetônica. Cabe ressaltar aqui que a pesquisa de Claudia Garcia será utilizada como base para a presente dissertação, logo faz-se necessário apresentar os principais pontos da tese.

Primeiramente, a tese de Claudia Garcia busca expor o desenho a partir de três elementos que dão suporte à ação humana, a *consciência*, a *memória* e a *percepção*. Para isso, ela analisa como o desenho é pensado na fase infantil e como o desenho marcou uma ação humana desde os primórdios, a partir das representações rupestres nas cavernas:

Os desenhos podem ser reconhecidos além de um meio de comunicação, mas também como um caminho de seu próprio reconhecimento no mundo. Os desenhos, cada um ao seu modo, denunciam que tanto a criança como o homem parietal buscam

estruturá-los dentro de princípios de composição. A imaginação, o projeto, a consciência e a vontade (intenção) são, pois atribuições próprias da natureza humana e viabilizam a práxis artística (GARCIA, 2009, p. 28).

Um ponto essencial que Garcia explica é sobre a ação de projetar o futuro por meio do desenho, que é um objeto da imaginação. A imaginação é essencial para gerar transformações e desvenda “a dialética entre pensamento e sonho” (GARCIA, 2009, p. 33-35).

O ponto essencial apresentado por Garcia é que o desenho é o elemento que gera as “primeiras sementes da obra de Arquitetura” (GARCIA, 2009, p. 53). A tese também se preocupa em apresentar o significado de arte a partir do diálogo de dois pensadores importantes na Arquitetura e na Filosofia, Artigas e Kant. Além disso, a arquiteta apresenta a diferenciação da arte e do produto feito pela máquina. Em resumo, Garcia explica, a partir das obras dos estudiosos citados, que a arte é contemplação e se distingue da arte produzida pela máquina, pois tem como finalidade gerar prazer por ser aprazível ou bela (GARCIA, 2009, p. 57).

É no capítulo 2 que Garcia expõe e explica o objetivo principal de sua tese, estudar o desenho a partir do sentido original, ou seja, de desígnio:

A intenção se consubstancia numa ação, que objetiva a intenção. (...). Para o homem, a ação de desenhar pode significar um caminho de realização, ou seja, de tornar real e presente uma *ideia*. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*. É uma ação e uma atitude cujo objetivo é realizar algo particular. Portanto, transformar a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem (GARCIA, 2009, p. 58).

A intenção principal de Garcia é mostrar que o desenho é um instrumento de criatividade e não, apenas, ferramenta de projeto, como comumente se vêm utilizando nas escolas de Arquitetura e na prática profissional (GARCIA, 2009, p. 58).

Um dos pontos essenciais na tese é o reconhecimento do desenho como obra de arte. Para isso, ela distingue três etapas para a leitura da obra de arte de acordo com a tese de Matheus Gorovitz: a primeira considera a estrutura plástica do desenho, a fim de identificar e descrever as “características físico-espaciais tangíveis (mensuráveis na sua exterioridade objetiva) e dos recursos dotados na estruturação plástica do sistema.” (GARCIA, 2009, p. 72); a segunda se refere ao “reconhecimento do modo particular de recepção promovido pelas disposições físico-espaciais particulares: a imagem construída pelas capacitações intelectivas, racionais, volitivas e sensíveis da subjetividade.” (GARCIA, 2009, p. 72); a terceira “é o reconhecimento do sentido geral, o desenho, como linguagem.” (GARCIA, 2009, p. 73).

Após apresentar os aspectos epistemológicos necessários, a tese busca apresentar a leitura de desenhos e de espaços constituídos a partir de um recorte histórico, a fim de demonstrar que a fruição artística não “envelhece”. Garcia apresenta como o desenho motiva o processo de construção de um espaço e influencia os espaços de sociedades futuras:

A trajetória desse processo tem sempre um olhar no futuro, apesar de as transições serem marcadas por momentos de continuidades e rupturas. Olhar para a história, do ponto de vista de suas manifestações artísticas, significa conferir inteligibilidade à história e à nossa própria consciência (GARCIA, 2009, p. 91).

Ao final, Garcia apresenta os desenhos de duas cidades modernas, Brasília e Chandigarh, como exemplos de desenhos urbanos contemporâneos. A partir de seus desenhos, as intenções de cada cidade são distintas, o que confere à elas *identidade* própria, qualidade que determina a essência da obra (GARCIA, 2009, p. 149).

Garcia apresenta os aspectos principais do desenho a partir de seu sentido original, afirma que o desenho é um reflexo da arte e da técnica no decorrer da história e corrobora com a hipótese que a valorização da educação artística confere liberdade ao sujeito que contempla a obra de arte.

Aqui, foram apresentados os pontos principais da tese de Claudia Garcia que norteiam a presente pesquisa. Cabe ressaltar que algumas questões apresentadas brevemente serão retomadas e melhor aprofundadas adiante. A leitura da tese *Os desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho* orienta, como ponto de partida, a compressão da Estética do desenho neste trabalho.

I.II O DESENHO E O DESENHISTA AO LONGO DA HISTÓRIA

Os desenhos, como conceito, são tratados no universo da arte e da filosofia desde a antiguidade: “A prerrogativa de construir imagens do mundo existe desde Platão, pensada como modalidade do conhecimento.” (GARCIA, 2009, p. 48). No período clássico, as deliberações relativas à Arquitetura e ao Urbanismo eram consideradas sagradas, portanto, deveriam ser proferidas pelos oráculos. Coutinho explica que, possivelmente, este seja um motivo de não existirem vestígios arqueológicos dos desenhos de edifícios construídos na antiguidade (COUTINHO, 2021a, p. 22).

Portanto, os arquitetos eram um instrumento para concretização de algo que acreditavam que era designado pelas divindades. Essa prática influenciou a maneira com que a autoria dos desenhos era tratada, por exemplo, na Idade Média. Coutinho explica a influência do tratamento sagrado dado à elaboração dos desenhos desde a Idade Antiga até a Idade Média:

O arquiteto, como um tipo de sacerdote cósmico, guardaria mistericamente as instruções arquitetônicas para si e para os eleitos, pois tais instruções não eram da alçada de pessoas comuns; isto garantiria a não vulgarização daquilo que era visto como sagrado, ou seja, os projetos e os desenhos cósmicos a serem concretizados arquitetonicamente na vida microcósmica (COUTINHO, 2021a, p. 22).

No período medieval, num momento próximo ao advento do Renascimento, o desenho passou a ser estudado e utilizado profissionalmente.²² Nesta época, os esboços eram utilizados para solucionar os problemas geométricos e matemáticos que as construções ofereciam, e os arquitetos tinham um tempo de treinamento dedicado apenas ao estudo dos desenhos. Porém, a presença do arquiteto nas obras era essencial, pois as regras consideradas sagradas não poderiam ser livremente publicadas para a leitura dos mestres de obra. Afinal, naquela época, o arquiteto era o único que poderia deter as instruções divinas do desenho.

A geometrização foi tão marcante que não era refletida apenas nas construções góticas medievais, mas também em diversos desenhos que tinham o intuito de ordenar e racionalizar o corpo humano. Garcia chama atenção para os desenhos de Villard de Honnecourt (Figura 1):

No desenho de Honnecourt, a malha, composta por quadrados, subdivididos em triângulos, define o traçado regulador e estrutura a composição. A harmonia é garantida graças à subordinação de todas as partes a uma determinada lei, a estrutura geométrica (GARCIA, 2009, p. 120).

O desenho medieval tem forte apelo religioso, e a intenção de racionalizar as formas das criações divinas, como o corpo humano e os animais, é uma tentativa de entender tudo aquilo que é concebido por Deus. Aparentemente, se a lógica da concepção divina fosse desvendada, os arquitetos também poderiam conceber os desenhos para as grandes construções no mundo.

²² O desenho será abordado historicamente a partir da Idade Antiga. Para uma abordagem histórica mais ampla, sugere-se a leitura dos capítulos 1 e 4 da tese de doutoramento de Claudia Garcia, *Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*, em que o desenho é estudado desde o período pré-histórico a partir dos resquícios de representações gráficas na gruta de Lascaux, França.

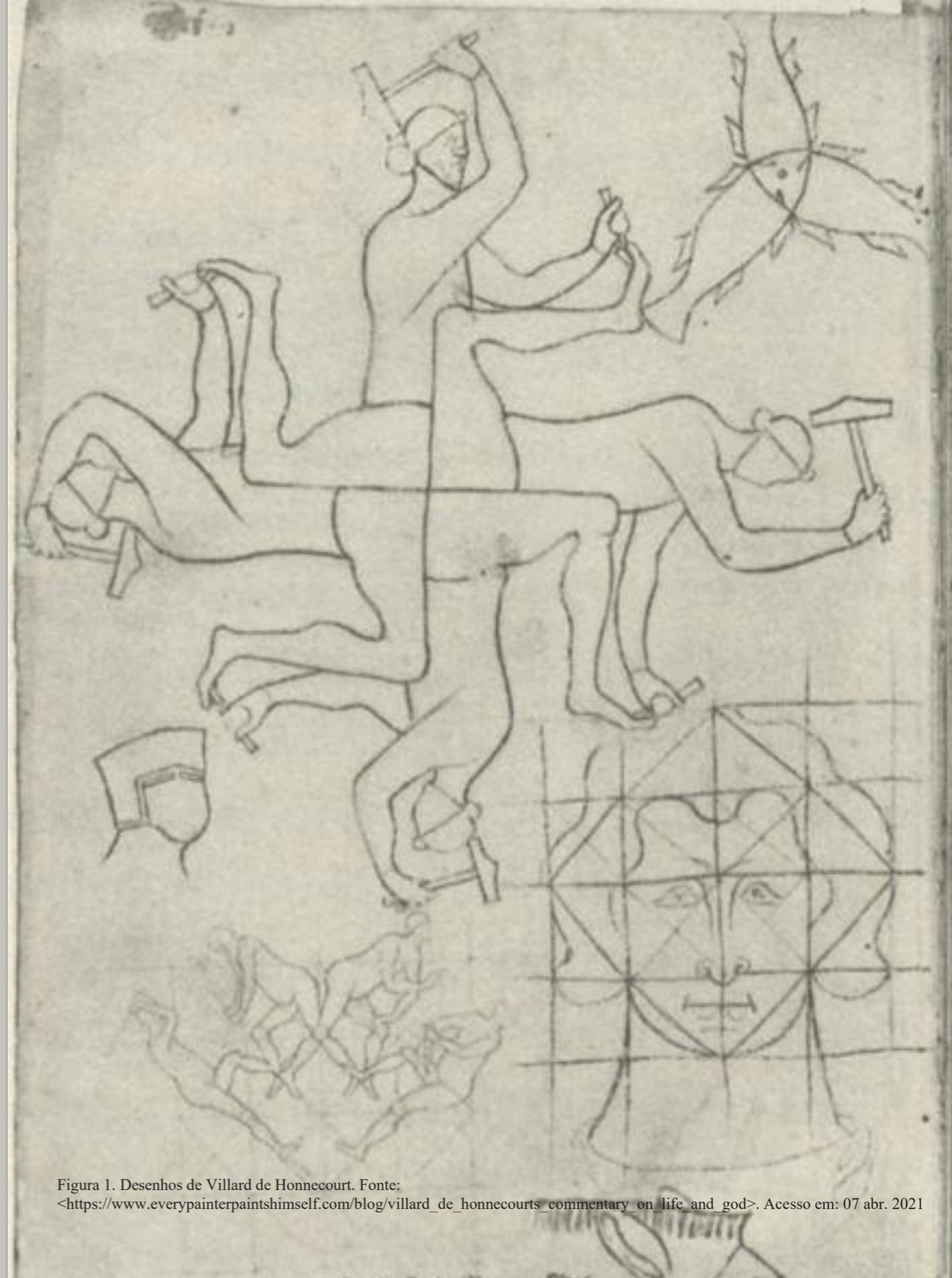


Figura 1. Desenhos de Villard de Honnecourt. Fonte: <https://www.everypainterpaintshimself.com/blog/villard_de_honnecourts_commentary_on_life_and_god>. Acesso em: 07 abr. 2021

Foi no Renascimento que a função do arquiteto tomou novos rumos, e foi a capacidade de desenhar que causou essa grande transformação. Antes, a função do arquiteto estava atrelada ao trabalho manual, o arquiteto renascentista, no entanto, afastava-se das construções, para realizar os desenhos necessários para uma obra. Lapuerta explica a transformação:

A proclamação do arquiteto, no Renascimento, como um cavaleiro ou trabalhador mental é acompanhada pelo uso generalizado do desenho como instrumento que torna possível esse novo estado (LAPUERTA, 1997, p. 17, tradução nossa).²³

Essa transformação ainda continua vigente nos dias atuais, o que fez com que muitos arquitetos se desvinculassem integralmente das obras e não conhecessem as realidades construtivas. Infelizmente, esse distanciamento construtivo gera um *déficit* projetual, já que o arquiteto não tem familiaridade com as etapas de construção, com os detalhes adequados e pertinentes, com a logística das obras, etc. Não é possível hierarquizar o processo projetual e o processo construtivo, valorizando de maneira diferente o arquiteto que se dedica aos desenhos ou aquele que se dedica a executar obras. O mais adequado é a vivência em sintonia entre as duas etapas, a projetual e a construtiva. Dessa maneira, a produção da Arquitetura se faz completa a partir do trabalho do arquiteto.

No Renascimento, a tríade pintura, escultura e arquitetura era denominada, na Itália, como “arte do desenho” (LAPUERTA, 1997, p. 18). E, diferente do período medieval, o arquiteto não precisaria estar presente no local em todos os momentos, para que a construção seguisse. Lapuerta explica muito bem a necessidade do arquiteto na obra ao longo do tempo:

Em suma, o arquiteto precisa desse novo tipo de desenho, em primeiro lugar, para não ter que estar no local; a preparação de um

²³ La proclamación en el Renacimiento del arquitecto como caballero o trabajador mental viene acompañada del uso extendido del dibujo como instrumento que hace posible este nuevo estado (LAPUERTA, 1997, p. 17).

documento teórico para comunicar, mudaría su local de trabajo, también mudaría su condición social. En segundo lugar, o que afecta totalmente o esboço ou croqui, ele precisava de um documento para provar suas ideias sem ter que fazê-lo pessoalmente – “in situ”. O conceito de tentativa e erro ocorre em segundos no papel, e uma proposta formal ou tipológica não precisa esperar um ou vários séculos para verificar sua eficácia. Terceiro, o arquiteto precisa, neste novo *status*, de uma linguagem que o identifique, como escrever o poeta ou o matemático dos números (LAPUERTA, 1997, p. 18, tradução nossa).²⁴

Artigas declara que foi a partir do Renascimento que o desenho se impôs, isso com a ajuda de grandes artistas, como Leonardo da Vinci, que “desenhou como técnico e desenhou como artista”. O desenho então, “passou a ser linguagem da técnica e da arte” (ARTIGAS, 2015, p. 72-73). Pode-se dizer que o auge do desenho nesse sentido de *desígnio* foi no Renascimento, pois é o momento em que engloba seus sentidos gráficos e artísticos.

As lições renascentistas influenciaram as teorias de Federico Zuccaro, pintor e arquiteto maneirista, que classificava os desenhos em dois tipos, os *desenhos internos* (*disegno interno*) e os *desenhos externos* (*disegno esterno*). Os desenhos internos podem ser uma forma (*forma*), uma ideia²⁵ (*idea*), uma ordem (*ordine*), uma regra (*regola*), um termo (*termine*) ou um objeto (*oggetto*) do intelecto (*intelletto*), além disso, não é matéria ou corpo (ZUCCARO, 1778, p. 8). De acordo com essa teoria, o desenho interno é entendido como a forma mais pura de conhecimento, portanto, algo divino, a essência de todas as artes. Para Zuccaro, Deus se manifesta por meio da Trindade, o *desenho divino* é expresso por meio da trindade das artes: a

²⁴ En resumen, el arquitecto necesita este nuevo tipo de dibujo, en primer lugar, para no tener obligación de estar a pie de obra; la confección de un documento teórico con que comunicarse que le cambiara el lugar de trabajo, cambiaría también su estatus social. En segundo lugar, que afecta de lleno al boceto o croquis, necesitaba un documento para probar sus ideas sin tener que hacerlo personalmente- «in situ». El concepto prueba-error se produce en segundos sobre el papel, y una propuesta formal o tipológica no debe esperar uno o varios siglos para comprobar su eficacia. En tercer lugar, el arquitecto necesita, en ese nuevo estatus, un lenguaje que le identifique, como al poeta la escritura o al matemático los números (LAPUERTA, 1997, p. 18).

²⁵ Federico Zuccaro utiliza o termo *idea* no sentido empregado por Platão. Cf. nota 1.

pintura, a escultura e a arquitetura (ZUCCARO, 1778, p. 11-13). Pode-se perceber que até o século XVIII o desenho era considerado um instrumento sagrado e, portanto, as grandes obras também seriam.

Interessante é que a teoria de Hegel descreve essas três artes, a pintura, a escultura e a arquitetura, como as de menor valor. Em sua obra *Cursos de Estética (III)*, Hegel explica que a Arquitetura, por ter limitações físicas como a gravidade, a matéria e o espaço, é a menos valorosa:

Em primeiro lugar, temos diante de nós a *arquitetura* como o início fundamentado por meio da coisa mesma. Ela é o início da arte, pois para a exposição do seu Conteúdo artístico a arte não encontrou em geral no seu começo nem o material adequado nem as Formas correspondentes, e tem de se satisfazer, portanto, com o mero *procurar* da verdade adequada e na exterioridade do conteúdo e do modo de exposição. O material desta primeira arte é o não-espíritual em si mesmo [*an sich selbst Ungeistige*], a matéria pesada e configurável apenas segundo as leis da gravidade; a sua Forma são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade de uma obra de arte (HEGEL, 2002, p. 24).

Hegel limita a produção da arquitetura a partir da análise de obras construídas, excluindo a etapa projetual e, o mais importante, a ideia anterior à parte gráfica presentificada, aquela que é concebida nas *psychai* dos artistas. Arquitetura não se presentifica apenas com o material construído; para que ela se presentifique, é necessário, anteriormente, seus croquis, seus desenhos e seus desígnios. Coutinho explica a necessidade moderna e contemporânea (como um tipo de contradição filosófico-conceitual) que o ser humano tem de desejar ser um *ser* não-corpóreo:

Considerar os argumentos das necessidades da matéria e suas consequentes interações com a força gravitacional [em Hegel] para desqualificar a arquitetura denuncia, de maneira bastante explícita, a vontade do ser humano de ainda ser apenas alma, negando sua própria materialidade, como se o próprio arranjo da materialidade já não fosse um diálogo com a *psyche*, um diálogo estético com ela, embora ainda não artístico (COUTINHO, 2021a, p. 196).

O desenho é o diálogo entre as imagens da *psyche* e a obra materializada. O artista que consegue dar forma ao que tem na *psyche* em arquitetura (com o auxílio do desenho) possui a capacidade técnica e artística para traduzir aquilo que idealiza em linguagem concreta e material. Ver nisto um tipo de inferioridade artística é um sintoma de recalque metafísico.

O *desenho externo*, portanto, na teoria de Zuccaro, é corpo e forma viva, é a figura de qualquer coisa imaginada a partir do desenho interno. O traço e a linha são o que dão forma a essa figura (ZUCCARO, 1778, p. 68-69).

Importante ressaltar que o termo *croqui*²⁶ possui um significado diferente de desenho. Lapuerta explica que a palavra *croqui* data de 1650 e deriva da palavra *croquer*, um termo utilizado comumente na pintura para definir um esboço rápido. Ao longo do tempo, outras qualidades foram incorporadas, como um guia para ser desenvolvido posteriormente e, o mais importante, que a elaboração dos croquis faz parte do processo artístico (LAPUERTA, 1997, p. 15). Perrone caracteriza o croqui da seguinte maneira: “Os croquis de arquitetura são entendidos como as peças gráficas bidimensionais que têm por característica a brevidade e a simplicidade de notação” (PERRONE, 2018, p. 27).

Assim, o croqui é uma ferramenta gráfica, logo, quando atribuído o sentido de desígnio, a palavra mais apropriada seria desenho, assim como Motta explica “Bem sabemos que a palavra ‘desenho’ tem, originariamente, um compromisso com a palavra ‘desígnio’. Ambas se identificavam” (MOTTA, 2015, p. 84). Adiante, essa análise dos sentidos dos dois termos, *croquis* e *desenhos*, será aprofundada.

A máquina industrial trouxe um novo modo de se viver e, com isso, o processo projetual também foi reformulado. A técnica passou a ser supervalorizada, a fim de dinamizar a produção. Com o advento da máquina moderna, mais do que

²⁶ Vale ressaltar que a NBR 6492/1994 explica que o croqui é um desenho a mão livre. Cf. ABNT, 1994, p. 4.

nunca, a Arquitetura, assim como outros campos artísticos, passou por um momento de ressignificação, que reflete até os dias de hoje. Sobre o tema, Garcia diz:

O fim do século XX e o início do século XXI foram marcados por um novo paradigma tecnológico, que se estrutura na evolução da tecnologia digital. O impacto dessa evolução na sociedade atual pode ser comparado ao causado pela Revolução Industrial no século XIX (GARCIA, 2009, p. 56).

Os *softwares* computacionais de desenho também contribuíram para uma mudança significativa no processo projetual dos arquitetos. A partir deles, as fases de projetos foram simplificadas e reduzidas, o processo de tentativa e erro acontecia com mais rapidez, e as revisões aconteciam com facilidade.²⁷ Com esse ritmo projetual acelerado e assertivo, os desenhos de criação passaram a ser menos frequentes. O papel virou uma tela de computador, e o lápis virou o conjunto teclado-mouse. Pallasmaa discorre, de maneira bastante relevante e fantástica, sobre as diferenças entre esses dois modos de desenhar:

A linha feita com carvão, lápis ou caneta é uma linha expressiva e cheia de emoções, assim como uma maquete construída pelas mãos humanas. Ela consegue expressar hesitação e certeza, julgamento e paixão, tédio e animação, afeição e repulsão. Cada movimento, peso, tom, espessura e velocidade da linha traçada à mão possui um significado particular. A linha feita à mão é uma linha espacial: ela está inserida em um espaço perceptivo ou imaginado distinto. Em comparação com a riqueza expressiva e a vida emocional da linha feita à mão, a linha do computador é uma conexão lacônica e uniforme entre dois pontos (a linha gerada por computador pode, é claro, ser articulada de modo similar a linha feita à mão, mas sua

²⁷ Cláudia Afonso, em sua dissertação de Mestrado *Criação Artística e Arquitetura: o erro da verdade-certeza em Descartes*, fundamenta sua pesquisa a partir da explicação da verdade-certeza, proposta por Descartes e afirma que “as bases de formação do pensamento filosófico da verdade-certeza, que compõem as bases das soluções matemáticas e geométricas da arquitetura, precisam ser revisitadas, quando se trata da problemática da criação artística” (AFONSO, 2019, p. 36). De acordo com Afonso, a criação artística não pode ser sustentada pela lógica matemática e sugere uma reformulação no processo de criação nos ateliês de arquitetura, ou seja, incentiva uma reformulação do ensino desde a formação dos arquitetos (AFONSO, 2019, p. 171-172). Sugere-se a leitura do capítulo 2 da dissertação de Cláudia Afonso, para melhor compreensão sobre o assunto, cf. AFONSO, 2019, p. 35-61.

essência é a realidade sem emoção do espaço matemático) (PALLASMAA, 2013, p. 102).

É interessante perceber como Pallasmaa diferencia a linha feita à mão e a linha feita no computador a partir da emoção transmitida. De acordo com Pallasmaa, o valor estético daquele é maior do que o valor estético deste último. A linha feita à mão possui mais significados, totalmente atrelados à capacidade de representação humana, algo que a linha feita por um computador ainda não consegue alcançar. Oscar Niemeyer, conhecido por ser um exímio desenhista, afirmou que é muito importante o arquiteto desenhar à mão: “O arquiteto tem que saber desenhar, fazer um desenho figurativo, desembaraçar a mão para trabalhar” (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007).

É claro que não podemos nos opor às facilidades que o computador nos proporciona, como já foi dito, os *softwares* dinamizam e simplificam também positivamente muitas das etapas projetuais. Mas é importante ressaltar que a mão não gera apenas linhas, ela gera risco dotado de significado, que possui uma conexão direta com o imaginário, com as sensações e com as emoções do projetista, que opera segundo os princípios de um tempo e de um povo.

Para desenhar, a pessoa não pensa em como mover a mão, isso é algo intrínseco ao ser humano. O que é mais importante é o que é criado e não como se fazer. Em contrapartida, para gerar uma linha no computador, é necessário pensar que comandos devem ser usados, que botões clicar, configurar algumas (ou diversas) variáveis para qualificar a linha, para, enfim, esta ser realizada. É claro que, para os mais experientes, essa etapa de configuração se torna ligeira e, muitas vezes, já pré-configurada, mas ainda assim se perde a conexão direta com o imaginário, pois o criador precisará, diante do computador, estar sempre em contato com a parte consciente, racional e matemática, para realizar a tarefa. Dessa maneira, comungando com Pallasmaa, o risco feito à mão é dotado de emoção e de significados que a linha feita no computador ainda não conseguiu alcançar.

II

A ESTÉTICA DO DESENHO NA ARQUITETURA

Os desenhos podem ser apreendidos pelo observador a partir de seus sentimentos e suas emoções, ou seja, por meio da Estética. A conexão entre o desenho e o observador torna possível a percepção da própria *psyche* e a ampliação de seu intelecto. Tratar da apreensão Estética do desenho é o foco deste capítulo, que será dividido em três subtópicos.

O primeiro subtópico, *A (re)criação do conviva por meio da Estética*, visa abordar como a noção estética arquitetônica contribui para o sentido de consciência de posse do lugar e da própria ampliação do intelecto humano.

O segundo subtópico, *O conviva e o desígnio do desenho*, apresentará uma breve análise dos desenhos de Oscar Niemeyer para a Capela de São Francisco de Assis, no complexo da Pampulha, a fim de apresentar seus desígnios e como esses podem transformar o espaço e o indivíduo.

O terceiro subtópico, *A centelha interna no arquiteto artista*, busca abordar como a ideia do desenho é a luz que ilumina o intelecto do artista e serve de guia para o encontro com seu próprio interior. Além disso, visa analisar o processo de traduzir, para o papel, as ideias imagéticas que surgem na *psyche* do artista.

II.I A (RE)CRIAÇÃO DO CONVIVA POR MEIO DA ESTÉTICA

Desde o princípio da humanidade, a arquitetura se fez presente e, por isso, é algo inerente a todos (COUTINHO, 2021a, p. 16). Com a necessidade de melhorar a

qualidade de vida da humanidade, nasceu a noção de projeto²⁸ e planejamento. Uma das primeiras necessidades humanas foi a necessidade de *habitar*; localizar um sítio adequado era necessário, seguro dos animais e protegido das intempéries. Essa problemática surge até em relatos antigos, como a *Torah*²⁹ judaica, por exemplo, adotada mais tarde pela cultura cristã e incorporada no *Antigo Testamento*.³⁰ O paraíso é construído em uma das principais passagens, para que o homem e a mulher se sentissem seguros e desfrutassem de (quase)³¹ tudo dali:

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, do lado oriental; e pôs ali o homem que tinha formado.
E o Senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.
E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar (*Gênesis* 1:8-9 e 15).

Como pode ser percebido, a noção estética já é dedicada à humanidade desde o princípio, pois, no jardim do Éden, Deus³² ofereceu árvores “agradáveis à vista”, proporcionando a Adão e à Eva a utilização destas para diferentes finalidades, inclusive para a contemplação. Por meio dos órgãos dos sentidos poderiam apreender o que fosse físico, estariam, portanto, utilizando as sensações, e, por meio da inteligência, poderiam interpretar e criticar o que fosse apreendido, estimulando as emoções e as sensações psíquicas (ALBERGARIA, 2021, p. 37-38).

²⁸ Cf. nota 20 acerca do termo “processo projetual”.

²⁹ É o livro que compõe os cinco primeiros livros da Bíblia: *Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronomio*, e, por isso, também é chamado de *Pentateuco*.

³⁰ A *Bíblia* é utilizada aqui como fonte de pesquisa, e os mitos (o termo não deve ser interpretado no sentido pejorativo, mas em seu sentido original, de “relato”, “narrativa”, “objeto de discurso”) ali descritos são utilizados como a representação de uma cultura religiosa, no caso, a cristã.

³¹ De acordo com *Gênesis* 1:17 e *Gênesis* 2:24, tudo que estivesse no jardim do Éden poderia ser dominado pelo homem e pela mulher, exceto as árvores do conhecimento do bem e do mal e da vida.

³² Ou YHWH (יהוה), como é tratado o nome pessoal de Deus na *Torah* judaica.

Na pré-história, os ancestrais da humanidade já marcavam os locais de morada com pinturas³³ e objetos trazidos *de fora*, e, assim, o espaço *de dentro* se constitui. Muitos não concordam que as moradas nas cavernas pré-históricas constituem exemplares de arquitetura. Mas este não é o ponto principal deste trabalho; é relevante, aqui, elucidar a apropriação de um local, ou seja, a *consciência de posse do lugar*, que fez com que os humanos alterassem a natureza para seu benefício e vivência.

Para Garcia, a consciência humana se originou daí e, conseqüentemente, o desenvolvimento do pensamento humano (GARCIA, 2009, p. 40). A importância da consciência e do pensamento é que a humanidade poderia tomar ações deliberadamente e previamente de acordo com as suas necessidades, ou seja, a humanidade estaria planejando o que fazer levando em consideração suas próprias necessidades, sejam elas momentâneas ou a longo prazo. Sendo assim, os homens e as mulheres não agiriam apenas por instinto e de acordo com as leis da natureza, mas sim de acordo com as suas vontades e intenções, seus desígnios. Essa ação de planejar o futuro é atrelada a um processo projetual, mesmo que rudimentar, para que as escolhas pudessem ser postas e efetivadas.

Coutinho aborda a autoconsciência da humanidade no mito da expulsão do paraíso cristão. Para ele, a expulsão de Adão e de Eva do Éden é a representação da autodescoberta humana e das escolhas feitas a partir disto:

A expulsão bíblica seria apenas um marco simbólico de nossa autoconsciência. É com essa dor existencial da autodescoberta que nos tornamos humanos em nossa subjetividade. Dito de outra maneira, essa autodescoberta significa a descoberta daquilo que poderíamos vir-a-ser, uma vez que podemos refletir sobre aquilo que somos ou imaginamos ser (COUTINHO, 2021a, p. 94-95).

³³ Vale ressaltar que Garcia atribui ao desenho parietal a importância de ser um marco na história, na memória da humanidade e, sobretudo, na arte (GARCIA, 2009, p. 40).

Ao retomarmos a noção de arquitetura, há de se concordar que, se por necessidade momentânea alguém precisar se abrigar no interior de uma caverna ou num tronco oco no meio da floresta, apenas isso não constitui arquitetura, mas sim um abrigo improvisado. Porém, se por algum motivo, sejam eles plásticos, ritualísticos, funcionais, etc., o espaço é alterado por meio de um plano prévio, podemos atribuir ou reconhecer que isso é arquitetura. Essa afirmação abre diversas brechas e questionamentos que devem ser levados em consideração, como por exemplo: Será que todos que mudarem os espaços a sua volta são “arquitetos” e, por isso, arquitetura é um ofício simples e que a produção³⁴ arquitetônica não pode ser qualificada como obra de arte?

A primeira suposição é que todos são “arquitetos” a partir do momento em que sugerem mudanças no espaço e que, por isso, arquitetura é um ofício simples. Por ser um campo inerente aos seres humanos, a arquitetura está presente no convívio diário de todos, e a todo momento são necessárias adequações no ambiente que nos cerca para satisfazer as nossas necessidades. Coutinho aponta que (re)pensar os espaços é, também, responsabilidade do conviva, e isso não implica o descarte do ofício dos arquitetos e dos urbanistas. Assim, é necessário que os conhecimentos estéticos e técnicos dos profissionais de Arquitetura e de Urbanismo se aproximem das experiências das pessoas que convivem nos espaços (COUTINHO, 2021a, p. 17).

Os arquitetos deveriam assumir a intenção de (re)criar os espaços, avaliando diversos critérios simultaneamente como, por exemplo, a necessidade dos usuários, as características do terreno (insolação, topografia, vizinhança, ruídos), normas vigentes, características técnicas (estrutura e instalações), aspectos plásticos, estilísticos, materiais, etc.

Desde a Antiguidade, Vitruvio, um dos primeiros estudiosos acerca do tema, escreveu que as responsabilidades dos arquitetos são múltiplas e afirmou que a

³⁴ A escolha da expressão “produção arquitetônica” abrange, além da obra construída, os produtos necessários para a construção da obra, que podem ser os desenhos, os memoriais, as plantas, as imagens, as maquetes, os protótipos, etc.

Arquitetura é uma área dotada de diversas ciências, “O saber, do arquiteto, é ornado de muitas disciplinas e diversos conhecimentos, cabendo-lhe avaliar todas as obras feitas pelas restantes artes” (VITRUVIO, *De Architectura*, I, Pref. 3).³⁵

Na contemporaneidade, Lucio Costa situou sobre a finalidade da arquitetura, apoiado na vertente vitruviana de que a área é composta de diversos conhecimentos, e acrescentou que ela é uma mistura de fatores construtivos e plásticos, ou seja, técnica e arte (COSTA, 1962, p. 244).

Também não se pode presumir que o arquiteto é só aquele que possui o título devido a uma qualificação formal. É claro que, para uma atuação legal, é necessário que o profissional tenha um título e, muitas vezes, como no Brasil, um registro profissional, mas aqui, corrobora-se com a tese de que o arquiteto é aquele que tem *aptidão intelectual e intuição sublime*. Por intuição sublime, comunga-se o sentido atribuído por Coutinho, quando escreve:

Chamo de *intuição sublime* a comunicação entre a *intuição cósmica* no humano e o *sublime humano* da razão (por racionalidade, não por racionalismo). Dessa comunicação aparentemente ambígua, surge a *intuição sublime*, que é livre dos filtros do racionalismo, mas recebida pela razão, gerando um tipo de *pensamento cru*, sem os excessos castradores do racionalismo e sem os excessos permissivos da sensorialidade (COUTINHO, 2020, p. 97).

Tadao Ando, um dos maiores nomes da arquitetura moderna, não possui um diploma de arquiteto – é um autodidata; ele estudou Arquitetura por conta própria, fez estágios na área e visitou diversos edifícios renomados em todo o mundo, para analisar exemplos renomados de arquitetura. Todo o esforço e trabalho foram reconhecidos, e o arquiteto ganhou, em 1995, o prêmio Pritzker, o maior prêmio da área. A pessoa que busca mudanças efetivas no espaço não se torna, necessariamente, arquiteta, mas sim um conviva responsável. Porém, aquele que é capaz de unir e

³⁵ “Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata quae ab ceteris artibus perficiuntur opera.” (VITRUVIO, *De Architectura*, I, Pref. 3).

avaliar as diversas disciplinas e conhecimentos acerca do espaço e propor mudanças efetivas, abrangendo tanto a parte estética, quanto a parte técnica, é um arquiteto ou possui as qualidades de um arquiteto.

De tal modo, a segunda suposição de que os produtos de arquitetura não podem ser considerados obras de arte, já que estão presentes no cotidiano das pessoas, fica também infundada. Assim como nem toda tinta, som, etc, são obras de arte, é claro que nem todo produto arquitetônico alcança tal patamar. O surgimento da obra de arte está associada à interação arrebatadora e apropriadora entre obra e observador. Coutinho explica essa interação a partir da tese de Schiller e de Kant:

Em outras palavras, o observador é arrebatado pela obra de arte que observa, tornando-a em sentido para si, porque ela se amplia em empatia e conhecimento. A metáfora que, aqui, expresse a partir de Schiller é que a verdadeira obra de arte é aquela que tem a capacidade de tornar seu observador o seu próprio criador. Esta é uma situação semelhante ao que propõe Kant em relação a “legislação” de um indivíduo intelectualmente maduro em relação à lei que revalida: da mesma maneira que um indivíduo é capaz de legislar a lei que já existe, o observador da obra de arte é capaz de revalidá-la em seu interior e de (re)criá-la para si, considerando sua individualidade e sua humanidade (COUTINHO, 2021a, p. 40).

Um caminho para se adquirir a educação estética³⁶ é a partir das sensações e dos sentimentos transmitidos pela obra de arte. Dessa maneira, a obra de arte é aquela capaz de causar transformações expressivas em um indivíduo e/ou em uma coletividade.

Além disso, como apontado por Coutinho, a obra de arte busca uma conexão com o observador, a fim de ampliar o intelecto humano a partir de um objeto

³⁶ O termo *estética* tem sua origem na palavra grega *aisthesis* (αἴσθησις) e abrange significados como “percepção”, “sensação”, “sentimento”, dentre outros. Schiller aborda a estética como uma das quatro maneiras de se pensar um fenômeno. Para o filósofo, essas quatro maneiras são: índole física, índole lógica, índole moral e a índole estética. A educação estética, para Schiller, é o prazer mediante contemplação “por seu modo de aparecer” (SCHILLER, 2002, p. 103). Coutinho, em seu livro *Educação Arquitetônica para a humanidade*, sustenta que é possível educar a humanidade por meio da Arquitetura, a partir da Estética (COUTINHO, 2021a, p. 9).

visível.³⁷ Por conseguinte, nem toda produção arquitetônica consegue causar o arrebatamento que causa uma obra de arte, portanto, nem toda produção arquitetônica é uma obra de arte.

Ressaltamos também que nem toda produção dos grandes arquitetos são obras de arte, além disso, a obra de arte na Arquitetura pode se originar a partir de arquitetos que não são renomados ou conhecidos, pois a obra de arte não está associada apenas ao criador, afinal o observador se apropria das sensações geradas por ela e consegue *(re)criar-se*³⁸ em sua interioridade, recriando também o todo que convive. Portanto, essa apropriação não é simplesmente superficial ou tecnicista, mas antes um profundo auto-mergulho, levando a uma postura autocrítica (ALBERGARIA, 2021, p. 39).

Assim, é possível perceber que a arquitetura é capaz de causar transformações *aparentes e inerentes*. As transformações físicas, por meio das modificações no espaço configuram as transformações aparentes; as transformações que vão além do espaço físico e abrangem também o plano inteligível,³⁹ ou seja, capazes de expandir o (auto)conhecimento, são as transformações inerentes. Os elementos compositivos construídos têm a capacidade de causar transformações aparentes no espaço, por se vincularem à matéria e à construção, porém as obras de arte que se conectam com o intelecto do observador e são capazes de expandi-lo, têm a capacidade de causar transformações inerentes no indivíduo (ALBERGARIA, 2021, p. 39).

A Arquitetura tem a aptidão de ser instrumento de modificação do indivíduo, quando percebida a partir da estética, contribuindo para a ampliação do intelecto humano. Nesse sentido, Coutinho aborda a importância da estética:

³⁷ O termo *visível* deve ser entendido com o mesmo sentido em que foi abordado por Platão, na *República*, ou seja, por objetos percebidos a partir dos sentidos, isso inclui os seres vivos, os artefatos e as sombras e reflexos produzidos por aqueles. Cf. PLATÃO, *Rep.* VI, 509-511.

³⁸ Será utilizado, aqui, o mesmo termo empregado por Coutinho, que pode ser lido e interpretado a partir das palavras *criar e/ou recriar*.

³⁹ O termo *inteligível* deve ser entendido com o mesmo sentido em que foi abordado por Platão na *República*, ou seja, um plano que pode ser percebido pela razão, para além do que é percebido pela visão. Cf. PLATÃO, *Rep.* VI, 509-511.

A estética tem essa capacidade de possibilitar, não por racionalismo, mas por sensação vívida no todo que integramos (incluindo aí, além de certos princípios da razão, também as sensações somáticas e psíquicas), novas possibilidades de realidade, uma vez que ela nos torna a própria experiência estética na obra de arte, quando vivenciamos desde dentro, possibilitando-nos, assim, nossa própria (re)criação enquanto *ser*. (COUTINHO, 2021a, p. 225).

Essa íntima e inseparável relação entre o *ser* e o espaço é denominada por Coutinho de *psyche-espaço*, isto é, o indivíduo é sensibilizado de tal maneira pelo espaço arquitetônico que se torna um com ele, adquirindo a aptidão de (re)criá-lo e também de reeducar sua própria *psyche* (COUTINHO, 2021a, p. 225).

Segundo Heidegger, a obra de arte, mais do que materialidade, é um acontecer-poético-apropriante⁴⁰ (HEIDEGGER, 2010, p. 2019), não permanece imutável e, por isso, é desvelada e velada constantemente (HEIDEGGER, 2010, p. 153-155), pois sua apreensão não é de maneira imediata e irrevogável. Heidegger também comenta sobre a autonomia da obra de arte, portanto o papel do artista não é ser a origem da obra de arte, mas o intermediário que a faz ser presente:

A palavra *techné* nomeia, muito mais, um modo de saber. Chama-se saber: o ter visto, no sentido amplo de ver, o que significa: perceber o que se presentifica como um tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego, na *aletheia*, isto é, na revelação do sendo. Ela porta e guia toda relação para com o sendo. Como saber experienciado pelos gregos, a *techné* é um pro-duzir do sendo, na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, *a partir do velamento*. *Techné* nunca significa a atividade de um fazer.

Por isso, o artista não é um *technités* pelo fato de ser também um artesão, mas, sim, pelo fato de que tanto o elaborar obras como também o elaborar utensílios acontece naquele pro-duzir que, de antemão, deixa vir para diante o sendo, para sua presença a partir do seu aspecto (HEIDEGGER, 2010, p. 151).

⁴⁰ Ereignis.

A revelação da obra de arte é feita a partir do artista, que possui o saber adequado para desvelar aquilo que é presente em seu próprio interior. A ideia se torna presente a partir da *techné* do artista e, como explicado por Heidegger, é por causa do desvelamento da obra de arte que o artista pode ser considerado um *technitês*. Portanto, para ser presente no mundo, a obra de arte precisa de um meio real, que é o artista, e, para a apreensão de sua verdade, é necessário o leitor como receptor.

É importante ressaltar que, mesmo com a constante oposição entre as teorias de Heidegger e de Platão, neste ponto, os dois pensadores corroboram com a compreensão de *aletheia*, traduzida como “verdade”. Coutinho e Mendonça comentam a interpretação de Heidegger a respeito da alegoria da Caverna de Platão e a compreensão da *aletheia* a partir de sua relação com a *paideia*.⁴¹

Heidegger aponta, ainda, que a simbologia expressa nas situações do prisioneiro [da caverna] ao longo da narrativa não compreenderia apenas a essência da *paideia*, evidenciando também a essência da *aletheia*: “Desvelamento em grego chama-se ἀλήθεια, palavra que se traduz por ‘verdade’” (Heidegger 2008: 230). (...) Heidegger interpreta a Caverna platônica, em seu conteúdo, como uma simbologia representativa da relação substancial e originária entre *paideia* e *aletheia* (COUTINHO; MENDONÇA, 2021, p. 61).

Esse alerta é necessário para compreendermos que, mesmo com a contenda entre Heidegger e Platão, buscamos focar nos pontos de convergência entre suas teses para a argumentação do que foi apontado na pesquisa.

A conexão entre o espectador e os desenhos de arquitetura, portanto, irá permitir a leitura crítica dos desígnios do desenho, para se buscar perceber como certas forças psíquicas presentes na criação do desenho permite ao conviva um convívio com a *psyche* humana, logo com sua própria *psyche*.

⁴¹ Cf. Coutinho e Mendonça, que explicam que “*Paideia* platônica, para Heidegger, equivale à formação da *psyche*, e *aletheia*, a verdade dessa formação.” (COUTINHO; MENDONÇA, 2021, p. 61).

Os desenhos para a Capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha permitem serem enxergados por meio da estética, com a intenção de dialogar com o conviva. Os desígnios imaginados em sua fase projetual foram fundamentais para que a obra fosse construída a fim de transformar o campo cultural e artístico no Brasil e, por conseguinte, transformar o próprio indivíduo, (re)criando-o. Faremos uma análise dos desenhos da capela, a seguir, com a finalidade de verificar como os desígnios desses desenhos puderam estimular os sentidos e as emoções dos convivas, ou seja, como a educação estética dos convivas foi possível por meio dos desígnios do desenho. Dessa maneira, a análise buscará compreender como o desenho de arquitetura pretende se apresentar no espaço e como se conecta com o intelecto do observador, (re)criando-o.⁴² Não buscaremos fazer a análise da obra construída, mas o que a antecede, ou seja, seus desenhos, para apreender quais desígnios nortearam sua concepção.

II.II O CONVIVA E O DESÍGNIO DO DESENHO

A transcrição de uma ideia é capaz de prolongar seu desígnio, como os croquis, transcrições imagéticas de uma intenção de desenho. Oscar Niemeyer revelou que o desenho foi o que o levou para a Arquitetura (NIEMEYER In: A VIDA é um sopro, 2007). O arquiteto nunca deixou os desenhos de criação em sua longa carreira. É comum o relato de seus amigos próximos de que o viram desenhando um edifício e, anos mais tarde, ele era erguido conforme o desenho inicial. Um de seus desenhos mais marcantes é a Capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha, em que os desígnios de desenho foram fundamentais para a transformação cultural e artística da sociedade, já que foi um dos edifícios que inaugurou o movimento moderno em Minas Gerais.

⁴² A análise da capela feita, a seguir, foi publicada no artigo *A dignidade do desenho no espaço arquitetônico: análise estética dos desenhos da Capela de São Francisco de Assis*, na revista RES - Revista de Estética e Semiótica, Brasília, v. 11, n. 2, p. 37-50, 2021.

Oscar Niemeyer foi convidado por Juscelino Kubitschek, na década de 40, para desenhar os edifícios do complexo da Pampulha. Após os desenhos feitos, o arquiteto afirmou que a Pampulha significou o início do espírito arquitetônico que desejava para seu futuro e, por isso, é um marco muito importante:

Pampulha foi muito importante para mim. Foi importante por constituir o início da arquitetura que eu faço até hoje. Sem muita modificação. O espírito é sempre o mesmo (NIEMEYER *In: RODA VIVA*, 1997).

Oscar Niemeyer explica sua intenção nos desenhos da Pampulha: “Em Pampulha, a minha ideia, já era fazer uma arquitetura diferente.” (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007). No caso da arquitetura religiosa de Minas Gerais, os edifícios seguiam o “espírito”⁴³ barroco há séculos. Santos explica sobre o barroco no país:

No Brasil, a arquitetura barroca foi a que predominou desde quando se ergueram, no país, os primeiros edifícios religiosos dignos de nota, em fins do século XVI, até à chegada da Missão Francesa, em princípios do século XIX. E como a chegada da Missão coincidiu, aproximadamente (poucos anos de diferença), com a proclamação da independência nacional, pode dizer-se que a Arquitetura barroca religiosa abrangeu, no Brasil, o período colonial completo, sendo, por isso, também conhecida como “colonial” (SANTOS, 1951, p. 56).

O espírito barroco ainda vigorava nas construções religiosas de Minas Gerais, mesmo no século XX, quando os fundamentos do classicismo eram novamente incorporados nas novas construções (ALBERGARIA, 2021, p. 45).

Por muitas vezes, Oscar Niemeyer ressaltou a necessidade de se fazer uma arquitetura diferente da arquitetura portuguesa, uma arquitetura brasileira, e, ao falar

⁴³ Cf. Santos, para a explicação da diferença entre os termos “espírito” e “estilo”: “o Barroco não seria propriamente um ‘estilo’, mas um ‘espírito’, elo invisível entre aqueles vários estilos e consequência de um estado de crise que, segundo uma lei observada em todos os períodos da História da Arte, teria de dar-se infalivelmente, mais cedo ou mais tarde.” (SANTOS, 1951, p. 43).

sobre a capela da Pampulha, afirmou que “a arquitetura se fez diferente, fez mais ligada ao nosso país. Mais leve, mais vazada, mais próxima das velhas igrejas de Minas Gerais.” (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2017). Santos explica sobre a dinamicidade das igrejas barrocas:

O Barroco é uma Arte dinâmica por excelência. Sua dominante é o “movimento” que, associando “o espaço” ao “tempo”, se insinua por entre as “massas”, comunicando-lhes como que um frêmito de inquietação e de rebeldia contra as leis da gravidade. As impressões que promanam da interferência de cada um e de todos esses diversos fatores: “massa”, “espaço”, “tempo” e “movimento” são puramente subjetivos e não devem ser entendidas no sentido vulgar que lhes é atribuído, mas, ao revés, como resumo de múltiplos e complexos valores só inteligíveis pelos que se familiarizam com a linguagem barroca. Tampouco podem ser avaliadas pelos métodos usuais de apreciação das composições a duas dimensões (SANTOS, 1951, p. 54).

Niemeyer priorizou, a partir dos desenhos do complexo da Pampulha, as linhas curvas, uma arquitetura leve e vazada, a valorização dos artistas e da obra de arte. Niemeyer atribuiu ao desenho da Capela de São Francisco de Assis uma nova roupagem, mas resgatou a essência do barroco brasileiro para desenhar o edifício. A partir de uma educação estética arquitetônica, Niemeyer se recriou e pôde recriar o espaço que desenhava (ALBERGARIA, 2021, p. 46).

Joaquim Cardozo, um parceiro constante no processo projetual do arquiteto, desenvolveu o cálculo da estrutura e, inúmeras vezes, foi desafiado pelos partidos propostos pelo arquiteto. Para complementar o desenho, o paisagismo é de Burle Marx, e os painéis são de Candido Portinari. Importante lembrar que o processo projetual vai além da concepção do edifício isolado, logo, o entorno e os detalhes incorporados na edificação são de fundamental importância para o entendimento do desenho como um todo; afinal seria difícil imaginar a Capela da Pampulha sem o famoso painel de Portinari, por exemplo (ALBERGARIA, 2021, p. 46).

Antes de partirmos para a busca dos desígnios intrínsecos ao desenho da Capela da Pampulha, precisamos lembrar que o edifício construído foi, em seus

primeiros anos, rejeitado pelos convivas. Em 1943, a capela de São Francisco de Assis da Pampulha foi inaugurada, mas foi rejeitada pela população e pelos membros religiosos até 1959, que se negavam a realizar celebrações ali. A arquitetura moderna de Belo Horizonte foi inaugurada pelas edificações da Pampulha, inclusive a capela, mas esse enorme estranhamento com a arquitetura moderna fez com que a população preferisse ignorar as mudanças vigentes e se contentasse com o que já era estabelecido. Aos poucos, a assimilação estética do edifício construído foi feita e se tornou um dos marcos arquitetônicos da cidade, depois que passou a ser bem aceito pela comunidade (ALBERGARIA, 2021, p. 48). Lucio Costa abordou a capacidade que Oscar Niemeyer tinha de pensar na arquitetura do futuro:

O seu trabalho pode parecer individualista no sentido de não corresponder exatamente às condições particulares locais, ou no de não expressar fielmente o grau de cultura de uma determinada sociedade. Este é, entretanto, o tipo de individualismo que se pode denominar genérico e produtivo; representa um salto para a frente, porque é uma profética revelação daquilo que a Arquitetura pode significar para a sociedade do futuro (COSTA, 1950/1962, p. 164).

Dito isso, podemos perceber que a capela foi fundamental para a percepção e entendimento das transformações que ocorreram no campo artístico da época. É certo que a população passou a aceitar as obras modernas com mais facilidade à medida que outras obras modernas eram inauguradas em Minas Gerais e no Brasil, contudo o desígnio deste desenho, de retomar o princípio das velhas igrejas de Minas Gerais a partir de uma forma inovadora, contribuiu para que os convivas se conectassem (aos poucos) com esses desígnios e fossem direcionados a uma (auto)transformação e a um reconhecimento de mudanças culturais e artísticas. (ALBERGARIA, 2021, p. 48-49).

A análise dos desenhos da Capela busca a compreensão de alguns de seus desígnios e busca compreender como o conviva poderia se conectar com esses desígnios, gerando uma (re)criação do próprio indivíduo e da sociedade que convive.

A implantação do edifício é um dos destaques do desenho, o edifício é posicionado na ponta de uma pequena península da Lagoa da Pampulha. Os outros edifícios da Pampulha possuem implantação semelhante, na beira da Lagoa. Enquanto é possível ver os outros edifícios à beira da Lagoa e a linha do horizonte ao fundo, a implantação da Capela é desenhada em primeiro plano (Figura 2 e Figura 3) (ALBERGARIA, 2021, p. 46).

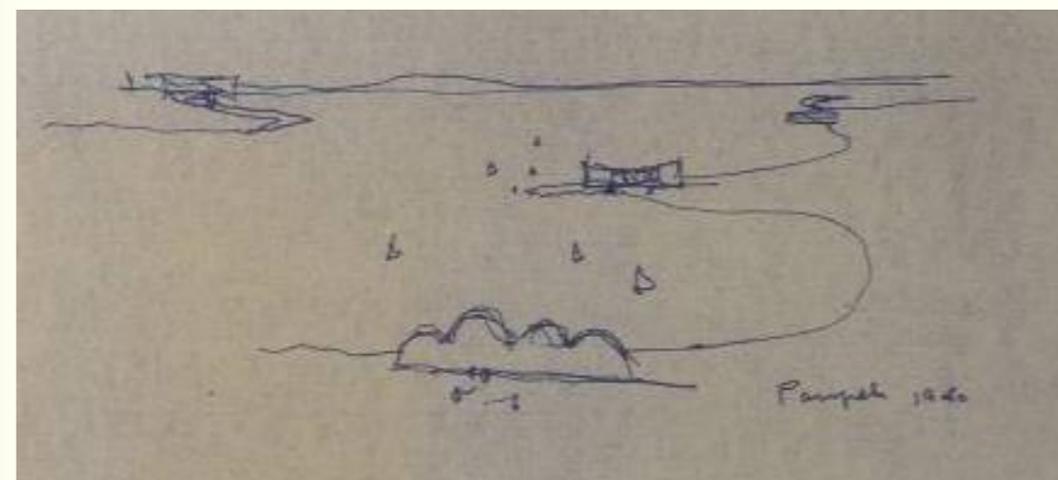


Figura 2. Conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: < <http://niemeyer.org.br/obra/pro008>> Acesso em: 14 abr. de 2021

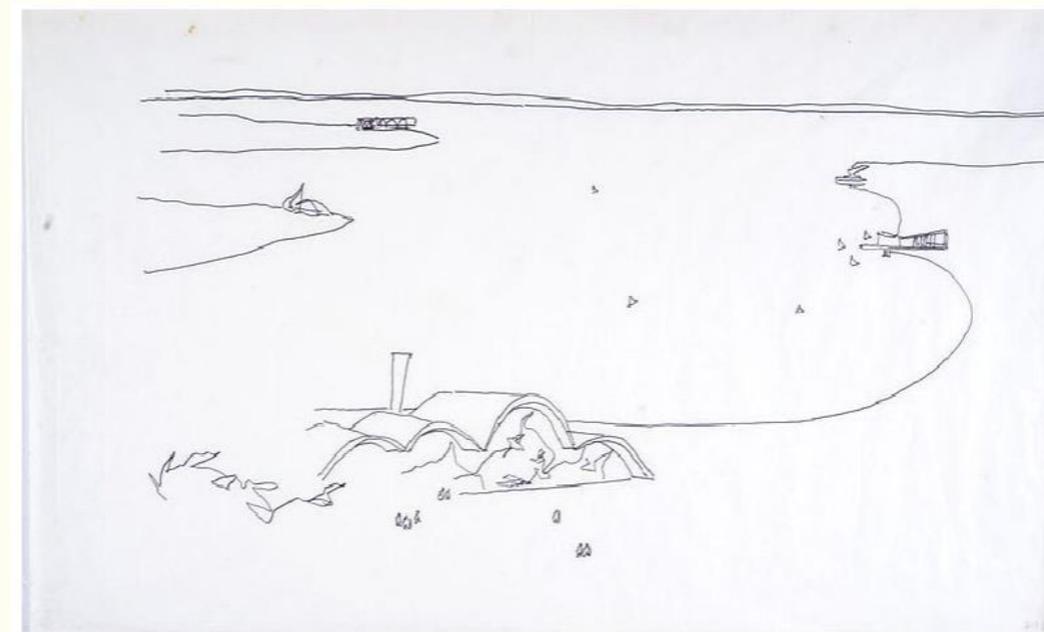


Figura 3. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/>> Acesso em: 14 abr. de 2021.

Possivelmente, a implantação do edifício é escolhida pela proximidade e relação com a lagoa. O conviva, portanto, estaria em contato com o edifício e com a natureza. A dicotomia “humano *versus* natureza” é transformada em uma simbiose em que a edificação é parte integrante e benéfica do natural.

Os elementos naturais se integram com o edifício, e a implantação valoriza a paisagem, ou seja, a própria natureza. Provavelmente, o desenho da Figura 2, datado de 1940, seja anterior ao desenho da Figura 3, pois, naquele, a Capela possui um risco preliminar, não perspectivado, apenas mostrando o desejo da fachada com curvas. O desenho da Figura 3 apresenta o formato das abóbadas definidas, uma representação para o que viria a ser o painel de Portinari, além da capela perspectivada (ALBERGARIA, 2021, p. 47).

O desenho da fachada com curvas permite uma integração mais literal com as formas orgânicas da natureza, como a margem da lagoa, a copa das árvores, a nuvens no céu. O conviva ali vislumbraria esses elementos em conjunto, por isso, a sensibilização não seria apenas pelo edifício, mas pela integração do edifício com o entorno natural. Os desenhos da Figura 2 e da Figura 3 já indicam essa íntima relação do edifício com o entorno.

O desenho sugere que, seguindo com o percurso, o caminhante se aproxime da capela e, brilhantemente, o que se vê primeiro são os fundos do edifício, pois a entrada principal se encontra às margens da Lagoa. Muitas vezes ignorada pelos arquitetos, a fachada posterior, neste caso, se materializa como um cartão postal. O painel de Portinari se une com as nuvens do céu e com as árvores próximas. Niemeyer mantém o mesmo ritmo das linhas sinuosas fora do edifício (representando a natureza) e as linhas que representam o painel, com a intenção de mostrar como a vegetação e as nuvens dialogam com o painel (Figura 3) (ALBERGARIA, 2021, p. 47). Novamente, podemos observar a relação *psyche-espaço*, em que o painel no fundo do edifício tem aptidão de (re)criar o indivíduo que o observa por meio de uma conexão arrebatadora.

O desenho da volumetria do edifício é composto por diversas abóbadas parabólicas, que se mantêm com uma fina espessura em todo o perímetro. Com uma nova linguagem, Niemeyer resgata a utilização das abóbadas que esteve presente como recurso estrutural e estético desde os povos mesopotâmicos (ALBERGARIA, 2021, p. 47). De acordo com o Niemeyer, o desígnio principal do desenho da Capela da Pampulha é de propor um edifício “mais leve” e diferente da arquitetura religiosa portuguesa. Assim, esse desígnio é possibilitado pelo uso de abóbadas parabólicas, que, além de permitirem a estabilidade estrutural do edifício, inovam sua forma.

Historicamente, as abóbadas de berço foram utilizadas nas edificações românicas, que foram resgatadas posteriormente no Renascimento, enquanto as construções góticas, as abóbadas de aresta eram utilizadas preferencialmente. Porém, após o Renascimento, o uso desse elemento arquitetônico foi se tornando escasso e, por isso, era sinal de uma arquitetura clássica. O uso das abóbadas, no período moderno, era basicamente na construção de galpões, pois a forma do elemento garante a construção de grandes vãos sem a necessidade de pilares internos (ALBERGARIA, 2021, p. 47).

Pouco explorado na contemporaneidade, Niemeyer resgata o elemento e o modifica de maneira brilhante. As abóbadas são o próprio edifício, que ao mesmo tempo é estrutura e fechamento, característica seminal dos desenhos de Niemeyer que, ao definir a estrutura, define a própria arquitetura enquanto linguagem. As abóbadas parabólicas propostas são elementos que podem ser vistos no exterior do edifício e no interior (ALBERGARIA, 2021, p. 47).

É possível perceber o estudo e a evolução da forma dos elementos da capela, ao compararmos os desenhos da Figura 4 e da Figura 5 a seguir. Niemeyer representa o campanário próximo ao volume principal da capela no desenho da Figura 4. O campanário possui base maior que o topo e é um elemento alto. No ponto mais alto da edificação, o topo do campanário, encontra-se a cruz, assim como era normalmente implantada em igrejas e capelas. Aparentemente, nesse desenho, Niemeyer ainda não tinha incluído a abóbada da nave da capela, pois a nave

apareceria entre a abóbada mais alta e o campanário devido ao ângulo da perspectiva (Figura 4) (ALBERGARIA, 2021, p. 47-48).



Figura 4. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021

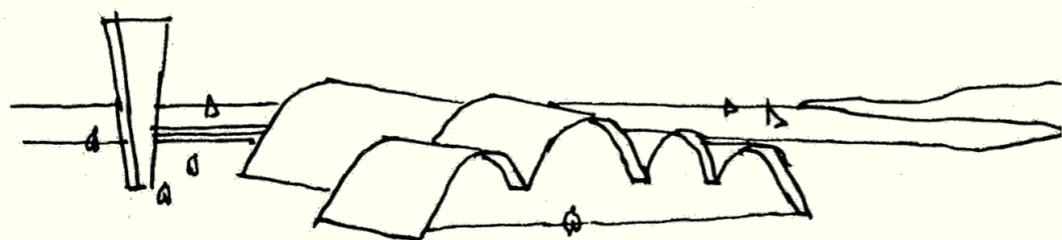


Figura 5. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021

O desenho mais parecido com a obra construída é o da Figura 5, por isso, pode ser considerado um desenho posterior ao da Figura 4. Na Figura 5, o elemento mais alto da construção ainda é o campanário, porém está mais distante do volume principal da capela. Para marcar a entrada do conviva, o arquiteto desenha uma leve marquise, baixa, mas não tímida, que conecta a capela e o campanário. Niemeyer tira a cruz do topo do campanário e não a representa em nenhum de seus desenhos. Comparado ao estudo anterior, o campanário tem uma forma diferente, pois sua base é menor que o topo. Nesse desenho, o arquiteto repensa a altura de cada abóbada da fachada posterior e, por isso, a abóbada da nave é representada (ALBERGARIA, 2021, p. 48). A melhor percepção da forma da capela da Pampulha é feita a partir de

seu volume tridimensional, por isso Niemeyer apresenta a capela por meio de desenhos perspectivados, na maioria das vezes (ALBERGARIA, 2021, p. 48).

As abóbadas se complementam mesmo com dimensões diferentes e a leitura da forma do edifício é desafiadora. Além disso, a nave da capela, que é formada pela abóbada principal, muda sua altura desde a entrada principal até o encontro com as abóbadas da fachada posterior (ALBERGARIA, 2021, p. 48). Essa maneira de repensar os detalhes do edifício demonstra a intenção de Niemeyer de conceber uma composição plástica desafiadora. O arquiteto repensa a utilização da cruz, a forma do campanário e, principalmente, como a nave se formaria na Capela. O conviva habituado com as formas das igrejas típicas de Minas Gerais, ao visitar a Capela da Pampulha, estaria imerso em um espaço diferente de seu convívio; ao refletir esse novo espaço, o conviva poderia perceber as transformações culturais e artísticas iminentes. Seria necessário, portanto, a (re)criação do próprio indivíduo. Dessa maneira, o desígnio do desenho é ser a ponte para a (re)criação do próprio conviva, buscando uma ampliação de seu intelecto, a partir de sua conexão com os desígnios intrínsecos ao desenho.

Para finalizar a busca dos desígnios dos desenhos da Capela, partiremos para o interior do edifício. Já de costas para a Lagoa, o conviva chega na entrada da capela, em que é possível avistar seu interior marcado pelas linhas horizontais em toda a abóbada da nave. O olhar é direcionado para o painel do altar devido às marcações do material aplicado na parte interna da abóbada da nave. O foco no interior do edifício é o vislumbre do altar, o que há de mais de sagrado na Capela. O observador é convidado a vislumbrar uma outra realidade estética, que lhe proporcione emoções diferentes do habitual e um arrebatamento dos sentidos (Figura 6) (ALBERGARIA, 2021, p. 48).

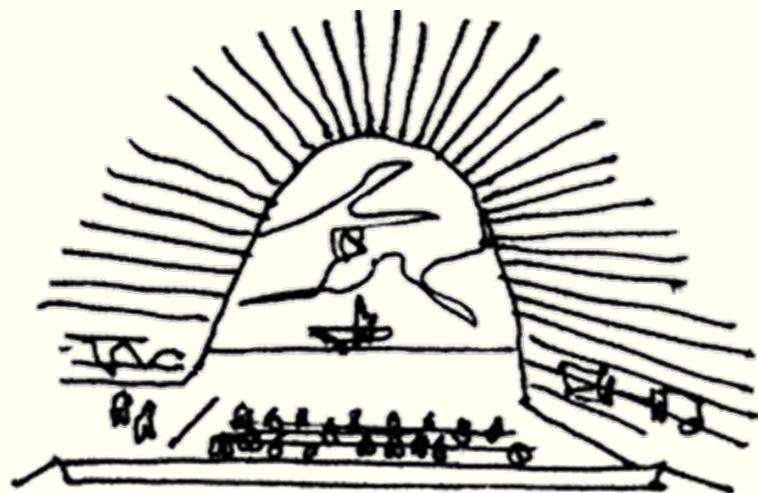


Figura 6. Perspectiva do altar da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021

Os desenhos analisados da Capela de São Francisco de Assis, a partir de seus elementos compositivos, revela-se como um exemplo de como as características físicas podem causar transformações aparentes, ou seja, transformações no espaço que podem ser percebidas pelas sensações somáticas do espectador. Uma vez materializada enquanto obra construída, a Capela da Pampulha também é um exemplo de arquitetura que visa as transformações no ser, ou seja, aquela capaz de causar transformações no intelecto do observador e de sua sociedade (ALBERGARIA, 2021, p. 49). Dessa maneira, podemos observar que os desígnios dos desenhos da Capela São Francisco de Assis são importantes para a educação estética de seus convivas, pois, os desígnios materializados na obra construída puderam transformar o espaço e a sociedade. Os desenhos de arquitetura evidenciam seus desígnios e proporciona à arquitetura, ou seja, à obra construída, a possibilidade do vínculo entre *psyche* e espaço, capaz de ampliar o intelecto humano e o reconhecimento de pertencimento do conviva com aquela obra. Mas isso só foi possível pois esses desígnios foram muito bem imaginados e presentificados nos desenhos de arquitetura.

II.III A CENTELHA INTERNA NO ARQUITETO ARTISTA

O desenho, além de abranger a parte gráfica do croqui e a busca da latência do croqui, é uma ideia capaz de suscitar o intelecto do indivíduo, como algo que se origina na *psyche* (ALBERGARIA, 2021, p. 44). Zuccaro metaforiza o desenho como luz e lanterna, capaz de iluminar a alma e servir de guia ao intelecto.⁴⁴

Assim, dissemos que o Desenho é luz e lanterna, ou alma do intelecto e virtude interna da própria alma, o meio através do qual as ciências foram iniciadas, e cria em nós uma natureza produtiva na qual as coisas artificiais vivem uma ardente centelha de divindade em nós, o primeiro movimento interno, o começo e o fim de nossas operações e o que nutre e nutre todas as virtudes internas e externas, emite um vigor de nobreza na alma racional (ZUCCARO, 1778, p. 155, tradução nossa).⁴⁵

Por conseguinte, de acordo com Zuccaro, o desenho é “luz do intelecto e causa da inteligência”⁴⁶ (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa). Ainda de acordo com Zuccaro, o artista reconhece sua própria interioridade por meio da luz do desenho no processo criativo (ALBERGARIA, 2021, p. 44). Zuccaro explica que o desenho produz uma “ardente centelha”⁴⁷ em nós, e o intelecto é ensinado a comandar as partes do corpo, em especial, as mãos⁴⁸, a produzir obras “belas e maravilhosas”⁴⁹ (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa).

⁴⁴ Coutinho explica a mesma citação a partir da analogia de Platão ao comparar a ideia de “bom” e o “sol”. Cf.: COUTINHO, 2021a, p. 97-98.

⁴⁵ Così dicemmo che il Disegno è luce, e lanterna, o anima dell’ intelletto e virtù interna dell’ anima stessa, mezzo, per cui s’ avvivano le scienze, e arti in noi natura produttiva in cui vivono le cose artificiali, scintilla ardente della divinità in noi primo moto interno principio e fine delle nostre operazioni e quello che nutrice e alimenta ogni virtù interna ed esterna fuscita vigore di nobiltà nell’ anima razionale (ZUCCARO, 1778, p. 155).

⁴⁶ Luce dell’ intelletto, e causa dell’ intelligenze (ZUCCARO, 1778, p. 19).

⁴⁷ A palavra *scintilla* pode ser traduzida tanto como “faísca” como “centelha”. Escolhemos a palavra centelha, pois, em um sentido figurado, pode significar uma manifestação notável de inspiração e talento, o que corrobora com o contexto utilizado por Zuccaro.

⁴⁸ Aristóteles compara a mão em relação à alma: “A parte perceptiva e cognitiva da alma são em potência estes objetos: uma, o cognoscível, e outra, o perceptível. Mas há a necessidade de que sejam ou as próprias coisas ou as formas. Não são as próprias coisas, é claro: pois não é a pedra que está na alma, mas sua forma. De maneira que a alma é como a mão; pois a mão é instrumento de

Zuccaro explica o aspecto intelectual, sensitivo e somático do desenho, capaz de recriar o interior do indivíduo e produzir, por vezes, obras de arte. O desenho é constantemente retratado pelos projetistas como algo que surgiu na mente, fruto da imaginação, por se tratar de um processo que se origina internamente. Para isso é necessário o reconhecimento da interioridade do indivíduo e, principalmente, o aparecimento da centelha que ilumina o intelecto humano (ALBERGARIA, 2021, p. 44).

Nas Artes, a ideia do desenho tem a função inicial de servir às vontades da imaginação. É possível dar forma ao desígnio, dessa maneira o desenho é o registro presentificado de uma intenção da imaginação com significados latentes. O desenho de arquitetura é uma antecipação e não se deve desvincular a intenção embutida em seus riscos. Garcia aborda o tema:

Na criação arquitetônica, o *desenho* invade o campo da *imaginação*, especificamente da *imaginação criadora*, que traz as bases da transformação e que se refere à necessidade humana de criar um “mundo” ao qual todos possam ter acesso. A *imaginação* passa do sonho à realidade, traduzida pela criação artística (GARCIA, 2009, p. 60).

O desenho está ligado à formação do homem e é intrínseco à sua natureza. Garcia explica a importância do desenho para a formação do pensamento humano de uma maneira que convém explicitar:

Desde o alvorecer, o homem buscou o desenho como meio de produção cultural. O grafismo parietal pré-histórico significa muito mais que história e memória. Constitui-se nas primeiras formas de manifestação artística do homem; denota os primeiros indícios da construção de uma consciência propriamente humana, cujo ato de reproduzir um mundo de representação por meio de desenhos foi fundamental para o desenvolvimento do pensamento (GARCIA, 2009, p. 40).

instrumentos, e o intelecto é forma das formas, bem como a percepção sensível é forma dos perceptíveis.” (ARISTÓTELES, *De anima*, III, 8, 431b-432a).

⁴⁹ belle, e meravigliose (ZUCCARO, 1778, p. 19).

No contexto atual da Arquitetura, os riscos, mesmo que iniciais, podem indicar a hierarquia das formas, a integração com o entorno, a troca com os usuários (ou espectadores), proporção, harmonia e simetria (ou a falta delas) e, principalmente a essência do desenho. Perrone explica que:

Os croquis integram o método de trabalho de cada arquiteto. Habitualmente, sua destinação é “tornar visível” ao próprio autor, para sua avaliação, as possibilidades arquitetônicas colocadas em jogo. Devido a essas características, são tratados de maneira pessoal e livre, superpondo diversas vistas, interpretando plantas, cortes e perspectivas, permitindo a simulação de vários espaços, formas e visuais do projeto (PERRONE, 2018, p. 27).

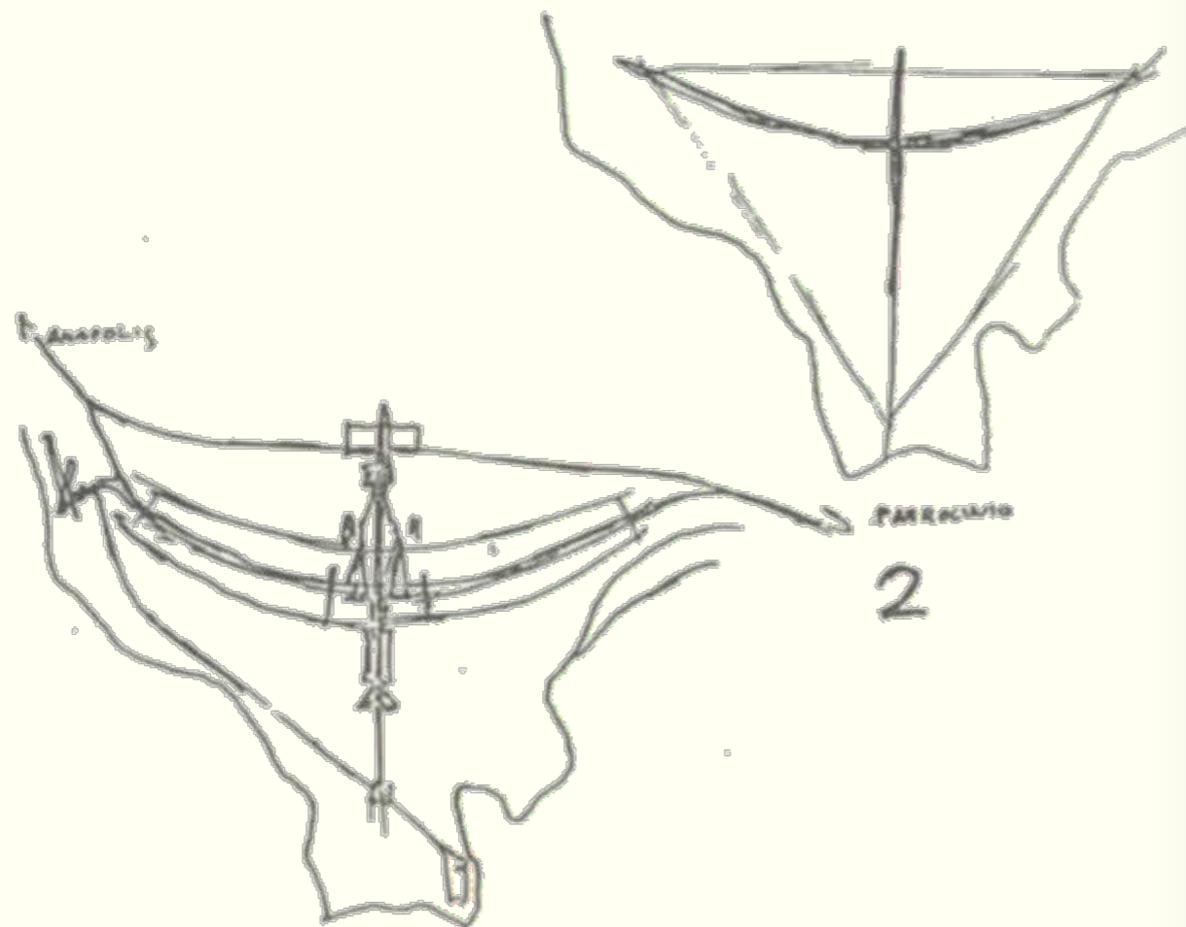
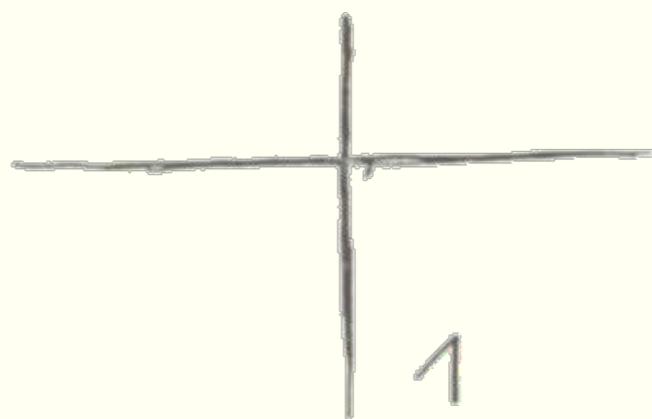
Os desenhos de arquitetura, com frequência, são reproduzidos de maneira sequencial nos memoriais descritivos como um caminho de exposição e a formulação da ideia. É como se o autor tentasse reconstituir seu próprio imaginário para os “leitores”, assim como no processo projetual. Um emblemático exemplo é o memorial descritivo feito por Lucio Costa no concurso para o projeto de Brasília (Figura 7), em que escreve:

Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:

1-Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

2-Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada (COSTA, 1962, p. 265).

Em sequência, Lucio Costa adiciona vinte e um itens que compõem sua proposta, sendo a maioria deles seguida de um croqui que revela seu ideário/desígnio



. Fato singular é que uma das primeiras frases escritas no memorial é um pedido de desculpas à Comissão julgadora por apresentar sua proposta a partir da sequência de croquis, possivelmente por pensar que os avaliadores poderiam ponderá-los como simples e sem formalidade.

Lucio Costa chega ao ponto de escrever que não estaria concorrendo, mas gostaria de compartilhar a solução, pois simplesmente “surgiu”, como num simples ato certo de sua imaginação:

Desejo inicialmente desculpar-me perante à direção da Companhia Urbanizadora e à Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me.

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta (COSTA, 1962, p. 264).

A desvalorização de um croqui, principalmente de seus primeiros riscos, deve-se, em geral, ao seu caráter primário e sem detalhes. No sentido geral de representatividade de um croqui, Batlle afirma:

Os croquis representam um momento de profunda intimidade entre o desenho e seu criador, a ideia e a concepção, o desejo e a realização. Por sua aparência particular, não acabada, e até mesmo grosseira, alguns arquitetos preferem não exibi-los (talvez até uma razão para não os conservarem). Trata-se de invadir um mundo exclusivo do arquiteto, onde por meio de análises se pode desvendar o procedimento projetual de cada um (BATLLE, 2011, p. 39).

As características dos desenhos mudam no decorrer do processo projetual. O desenho passa da etapa de criação e se torna mais uma representação, com traço formal, com linguagem universalizada, tornando-se técnico. De acordo com Garcia, o intuito do desenho de criação é diferente do desenho técnico. O primeiro é um “instrumento da criatividade”, ou seja, um mecanismo de transcrição dos desígnios que vêm à mente, enquanto o desenho técnico é “ferramenta do projeto”, necessário

Figura 7. Croquis de Lucio Costa para o Plano Piloto. Fonte: COSTA, 1995, p. 284.

para representar o objeto de maneira clara, para a construção (GARCIA, 2009, p. 59). Enquanto o desenho de criação é atrelado à imaginação, o desenho técnico é ligado à construção objetiva da obra.

Analisando de forma objetiva, a metodologia de projeto parece ser nítida, clara e genérica. Parece que todos os arquitetos imaginam a ideia, transcrevem em croquis para o papel e, quando a forma parece estar definida, com o aval do cliente e do gosto do autor, o desenho técnico se faz necessário para a execução daquela obra. A hipótese corroborada é de que o processo projetual não é percorrido de maneira contínua e progressiva, já que cada projetista possui um repertório distinto, condicionantes projetuais diferentes e, o mais importante, a particularidade do imaginário.

Cada arquiteto possui um processo criativo distinto, porém o primeiro passo é sempre o mesmo, o surgimento da ideia no imaginário do projetista. Niemeyer descreve seu processo criativo e discorre sobre o surgimento da ideia e a confecção dos desenhos imaginados:

O momento importante na arquitetura é quando surge a ideia. Eu, por exemplo, trabalho de uma maneira muito particular. Quando eu tenho uma ideia, começo a estudar um problema, primeiro eu verifico quais são as condições locais, a possibilidade econômica, essa coisa... Depois, eu começo a desenhar e, quando chega uma ideia, uma solução que me agrada, eu passo a escrever, a redigir um texto explicativo. Porque, se nesse texto eu não encontro argumentos, eu volto *pra* prancheta. (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007)

A noção da criação a partir do imaginário é reportada de maneira frequente. Perrone discorre sobre isso e afirma que os desenhos podem ser a transcrição de uma imagem que estava na mente do arquiteto:

Os desenhos podem ser entendidos como o processamento de um fenômeno em construção ou compreendidos como a cópia de uma imagem idealizada. A concepção de que a arquitetura nasce de um ato criativo ou de uma “ideia” ou uma “imagem mental” é, por

vezes, corrente – e justificada por muitos arquitetos que insistem em qualificar, como geniais, suas proposições (PERRONE, 2018, p. 31).

Segundo Ostrower, o desenho é uma maneira objetiva de dar forma à criação da mente:

Ninguém desenha por desenhar. O homem quando faz uso desta forma de linguagem busca objetivar algo que lhe é particular – subjetivo. Nesse sentido, o desenho assume o significado de objeto, comparece como modo de intermediação entre o universo subjetivo da imaginação humana e o mundo que o cerca. Objetivar é criar. É tornar real, dar existência a alguma coisa que é particular, dar forma a algo novo e no ato criador reunir as capacidades humanas de ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 1987, p. 10).

Admitindo que a arquitetura tem aptidão para transformar o indivíduo a partir da conexão entre o conviva e o espaço, propõe-se a ampliação dessa conexão não apenas aos espaços construídos, mas também a partir da conexão do indivíduo com os desenhos de arquitetura, retomando-se a tese de Lucio Costa, “para o sentimento, quando se impressiona, a imaginação quando inventa e a inteligência quando idealiza recriar, ou seja, compor e significar - o desenho como meio de expressão plástica” (COSTA, 1948/1962, p.131)

Antes de partirmos para a interpretação de croquis e a leitura de desenhos de arquitetura com base na releitura do método de interpretação dos sonhos elaborado por Freud, primeiramente, é necessário aprofundar o conceito de psique e como é possível o surgimento da ideia no indivíduo, de acordo com os estudos freudianos. Esses serão temas abordados na parte a seguir. Além disso, iremos expor o paralelo entre sonhos, conteúdo onírico manifesto e conteúdo onírico latente, de acordo com as teorias de Freud, e ideias dos desenhos, croqui e a latência do croqui em arquitetura, respectivamente. Este paralelo permitirá que o método de interpretação onírica utilizado pelo psicanalista tenha colaboração na presente pesquisa.

o sonho, se não é real, pode influenciar o curso da realidade
(RIBEIRO, 2019, p. 43).



PARTE
2

DESENHOS E SONHOS, IMAGENS DOS DESÍGNIOS

I

OBSERVAÇÃO ACERCA DOS TERMOS FREUDIANOS

No Brasil, as primeiras edições dos livros de Freud foram impressas pela *Editora Imago* a partir da tradução da versão inglesa de James Strachey, a *Standard Edition*. Diversos pesquisadores trabalharam na tradução para o português e seguiram os termos, expressões e notas do tradutor inglês.

O artigo escrito por Pedro Heliodoro Tavares, *O vocabulário metapsicológico de Sigmund Freud: da língua alemã às suas traduções*, explica que as traduções em língua inglesa das obras freudianas sofreram por uma cientifização com o intuito de incorporar-se à Ciência Médica. Os termos originais escritos por Freud eram coloquiais, cotidianos, isso porque os termos em língua natural podem ser parafraseados e introduzidos de maneira mais fácil e simples, principalmente pelos pacientes em tratamento (TAVARES, P. H. M. B., 2012, p. 12-13).

O livro de Bruno Bettelheim, *Freud e a alma humana*, também tem o intuito de discorrer sobre as negligências nas traduções inglesas da *Standard Edition*, além disso, o psicólogo explica como as traduções incorretas influenciaram a prática profissional dos psicólogos e psiquiatras norte-americanos. Como os primeiros livros da versão brasileira foram traduzidos a partir da inglesa, é possível que essa influência tenha deixado rastros em pesquisadores de Freud no Brasil.

A partir de 2009, quando os direitos autorais das obras de Freud foram prescritos, começaram a surgir as edições brasileiras traduzidas diretamente do alemão, como as edições da *Cia. das letras*, que publicou diversos livros de Freud com a tradução de Paulo César de Souza, além das novas publicações da própria *Editora Imago*, com a tradução de Luiz Alberto Hanns. Ambos os tradutores

utilizaram as obras originais, em alemão, e buscaram manter a linguagem coloquial nos termos empregados por Freud.

Foram utilizadas nesta pesquisa, a Edição *Standard* Brasileira da *Editora Imago*, que foi traduzida a partir da versão inglesa, as edições mais recentes da *Editora Imago*, traduzidas por Luiz Alberto Hanns e as edições recentes da *Cia. das Letras*, traduzidas por Paulo César de Souza. Cabe ressaltar que os termos freudianos utilizados, aqui, seguirão as traduções mais apropriadas de Bruno Bettelheim, Paulo César de Souza e Luiz Alberto Hanns.

Os termos traduzidos a partir da Edição *Standard* Brasileira serão mencionados em notas de rodapé, com propriedade informativa. Além disso, as transcrições literais dos livros traduzidos e as citações dos comentadores manterão os termos originalmente publicados, porém o leitor deverá se atentar para a transliteração dos termos.

II

A DESCOBERTA DA IDEIA

Antes de examinarmos a temática da criação, é necessário alertar que este trabalho não pretende defender uma fórmula enrijecida do processo criativo, mas busca analisar a temática sob o ponto de vista das teorias freudianas.

Apresentamos ao final da primeira parte da pesquisa a noção de criação no imaginário e como essa ideia pode transformar a sociedade. A partir disso, a seguinte problemática é apresentada: como uma nova ideia surge na psique de um indivíduo e como ela é capaz de transformar o modo de vida coletivo? A resposta nos ajuda a compreender em um caso mais específico: como a ideia do desenho surge na psique do projetista? Dessa maneira, este capítulo será dividido em três subtópicos.

O primeiro subtópico, *A tripartição da psique em Freud*, visa estabelecer os conceitos da essência do indivíduo e o princípio da tripartição da psique na visão freudiana. Além disso, este subtópico pretende associar os estudos de Freud com as teses filosóficas de Platão no intuito de demonstrar como o psicanalista elaborou suas teses a partir de conceitos filosóficos clássicos.

O segundo subtópico, *O salto criativo*, abordará o processo psíquico e como as novas ideias surgem no indivíduo, considerando a teoria topográfica e estrutural de Freud. O entendimento do salto criativo nos permite examinar como os arquitetos descobrem as ideias dos desenhos em suas psiques e são capazes de presentificá-las.

O terceiro subtópico, *Arquitetura é invenção*, discorrerá sobre a importância da inovação na Arquitetura e como a originalidade das obras de arte podem causar transformações artísticas e culturais em uma sociedade, além de discorrer sobre a assinatura dos artistas, que permite que os diferencie dos demais.

II.1 A TRIPARTIÇÃO DA PSIQUE EM FREUD

O estudo da essência do ser humano é abordado sob o ponto de vista fisiológico, ontológico, religioso, filosófico, psicanalítico, dentre outros; é um objeto de estudo que permite uma pesquisa incansável por se tratar de algo que ainda não se tem conhecimento pleno. A noção estética é aferida pela percepção do interior do indivíduo e sua relação com o mundo. Um dos principais pensadores a desenvolver essa temática, no mundo moderno, foi Sigmund Freud, que criou a psicanálise no século XIX, a fim de pesquisar sobre o inconsciente do indivíduo.

Os estudos sobre a psique nos dão suporte para compreender as escolhas dos indivíduos e como estas influenciam o surgimento de novas ideias. Na Arquitetura, as escolhas do projetista são, normalmente, testadas em inúmeros desenhos de criação, que permitem a visualização da ideia do desenho, além de presentificarem o desígnio para aquela ideia.

Com a finalidade de apresentar os estudos freudianos sobre a psique, é necessário estabelecer os conceitos principais sobre a psicanálise e a relação com a filosofia clássica, com que Freud tanto se interessou.

A psicanálise, como área de conhecimento, ainda não encontrou solo firme nas ciências naturais. De acordo com Anastácio Borges, Freud buscava explicações na física, na química e na biologia, para elucidar seus conceitos (ARAÚJO JÚNIOR, 1999, p. 56), porém o teor abstrato de suas teorias ainda caracteriza a psicanálise como “ciência incipiente”:

Desta forma, Freud estabelece um movimento pendular entre a observação dos fenômenos na atividade clínica e a descrição destes fenômenos que já vem pré-formatada por ideias abstratas de outros setores. Na escolha dessas ideias, Freud confessa que utiliza uma forte dose de especulação intuitiva (ARAÚJO JÚNIOR, 1999, p. 48).

Bruno Bettelheim sugere algo diferente de Anastácio Borges. O psicólogo vienense afirma que Freud se distanciou cada vez mais das ciências naturais na

medida em que avançava em suas pesquisas. No início de sua carreira, Freud mantinha extenso contato com seu amigo e médico Wilhelm Fliess, que utilizava a matemática e a biologia para formular suas teorias médicas. Com o passar do tempo, Freud foi se afastando das ciências exatas até que rompeu totalmente com o amigo. Bettelheim caracteriza a psicanálise como uma ciência idiográfica,⁵⁰ ou seja, uma “ciência do espírito”, distinta das ciências naturais (BETTELHEIM, 1994, p. 55-61).

Freud utilizava metáforas e analogias para demonstrar e exemplificar seus conceitos que, para ele, são de difícil entendimento. Bettelheim explica o uso das metáforas:

Em virtude da repressão, ou da influência da censura, o inconsciente revela-se em símbolos ou metáforas, e a psicanálise, em preocupação com o inconsciente, procura falar sobre ele em sua própria linguagem metafórica (BETTELHEIM, 1994, p. 52).

Mesmo com uma possível característica incipiente, Freud buscava, por meio de suas análises clínicas, observar os fenômenos da psique para produzir uma representação psíquica. A esse respeito, Anastácio Borges diz:

(...) a representação da alma humana, na teoria freudiana, é uma construção teórica que tem valor elucidativo e organizador. Por isso que Freud sempre adverte que seu modelo não deve ser tomado de forma rígida, mas como uma realidade aproximada (ARAÚJO JÚNIOR, 1999, p. 44).

O princípio da psicanálise é a divisão do consciente e do inconsciente (FREUD, 1923/2011, p. 15). Sobre a teoria de Freud, o aparelho psíquico é inicialmente analisado em 1895 no *Projeto para uma Psicologia Científica*,⁵¹ um

⁵⁰ O termo “idiográfica” foi formulado pelo filósofo alemão Wilhelm Windelband a partir do termo em alemão *Geisteswissenschaften*, que significa literalmente “ciências do espírito”. As ciências idiográficas “procuram compreender os objetos de seu estudo não como exemplos de leis universais, mas como eventos singulares; o seu método é o da história, uma vez que se ocupam da história humana e das ideias e valores individuais.” (BETTELHEIM, 1994, p. 56).

⁵¹ O título original, em alemão, é *Entwurf einer Psychologie*.

esboço não publicado após um encontro com seu amigo médico Wilhelm Fliess (FREUD, 1900/2010, p. 431, nota 33). Mais tarde, sua explicação do aparelho psíquico é apresentada no capítulo VII de seu livro *A Interpretação dos Sonhos*.⁵² Em 1915, o assunto é retomado em um artigo intitulado *O Inconsciente*,⁵³ conhecido como a “primeira tópica”, e, em 1923, esmiuçado no livro *O Eu e o Id*,⁵⁴ conhecido como a “segunda tópica” ou teoria estrutural.

O aparelho psíquico é um instrumento dividido em sistemas interligados que possuem um sentido e uma direção. Os estímulos internos e externos excitam a atividade psíquica que findam em inervações, ou seja, o aparelho psíquico é conexo a um aparelho reflexo. Em outras palavras, o aparelho psíquico possui um sistema que recebe as percepções, a extremidade sensorial, e um sistema que reflete em atividade motora, a extremidade motora (FREUD, 1900/2019, p. 587-588).

A primeira tópica, apresentada por Freud, caracteriza a localização do consciente (Cs.), do inconsciente (Ics.) e do pré-consciente (Pcs.) no aparelho psíquico. O consciente é o lugar que abriga os pensamentos, as ideias que estão na margem da psique, ou seja, aquilo que é visível à percepção. Com essa afirmativa, pode-se inferir que existem ideias que não estão visíveis à extremidade sensorial, ou melhor, que foram censuradas durante a atividade psíquica. Freud nomeia esse

⁵² O título original, em alemão, é *Die Traumdeutung*. A tradução literal do título para *A Interpretação dos sonhos* é válida e apropriada, não é à toa que todas as traduções dos títulos das diversas edições são iguais. No entanto, no decorrer da leitura da obra de Freud, podemos compreender que o sentido da *Interpretação dos sonhos* vai além de seu aspecto superficial de explicar as imagens oníricas apresentadas a um indivíduo. O sonho já é apresentado ao sonhador com uma interpretação, ou seja, uma versão do que há de mais íntimo no indivíduo, no caso, uma versão imagética de seu inconsciente. A obra de Freud *busca* dar sentido ao que foi apresentado em sonho, ou seja, mais que interpretar o sonho, estaríamos *traduzindo* seus elementos de acordo com a vida do sonhador. A interpretação, portanto, não seria algo universal e determinista, mas antes, uma análise particular, que cada elemento tem um significado próprio e intrínseco ao sonhador. Por isso, por vezes, utilizaremos a expressão *traduzir* os sonhos, como uma maneira de aprofundar o termo *interpretar* os sonhos.

⁵³ O título original, em alemão, é *Das Unbewusste*.

⁵⁴ O título original em alemão é *Das Ich und das Es*. A tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, possui o título *O Ego e o Id*. As traduções de Paulo César de Souza (Cia. das Letras) e Luiz Alberto Hanns (Editora Imago) levam o nome de *O Eu e o Id*.

fenômeno como *teoria da repressão*,⁵⁵ conceito pelo qual se define o inconsciente (FREUD, 1923/2011, p. 17). O reprimido⁵⁶ é todo pensamento que foi censurado e, por isso, é também o protótipo do inconsciente (FREUD, 1923/2011, p. 17). Porém, as análises mostram que alguns pensamentos oriundos do inconsciente podem pular a fronteira e se tornar visíveis. Aquele que é latente, porém, possui potencial de se tornar consciente, denomina-se pré-consciente, ao passo que aquele que foi reprimido e não há capacidade de passar para a consciência, denomina-se inconsciente.

Outros fatores relevantes tratados pelo psicanalista são os conceitos de traços mnêmicos⁵⁷ e da própria memória.⁵⁸ De acordo com a proposta do aparelho psíquico, a extremidade sensorial não é capaz de reter informações, pois sua função é captar e transmitir sinais para a extremidade motora (FREUD, 1900/2019, p. 588-589). Pela lógica, o local ideal para que alguns traços da percepção fiquem reservados é entre as extremidades. Armazenados ali, o fluxo do sistema perceptivo ainda seria capaz de resgatar e de levar alguns desses traços até a parte consciente. Sidarta Ribeiro explica que o vínculo entre as memórias faz com que o fluxo de pensamentos caminhe na consciência:

(...) assim como dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar do espaço sem causar deformações e quebras, duas memórias não podem ser ativadas simultaneamente pela atenção sem perderem sua identidade. As memórias interferem umas nas outras e, a cada instante, é preciso que uma predomine na consciência, para que o pensamento passeie por ali (RIBEIRO, 2019, p. 207).

O resgate de informações caracteriza a memória e tem função fundamental para a psique, pois é por meio de associações⁵⁹ entre as novas percepções e os traços

⁵⁵ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Verdrängung*. O termo utilizado na tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *teoria do recalçamento*.

⁵⁶ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Verdrängte*.

⁵⁷ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Erinnerungsspur*.

⁵⁸ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Gedächtnis*.

⁵⁹ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Assoziationen*.

mnêmicos que ocorre uma diminuição das barreiras entre o sistema perceptivo e o motor.

Nesse sentido, na psique do projetista, do arquiteto ou do artista, a memória é fundamental para a composição do repertório pessoal. Pois é a partir do estudo da história da arte, da Arquitetura e dos desenhos e obras de outros arquitetos que o repertório é organizado na interioridade do indivíduo. Esse conjunto de composições e informações auxilia na criação de novos desenhos, pois a psique do projetista, ao longo do processo criativo, busca associações contidas em sua memória. Para projetar o nosso futuro, é necessário buscar o que já conhecemos, assim como Lucio Costa nos ensinou “A melhor forma de prever o futuro é olhar para trás.” (COSTA, 1995, p. 346).

A segunda tópica de Freud, também conhecida como teoria estrutural, divide a psique de acordo com as funções dos processos psíquicos. Freud atribuiu ao *Eu*,⁶⁰ chamado de *Ego* em outras traduções, a organização coerente da psique. Parte do *Eu* está localizado na consciência e controla o sistema motor, ou seja, o *Eu* é o responsável pelas ações no mundo externo. Por ter uma parte reprimida, o *Eu* também é ligado ao inconsciente. O *Isso*,⁶¹ também denominado *Id* em outras traduções, está sujeito à lei natural, é associado inteiramente ao inconsciente e comunica-se com o *Eu* reprimido no inconsciente (FREUD, 1923/2011, p. 20, 31).

O indivíduo nasce sem o *Eu* formado, enquanto o *Isso* é natural ao indivíduo. O mundo externo e o *Isso* moldam o *Eu*, que representa o caráter⁶² do indivíduo (FREUD, 1932-1936/1976, p. 114). Em resumo:

⁶⁰ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Ich*. O termo utilizado na tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *Ego*. Sugere-se a leitura do capítulo VIII do livro *Freud e a alma humana*, de Bruno Bettelheim, para a compreensão mais aprofundada da tradução dos termos *Eu* (Ego), *Isso* (Id) e *Supra-Eu* (Superego).

⁶¹ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Es*. Sugere-se a leitura do capítulo VIII do livro *Freud e a alma humana*, de Bruno Bettelheim, para a compreensão mais aprofundada da tradução dos termos *Eu* (Ego), *Isso* (Id) e *Supra-Eu* (Superego).

⁶² O termo, em alemão, utilizado por Freud é *charakter*.

A percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto.⁶³ O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id, que contém as paixões (FREUD, 1923/2011, p. 31).

Freud ainda admite um terceiro representante da psique capaz de ser o intermediário entre o *Eu* e o *Isso*, agindo como a personalidade moral⁶⁴ do indivíduo. A esse terceiro elemento, dá-se o nome de *Supra-Eu*⁶⁵, também chamado de *Superego* em outras traduções, e está ligado diretamente às primeiras identificações da infância do indivíduo, ao pai e à mãe (ou melhor, ao *Supra-Eu* dos pais). De

⁶³ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Trieb*. Tanto a tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, e a tradução de Paulo César de Souza, para a Cia. das Letras, traduzem o termo como *instinto*. Na vasta bibliografia sobre os termos traduzidos nas obras de Freud, certamente *Trieb* é o que causa mais discussão. Nesta pesquisa, será utilizado o termo “pulsão” para a tradução de *Trieb*, que segue a tradução de Bruno Bettelheim. Possivelmente, o conceito de pulsão é o mais complexo na psicanálise. Freud admitiu isso ao dizer que “A teoria dos instintos é, por assim dizer, nossa mitologia. Os instintos são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão” (FREUD, 1932-1936/1976, p. 119), e, ao levantar questionamentos sobre o assunto, Freud concluiu que “também essas questões devemos deixar sem resposta” (FREUD, 1932-1936/1976, p. 134). Para a dissertação, o importante é compreender que a pulsão é uma energia psíquica que leva o indivíduo à ação, a fim de aliviar a tensão ocorrida pela concentração de energia pulsional. Freud conceituou duas forças pulsionais e opostas: a pulsão sexual ou Eros (impulsiona a vida, a sexualidade e a autopreservação) e a pulsão de morte (impulsiona a morte e a autodestruição). A combinação dessas duas forças antagônicas é o que gera o sentido e o propósito da vida dos indivíduos (FREUD, 1923/2019, p. 50-51).

⁶⁴ Freud não chegou a conceituar a moralidade. Dessa maneira, corrobora-se que o conceito de moralidade é o mesmo utilizado e incorporado culturalmente, ou seja, modo de agir conforme às regras éticas e dos bons costumes. No artigo, *Considerações acerca da ética e da consciência moral nas obras de Freud, Klein, Hartmann e Lacan*, Junqueira e Coelho Júnior discorrem sobre a ética e a consciência moral nas obras de Freud e afirmam que o psicanalista buscava compreender “a gênese da consciência moral e dos sentimentos éticos nos indivíduos e na sociedade” (JUNQUEIRA; COELHO JUNIOR, 2005, p. 107). Freud propôs que o *Supra-Eu*, responsável pela moralidade do indivíduo, é produto dos conflitos entre as pulsões e a realidade. As pulsões agressivas devem ser controladas pelo *Supra-Eu*, para o convívio em comunidade (JUNQUEIRA; COELHO JUNIOR, 2005, p. 107-109).

⁶⁵ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Über-Ich*. A tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *superego*. A tradução utilizada por Paulo César de Souza, para a Cia. das Letras, é *super-Eu*. A tradução de Luiz Albert Hanns, para a Editora Imago, é *supraeu*. Bruno Bettelheim traduz o termo de diferentes modos, *above-I*, *over-I*, *upper-I* (*acima-do-Eu*, *sobre-Eu*, *Eu-superior*). Bettelheim ainda conclui que *Upper-I* seria a tradução mais aceitável em língua inglesa (BETTELHEIM, 1994, p. 74-75). Optou-se, neste trabalho, portanto, por utilizar o prefixo “Supra” ao invés de “Super”, como é comumente empregado, pois aquele retoma o sentido de “acima”, “superior (em autoridade)”. Além disso, mesmo contrariando as normas ortográficas brasileiras atuais, o hífen foi mantido, a fim de destacar o pronome “Eu”, assemelhando-se com o termo alemão. Sugere-se a leitura do capítulo VIII do livro *Freud e a alma humana*, de Bruno Bettelheim, para a compreensão mais aprofundada da tradução dos termos *Eu* (Ego), *Isso* (Id) e *Supra-Eu* (Superego).

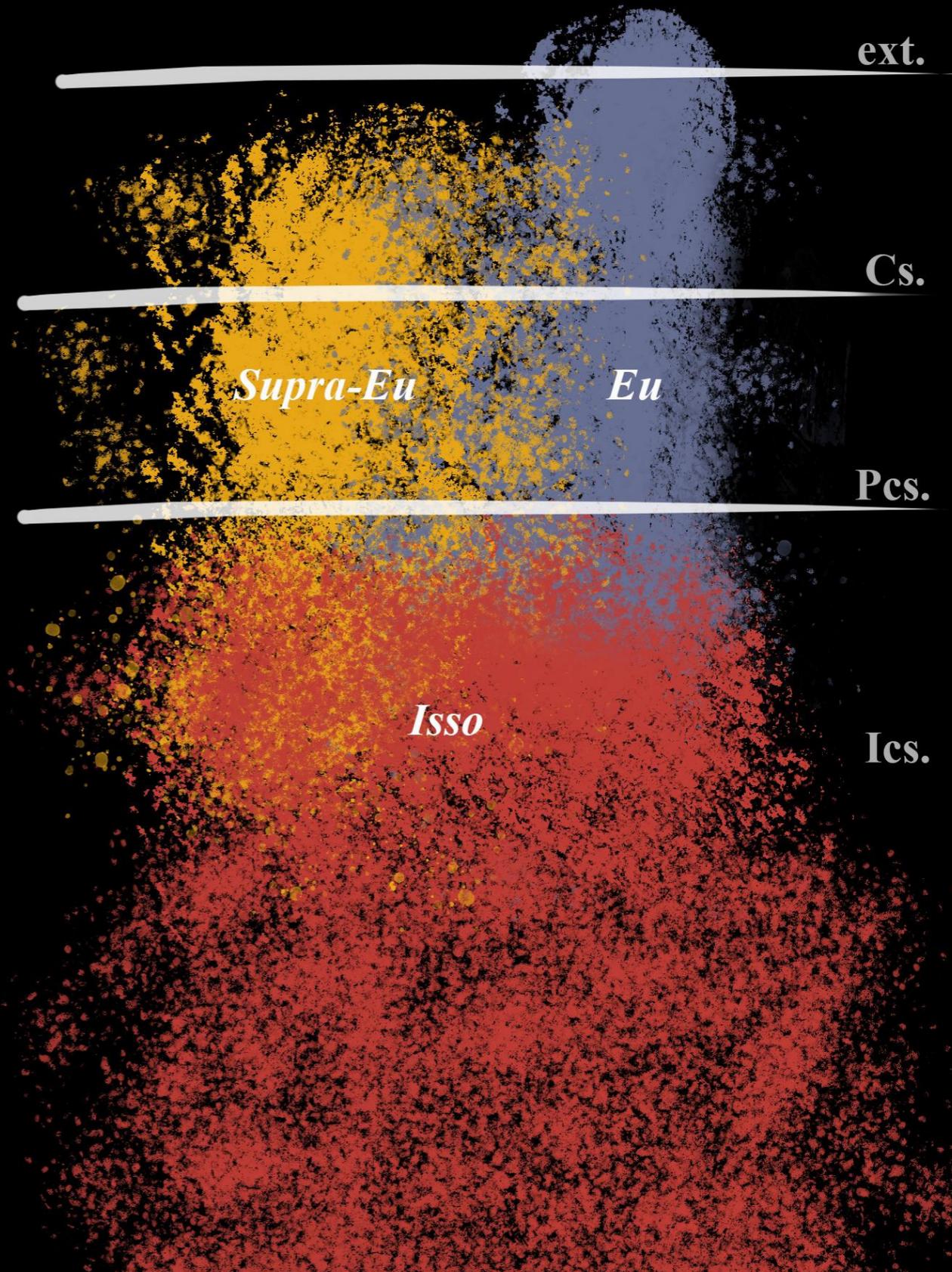
acordo com Freud, o *Supra-Eu* é, primeiro, produto do complexo de Édipo⁶⁶ e, segundo, o repressor do complexo de Édipo e dos desejos naturais do *Isso*. O *Supra-Eu* e o complexo de Édipo são inversamente proporcionais – quanto mais o complexo é superado, o *Supra-Eu* é estruturado – e caracteriza o valor moral do sujeito. Dessa maneira, Freud explica o assunto:

De outro lado, no entanto, vemos esse Eu como uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu. Três espécies de angústia correspondem a tais perigos, pois angústia é expressão de um recuo ante o perigo. Como entidade fronteira, o Eu quer mediar entre o mundo e o Id, tornando o Id obediente ao mundo e, com sua atividade muscular, fazendo o mundo levar em conta o desejo do Id (FREUD, 1923/2011, p. 70).

A primeira e a segunda tópica de Freud não são configurações lineares, ou seja, não possuem correspondentes diretos. O *Eu*, o *Isso* e o *Supra-Eu* habitam as regiões do consciente, do inconsciente e do pré-consciente de maneira mista. Freud explica que essa divisão não caracteriza um problema à representação da estrutura:

Ao pensar nessa divisão da personalidade em um ego, um superego e um id, naturalmente, os senhores não terão imaginado fronteiras nítidas como as fronteiras artificiais delineadas na geografia política. Não podemos fazer justiça às características da mente por esquemas lineares como os de um desenho ou de uma pintura primitiva, mas de preferência por meio de áreas coloridas fundindo-se umas com as outras, segundo as apresentam artistas modernos. Depois de termos feito a separação, devemos permitir que novamente se misture, conjuntamente, o que havíamos separado. Os senhores não devem julgar com demasiado rigor uma primeira tentativa de proporcionar uma representação gráfica de algo tão intangível como os processos psíquicos (FREUD, 1932-1936/1976, p. 101).

⁶⁶ Para entender mais sobre o complexo de Édipo sugere-se a leitura do capítulo III de *O Eu e o Id*, de Freud. Além disso, Bettelheim escreveu sobre o complexo de Édipo de maneira brilhante no capítulo V do livro *Freud e a Alma humana*.



A Figura 8 é uma tentativa de reproduzir graficamente a teoria de Freud.⁶⁷

Como pode ser visualizado, a teoria de Freud explica que o *Isso* é habitante do inconsciente e constitui a maior parte da psique. Na figura, existe uma tentativa de não mostrar o final do *Isso* e do inconsciente, e, se não fosse pelo recorte indispensável dos limites da imagem, o mais adequado seria representar um *Isso* e um inconsciente tão grande que é impossível ver seu fim.⁶⁸

O *Supra-Eu* habita simultaneamente as três regiões, porém não chega na superfície da consciência, pois não possui função motora. O *Supra-Eu* se funde ao *Isso*, pois os dois têm relação com as associações da primeira infância, aquele por meio do complexo de Édipo, este por ser natural ao indivíduo. Além disso, a fusão do *Supra-Eu* com o *Isso* e o *Eu* demonstra a capacidade do *Supra-Eu* de impor valores morais aos outros dois.

O *Eu* também habita as três regiões da psique e possui o maior grau de consciência, por isso é o único que tem função motora. As decisões tomadas pelo *Isso* e pelo *Supra-Eu* só são levadas ao mundo externo com o auxílio do *Eu*. O *Eu* se funde ao *Isso*, pois este é o primeiro a moldar o caráter do indivíduo, além disso a fusão entre o *Eu* e o *Isso* se deve pelo confronto do princípio da realidade e o princípio do prazer, que são responsáveis pelo funcionamento psíquico. O *Eu* é movido pelo princípio da realidade, que impõe restrições ao princípio do prazer de acordo com as demandas da realidade externa. O *Isso* é regido pelo princípio do

⁶⁷ Freud esboçou dois diagramas que exemplificam graficamente a primeira e a segunda tópica. Aparentemente, o diagrama publicado na XXXI Conferência (FREUD, 1932-1936/1976, p. 100) é uma revisão do diagrama publicado na obra *Eu e o Id* (FREUD, 1923/2011, p. 30). O diagrama proposto nesta pesquisa não deve ser visto como exato e certo, é apenas uma tentativa de elucidar a teoria freudiana com base em sua analogia com as obras modernas, por isso, o uso das cores primárias e a abstração das formas.

⁶⁸ A hipótese de um *Isso* e de um inconsciente sem fim parte do que Freud escreveu em sua XXXI Conferência sobre o diagrama que ele mesmo sugeriu para explicar a primeira e a segunda tópica: “O espaço ocupado pelo id inconsciente devia ter sido incomparavelmente maior do que o do ego ou do pré-consciente. Devo pedir-lhes que o corrijam em seus pensamentos” (FREUD, 1932-1936/1976, p. 101). Dessa maneira, ao escrever “incomparavelmente maior”, optou-se por sugerir o *Isso* inconsciente “sem fim”. Consequentemente, um inconsciente sem delimitação reforça a teoria de que não podemos conhecer todo seu conteúdo.

prazer que, como o nome explica, tem o objetivo de gerar prazer e evitar situações desprazerosas ao indivíduo (FREUD, 1920/1969, p. 18 e 20-43).

A maneira em que o *Eu* e o *Supra-Eu* se fundem representa a personalidade moral do indivíduo. Quanto mais fundidos, mais as normas e regras apreendidas pelo *Supra-Eu* influenciam o *Eu*, ao passo que, quanto mais desmembrados, mais amoral é o indivíduo.

Ao analisarmos a tripartição da psique em Freud é possível perceber uma clara influência da teoria platônica. Platão também afirmou que a *psyche*⁶⁹ do ser é dividida em três partes, cada um com uma função, que se relacionam entre si. Faremos, a seguir, uma análise que explica a relação entre os estudos de Freud e as teorias de Platão sobre a psique/*psyche*, a fim de demonstrar que a psicanálise possui uma base filosófica clássica e de apresentar como as teorias de Platão influenciaram os estudos de Freud.

Sem dúvida, Platão influenciou a formação do pensamento ocidental e, ao se tratar da *psyche* e do cosmos, suas teorias são a base para análises e comparações. Anastácio Borges discorre sobre a importância do filósofo:

De modo sucinto, se analisarmos a história da Filosofia, podemos dizer que Platão sintetizou – ainda que de uma forma não sistemática – os dois períodos da Filosofia clássica que o antecederam. Isto é, Platão foi o primeiro filósofo que articulou as investigações naturalistas acerca do fundamento do cosmo, realizadas pelos pré-socráticos e as questões antropológicas inauguradas pelos sofistas e por seu grande mestre Sócrates, fazendo do homem um intermediário entre o devir sensível e as realidades inteligíveis (ARAÚJO JÚNIOR, 1999, p. 12).

A necessidade de Platão em dividir a *psyche* em diferentes partes é que, para o filósofo, as atitudes de um indivíduo não são inteiramente coerentes ao longo da

⁶⁹ Neste trecho, utilizamos o termo *psyche*, pois se refere à teoria de Platão. Quando o texto se referir à teoria de Freud, o termo empregado será psique. A *psyche* e a psique possuem diferenças substanciais. O termo *psyche*, empregado nas teses de Platão, assume, por vezes, um teor não corpóreo e ligado ao coletivo e cósmico. O termo psique, utilizada na psicanálise freudiana, tem clara relação com a palavra grega *psyche*, porém é utilizada, por Freud, de maneira individual e sempre ligada ao corpo.

vida. Dessa maneira, a explicação seria que a *psyche* humana era portadora de partes diferentes, cada uma com características próprias, podendo, assim, agir de acordo com as circunstâncias da realidade.

Isto posto, Platão divide a *psyche* humana em três partes:

- (1) Concupiscente:⁷⁰ parte irracional da *psyche* que evoca desejos e satisfações, “aquele [elemento] pelo qual ama, tem fome e sede e esvoaça em volta de outros desejos” (PLATÃO, *Rep.* IV, 439d). Representa a maior parte da *psyche* e, por conta de suas características sequiosas, é a parte mais insaciável (PLATÃO, *Rep.* IV, 442a);
- (2) Irascível:⁷¹ é a parte responsável pelos sentimentos da raiva, da ira e do orgulho (PLATÃO, *Rep.* IV, 439e-440e). Um indivíduo corajoso seria aquele que possui essa parte em abundância. Platão explica que essa parte deve ser instruída pela razão, a fim de mostrar o que se deve ou não temer e, dessa maneira, agir com coragem no mundo externo. Essa é uma relação interessante que Platão explica:

- Ora nós denominamos um indivíduo de corajoso, julgo eu, em atenção à parte irascível, quando essa parte preserva, em meio de penas e prazeres, as instruções fornecidas pela razão sobre o que é temível ou não (PLATÃO, *Rep.* IV, 442b-442c).

- (3) Racional:⁷² é a parte sábia da *psyche*, corresponde à razão e é capaz de mediar as vontades das outras partes, logo governar o interior do ser (PLATÃO, *Rep.* IV, 439d e 442c);

A tripartição da *psyche* é representada no livro IX da *República* a partir da alegoria do Monstro Interior,⁷³ um indivíduo composto internamente de três partes: uma criatura policéfala, um leão e um homem.

⁷⁰ ἐπιθυμητικόν.

⁷¹ θυμοειδούς.

⁷² λογιστικόν.

Platão apresenta as características da *psyche* a partir da representação de três seres, um mitológico, um selvagem e o próprio ser humano: a criatura policéfala é a representação imagética da parte concupiscente, ou seja, um ser grande e nutrido de desejos; o leão é a representação da parte irascível, conseqüentemente, o ser selvagem, que ataca os outros animais com ira e fúria; o homem é a representação da parte racional, que simboliza a inteligência, que pensa e reflete diante das situações, e, o mais importante, que consegue dominar a selvageria e parcialmente os desejos.

A interação entre as partes é fundamental para entender a *psyche* do indivíduo. Sabe-se que a parte racional é quem media o interior do ser, porém, como um homem consegue lidar com uma criatura policéfala insaciável e um leão selvagem? Primeiro, é preciso entender que a parte racional necessita da parte irascível para dominar a concupiscente, ou seja, o leão deve ser auxiliar do homem para que se tente dominar a busca extrema pela satisfação dos desejos da criatura policéfala.

Coutinho explica as conseqüências dos excessos da parte concupiscente pelo *mythos* de Er, uma imagem que apresenta a alma humana como imortal e que escolhe sua próxima vida a partir de suas ações precedentes:

(...) a alma que se deixa levar pelos excessos, vicia-se e fica presa a seus próprios vícios, por isso escolheriam algo de acordo com seus atos na última vida, segundo o livro décimo da *República*.⁷⁴ A mesma lógica pode ser aplicada à alma que teve uma vida justa (COUTINHO, 2015, p. 153)

Os extremismos da criatura policéfala podem levar a *psyche* a uma vida insatisfatória e a escolha de uma vida injusta na próxima transmigração.⁷⁵ Assim,

⁷³ Cf. PLATÃO, *Rep.* IX, 588b-588e.

⁷⁴ Aqui, Coutinho aborda o *mythos* de Er que trata sobre a transmigração das *psychai*. Cf. PLATÃO, *Rep.* X, 614b-624d.

⁷⁵ O livro X da *República* aborda uma das principais características da *psyche* humana, de acordo com Platão, a imortalidade. Até então, a personagem Sócrates explica a *psyche* ligada ao corpo, e, ao caracterizar a *psyche* como imortal, Platão explica a *psyche* em todo seu aspecto de liberdade, fora do corpo, a partir do *mythos* de Er. Cf. PLATÃO, *Rep.* X, 614b-624d.

cabe ao homem e ao leão domarem essa busca excessiva da criatura policéfala, para que a *psyche* tenha uma vida justa e virtuosa. Enquanto a parte racional é a mediadora interna, a parte irascível possui a coragem para, auxiliando a parte racional, dominar a criatura policéfala.

A ira do leão é um grande obstáculo para o domínio do homem. A formação⁷⁶ inadequada é o que corrompe a parte irascível (PLATÃO, *Rep.* IV, 441a). A ira, naturalmente violenta, não deve ser induzida à violência pela razão, pois se torna prejudicial ao indivíduo. Ao invés disso, a razão deve educar a coragem do leão para combater seus próprios excessos e os excessos da criatura policéfala. Logo, a ira deve ser dominada, ou seja, o leão deve ser domesticado pela razão, para que sua força auxilie na interação harmoniosa entre as partes. Coutinho aborda a representação do monstro da *República* e faz uma comparação com o esteta, em especial, os arquitetos:

(...) é preciso ter em atenção o fato de que o esteta, em especial o arquiteto artista, tem a capacidade de harmonizar seu próprio “monstro” interior. O monstro, na *República* de Platão, é constituído por uma parte policéfala, por uma parte leonina e uma parte humana. A imagem busca sustentar que a parte mais racional da *psyche*, a parte humana, deve direcionar a parte responsável pela ira, representada pelo leão, e a parte responsável pela satisfação desenfreada dos desejos particulares, representada pelo policéfalo. Essa imagem de Platão representa, nesta obra, o quanto o esteta em arquitetura precisa harmonizar sua interioridade, para poder harmonizar também aquilo que é sua proposta de (re)criação, visto que, sem essa harmonização, seu artefato tornar-se-á apenas instrumento caótico de sua ira ou de seus desejos particulares (COUTINHO, 2021a, p. 226-227).

Assim como na teoria platônica, a segunda tópica freudiana nos mostra que o arquiteto artista também deve conciliar as partes de sua psique, para que sua ideia seja presentificada em sua plenitude, e não como um “instrumento caótico”.

⁷⁶ Num sentido mais contemporâneo, o termo “formação” pode ser entendido como “educação”.

Analisando as teorias de Freud e Platão, vemos que elas possuem semelhanças importantes a serem, aqui, mencionadas. Price afirma que os estudos de Platão influenciaram de maneira sutil os conceitos freudianos:

Aliás, Platão teve um impacto eventual sobre Freud. No entanto, sugiro que isso só se aplique às vezes e nunca seja profundo. Dada a disposição de Freud, na verdade, a avidez de reconhecer precursores desde que fossem antigos (contrastando seu entusiasmo com Empédocles, com sua relutância em ler Schopenhauer ou Nietzsche), a escassez de sua referência a Platão sugere que a influência de Platão no Freud maduro foi subliminal (ou ‘criptomnésia’) e, portanto, generalizadas. Além disso, essa influência pode, no máximo, ter sido sugestiva, nunca convincente: nunca poderia explicar completamente qualquer crença real de Freud, pois a pergunta sempre permaneceria por que sua mente estava receptiva a essa ideia antiga e não a isso (PRICE, 1990, p. 249, tradução nossa).⁷⁷

Freud era um grande apreciador das histórias clássicas. Não é à toa que diversos termos da psicanálise foram cunhados sob influência dos mitos gregos, como o complexo de Édipo, a pulsão de Eros, e até a palavra psicanálise. Bettelheim explica o termo:

Aqueles que usam esse termo, hoje familiar, usualmente só possuem um conhecimento bastante vago de que ele combina duas palavras de origem grega, mas pouco estão conscientes do fato de que essas duas palavras referem-se a fenômenos fortemente contrastantes. “Psique” é a alma – um termo repleto do mais rico significado, dotado de emoção, abrangentemente humano e não-científico. “Análise”, por seu lado, implica a decomposição de um todo em suas partes componentes, um exame científico (BETTELHEIM, 1994, p. 24-25).

⁷⁷ Here, surely, Plato had a casual impact on Freud. Yet I suggest that this only applies sometimes, and never goes deep. Given Freud’s willingness, indeed eagerness, to acknowledge precursors so long as they were antique (contrast his enthusiasm towards Empedocles, with his reluctance to read Schopenhauer or Nietzsche), the paucity of his reference to Plato suggests that Plato’s influence on the mature Freud must largely have been subliminal (or ‘cryptmnesia’), and hence generalized. Furthermore, such influence can at most have been suggestive, never persuasive: it could never fully explain any actual belief of Freud’s, for the question would always remain why his mind was receptive of this antique idea and not of that (PRICE, 1990, p. 249).

Freud e Platão acreditavam na tripartição da psique/*psyche*. Não podemos ser ingênuos e pensar que as divergências não existam. Por mais que possamos relacionar algumas características da segunda tópica freudiana com a tripartição da *psyche* de Platão, as representações não possuem associações exatas. Price reforça:

Surpreendentemente, Freud não fala sobre esse aspecto de Platão, embora ele se mostre amplamente não apenas na *República*, mas no *Fedro* e no *Timeu* (como também, brevemente, no artigo de Mill). Se houve alguma influência, considero subliminar; se houve pouca ou nenhuma influência, e a tripartição é realmente ‘artificial e falsa’ (Cornford),⁷⁸ temos um conjunto de coincidências extraordinárias (PRICE, 1990, p. 258, tradução nossa).⁷⁹

Freud nunca admitiu influência direta de Platão em suas teorias, porém o psicanalista apoia a tese de que as doenças da alma podem contribuir nas doenças do corpo e vice-versa. A tradição clássica, como as teorias de Platão, pode ter sido mais influente nas teorias de Freud do que se imagina, contrariando a visão de Price. Em diversas obras, Freud apresenta casos em que as pessoas são curadas parcialmente ou totalmente dos problemas somáticos, ao tratarem das doenças psíquicas. O dualismo brusco entre alma e corpo, incorporado na clínica médica moderna, é quebrado por Freud a partir do conceito de pulsão, que define as fronteiras e interação entre o psíquico e o somático.

Platão antecipa, em mais de dois mil anos, a teoria psicossomática no *Cármides*, em que Sócrates é levado a discutir sobre a temperança.⁸⁰ Porém, o diálogo é iniciado com o intuito de curar as dores de cabeça do jovem que dá nome

⁷⁸ No artigo de Price, é explicado que Francis Macdonald Cornford caracteriza o esquema da tripartição da *psyche* de Platão como artificial e falso (PRICE, 1990, p. 258).

⁷⁹ Surprisingly, Freud is silent about this aspect of Plato, though it features largely not only in the *Republic*, but in the *Phaedrus* and *Timaeus* (as also, briefly, in Mill’s article). If there was an influence, I take it to have been subliminal; if there was little or no influence, and tripartition is indeed ‘artificial and false’ (Cornford), we have a cluster of extraordinary coincidences (PRICE, 1990, p. 258).

⁸⁰ δωφροδύνη.

ao diálogo. Dessa maneira, Sócrates explana sobre a relação entre *psyche* e *soma*, que influencia a saúde do homem, afirmando que não é possível curar o corpo sem antes curar a alma (PLATÃO, *Charm.* 156d). A esse respeito, Coutinho explica esse processo no *Cármides*, de Platão:

Não se trata, todavia, de uma medicina tradicional que busca a cura da enfermidade com tratamento ou fármaco direcionado à parte enferma, ou mesmo de uma medicina mágica, em que a cura sairia das mãos de um tipo de *medicine man*, mas antes de um tipo de medicina filosófica. O papel do médico filósofo é apenas direcionador, para que a *psyche*, por si, encontre condições favoráveis para tratar-se e fazer-se saudável e até mesmo curar o corpo de uma eventual enfermidade (COUTINHO, 2015, p. 71).⁸¹

É difícil imaginar que Freud se manteve distanciado das teorias de Platão, e mesmo que não tenha se aprofundado nas questões estudadas pelo filósofo, assim como apontado por Price, Freud encontrou na tradição clássica um alicerce mais firme do que as ciências naturais modernas.

Por mais que a relação entre as teorias da tripartição da psique/*psyche* não seja simétrica, podemos relacionar algumas características e expor semelhanças entre as partes da psique e da *psyche*. Isso nos mostra como a teoria freudiana se aproxima dos princípios clássicos e nos dá suporte para outras possíveis associações entre as teorias de Freud com a filosofia de Platão.

Podemos relacionar a tripartição da psique/*psyche* com base nas características próprias de seus representantes. A Figura 9 a seguir é um breve resumo da interação das partes da psique/*psyche*, da proporção entre elas e sua força em relação às outras partes. Por mais que o diagrama represente os dois modelos lado a lado, a relação entre as partes da psique e da *psyche* não são exatas. Dessa maneira,

⁸¹ Coutinho explica o diálogo do *Cármides* a partir da releitura de Platão sobre o mito catabático de Zalmoxis. Cf. COUTINHO, 2015, p. 47-94. Thomas Robinson, em *As origens da alma – Os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*, propõe que a *psyche*, no diálogo do *Cármides*, atua como o homem-todo, pois, *soma* e *psyche* atuam como um conjunto integrado que tem a capacidade de alcançar a saúde do homem-todo pelo intelecto, ainda que com o auxílio de outros processos.

faremos, a seguir, a análise da Figura 9⁸² explicando quais características são compartilhadas e quais características não são comuns entre a psique e a *psyche*. Importante ressaltar que o diagrama não busca uma representação fiel da relação entre as tripartições da psique/*psyche*, mas busca apresentar de uma maneira didática, visual e resumida como as teorias freudiana e platônica se aproximam, no que se referem às partes da psique/*psyche*.

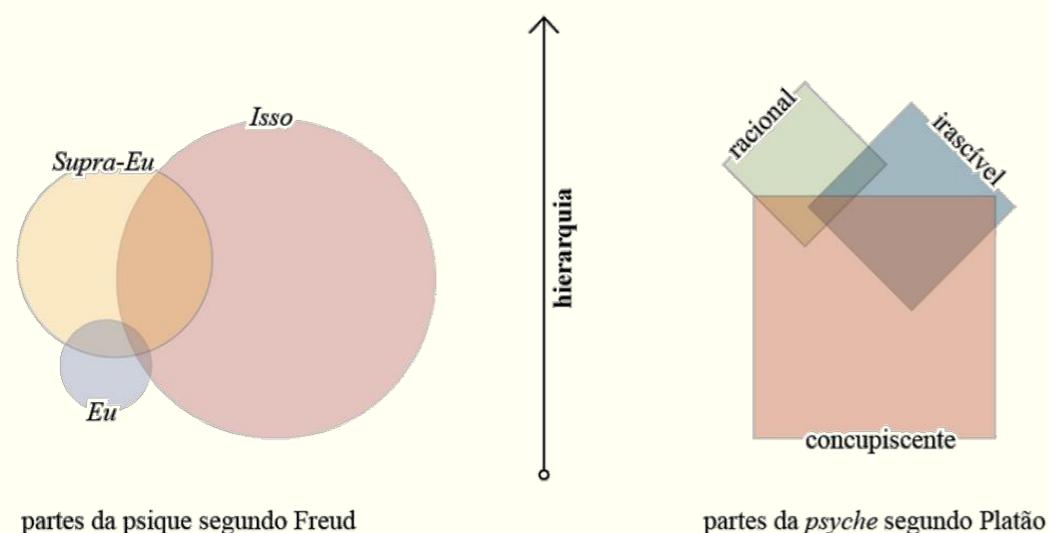


Figura 9. Representação da segunda tópica freudiana e a tripartição da *psyche* de Platão.
 Autoria: Caroline Albergaria

Encontramos algumas características semelhantes entre o *Isso* e a parte concupiscente da *psyche*, ambas são as partes mais abundantes e as responsáveis pelos desejos e as paixões do indivíduo; ambas as partes são responsáveis pelos desejos, porém, sem o auxílio das outras partes, o *Isso* e a parte concupiscente agirão com desordem no interior do indivíduo ou no mundo externo. No caso da psique, sem o intermédio de outras partes, os desejos vindos do *Isso* são reprimidos, o que pode causar danos psíquicos ao indivíduo. Na *psyche*, no entanto, caso as outras

⁸² Para a melhor compreensão sobre as semelhanças e diferenças das tripartições da psique/*psyche*, sugerimos que o leitor faça a leitura da explicação a seguir e acompanhe, simultaneamente, a Figura 9.

partes não domem os excessos provenientes da parte concupiscente, os desejos caóticos poderão dominar o indivíduo.

O *Eu* e a parte racional da *psyche* possuem a razão em comum. Outra semelhança encontrada é a característica mediadora; tanto o *Eu* quanto a parte racional avaliam a situação de acordo com as necessidades de cada parte e concluem como proceder diante de uma situação.

O *Supra-Eu* e a parte racional possuem a moralidade em comum. Ambos são responsáveis por governar a psique/*psyche* do indivíduo de acordo com os valores vigentes. O *Supra-Eu* e a parte irascível têm a ira em comum e são responsáveis por repreender as outras partes.

Uma diferença importante entre as tripartições deve ser ressaltada. Freud caracteriza o *Eu* como fraco quando comparado ao *Isso*, e tem que tomar emprestado as forças do *Isso* para agir (FREUD, 1932-1936/1976, p. 98). O *Eu* é um servo do *Isso*, “pronto a executar suas ordens e cumprir suas exigências” (FREUD, 1932-1936/1976, p. 117). A severidade do *Supra-Eu* também é aplicada sobre o *Eu* diante de uma exigência moral apresentada (FREUD, 1932-1936/1976, p. 79). Apenas nas situações de perigo, o *Eu* utiliza o princípio da realidade para repreender os desejos do *Isso*. Dessa maneira, podemos perceber que Freud confere ao *Isso* e ao *Supra-Eu* uma hierarquia maior em relação ao *Eu*.

Em contrapartida, a teoria de Platão explica que a parte irascível é auxiliar da razão (PLATÃO, *Rep.* IV, 441a1-4), conseqüentemente, Platão não fragiliza a parte racional, além de admitir que essa é quem consegue domar as outras duas por meio da inteligência. Assim, a parte racional ocupa um lugar hierarquicamente superior na *psyche* do indivíduo.

Algumas observações sobre a comparação da psique e da *psyche* permitem a compreensão das diferenças entre a psicologia de Freud e a psicologia de Platão. A psicologia de Platão confere à parte racional uma posição hierarquicamente superior em relação às outras partes. A psicologia de Platão é idealista, o filósofo acredita no melhoramento do homem para o bem da sociedade. Assim, sugere a educação da

humanidade pela razão da filosofia moral e ética.⁸³ Platão, ao promover a parte racional e até metaforizar essa parte com um homem na alegoria do monstro interior, acredita na força da humanidade e de seu melhoramento. As partes selvagens - irascível e concupiscente - precisam ser educadas e domadas para o bom convívio do ser.

A psicologia de Freud possui pontos de contato e uma clara influência com a teoria de Platão, porém não universaliza a psicologia, ao contrário, particulariza. O *Eu*, na teoria de Freud, é servo das decisões das outras partes e da realidade externa. O *Eu* é produto da severidade do *Supra-Eu* e dos desejos do *Isso*. Freud não tem medo de fragilizar o homem e admitir que seus desejos e suas paixões podem ser mais enérgicos que a moral e a realidade. Em sua psicologia, Freud busca um método de ajuste do *Eu*, uma maneira de dar mais força a essa parte, a fim de que o indivíduo conviva bem consigo mesmo, ou seja, ao invés do *Eu* ser refém dos desejos do indivíduo, o *Eu* possa assumir esses desejos e torná-los conscientes para o conhecimento do indivíduo. Assim, a teoria de Freud visa resolver clinicamente os problemas psíquicos do indivíduo para seu próprio convívio, e não para o melhoramento da humanidade.

Coutinho explica essa diferença na psicologia de Platão e Freud:

Platão tenta, em sua psicologia, fazer o homem aprimorar sua razão, para que alcance a virtude de afastar-se da violência selvagem e dos desejos desenfreados.

Freud não vê o convívio saudável do indivíduo como um melhoramento do homem, mas apenas como uma adequação necessária para a saúde circunstancial (COUTINHO, informação verbal).⁸⁴

⁸³ Platão metaforiza a educação da *psyche* em diversas alegorias de seus diálogos que abordam a filosofia moral e a filosofia ética. Dessa maneira, percebemos que a psicologia de Platão não se aplica apenas em um estado individual, mas em um estado social e universal. Um claro exemplo é o diálogo da *República* que explana sobre a concepção de uma *polis* ideal a partir das virtudes das *psychai* dos indivíduos da *polis*, ou seja, Platão trata das *psychai* em um contexto social.

⁸⁴ Informação fornecida por Luciano Coutinho em orientação no dia 28 abr. 2022.

O estudo de Freud sobre a psique e suas influências clássicas são importantes para compreender como o indivíduo toma decisões e pode presentificá-las no mundo externo. Quando um artista estabelece o desígnio de um desenho de arquitetura, busca satisfazer seus desejos inconscientes e conscientes a partir de necessidades e pré-ocupações específicas. Como vimos, as partes da psique/*psyche* responsáveis pelos desejos do indivíduo são, de acordo com Freud e Platão, respectivamente, o *Isso* e a parte concupiscente. Os desígnios nascem nessas partes e podem ser presentificados no mundo externo de diferentes maneiras, como em uma representação gráfica e visual. Quando esse desígnio visa transformar um espaço por meios técnicos e plásticos a partir de um plano prévio, pode ser presentificado no mundo como um desenho de arquitetura.

Lucio Costa aborda a *origem e essência* da arte a partir dos fatores impostos à sua criação e daqueles escolhidos pelo artista:

Se é indubitável que a origem da arte é *interessada* pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que sua essência, naquilo porque se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação *isenta*, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta (COSTA, 1952, p. 22-23).

De acordo com Lucio Costa, a arte é *interessada*, pois tem a sua origem em fatores técnicos e históricos; mas também é *isenta*, ou seja, livre, autônoma, pois é uma manifestação humana que passa por um processo de escolhas estéticas para sua composição plástica final. No processo projetual de arquitetura, os desígnios assumidos no interior do projetista são fundamentais para presentificar as ideias em croquis de arquitetura. Assim, foi necessário essa explicação sobre a psique para, mais a frente, abordarmos efetivamente o processo de criação.

II.II O SALTO CRIATIVO – A IDEIA EM FREUD

O crescimento intelectual da humanidade só foi (e é) possível a partir de criações que abriram caminho para o conhecimento: o homem inventou a escrita e, dessa maneira, passou a transmitir a informação de modo mais preciso – esse foi o fim da pré-história; o homem criou máquinas industriais que o auxiliassem no trabalho, antes manual, marcando o início da Revolução Industrial; o homem criou o aço, o que garantiu maior engenhosidade na arquitetura e na construção civil. Esses e inúmeros outros saltos criativos da psique humana são marcos na história, ou seja, foram capazes de mudar o modo de vida, de produção e de pensamento. Fayga Ostrower explica a criação da seguinte maneira:

Nessa busca de ordenações de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com os outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de *possibilidades*, potencialidades do homem que se convertem em *necessidades existenciais*. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando (OSTROWER, 1987, p. 10).

A criação humana possibilita o crescimento e a transformação, assim a criação de uma obra de arte também é capaz de mudar a sociedade e possibilita o crescimento humano. Lucio Costa abordou o tema da seguinte maneira:

É livre a arte; livres são os artistas – a receptividade deles é, porém, tão grande quanto a liberdade: apenas estoura, diante, um petardo de festim, e logo se arrepiam, tontos de emoção. Esta dupla verdade esclarece muita coisa. Assim, todas as vezes que uma grande ideia acorda um povo, ou melhor ainda, parte da humanidade – senão, propriamente, a humanidade toda – os artistas, independente de qualquer coação, inconscientemente quase, e precisamente porque são artistas – captam essa vibração

coletiva e a condensam naquilo que convencionou chamar: obra de arte – seja esta de que espécie for (COSTA, 1962, p. 19-20).

Lucio Costa aponta a liberdade propositadamente, pois, o artista livre tem aptidão de designar sua imaginação e propor uma ideia que pode vir a ser uma obra de arte.

A partir da problemática apresentada e dos dados corroborados até então, com a finalidade de entendermos como o arquiteto desenha a partir da ideia concebida em sua própria psique, apresentaremos a concepção da ideia na visão de Freud.

Freud explica que as ideias estão em constante transição em nossa psique. A cadeia de pensamentos tem um sentido específico até chegar ao sistema perceptivo (FREUD, 1900/2019, p. 646-647). A diferença de uma ideia presente no inconsciente e no pré-consciente é apenas uma: “que a primeira é efetuada em algum material que permanece desconhecido, enquanto a última (a do Pcs.) é, além disso, colocada em vinculação com representações verbais” (FREUD, 1923/2011, p. 23-24). As representações verbais são os resíduos de lembranças, ou seja, os traços mnêmicos, qualquer coisa (exceto os sentimentos) que deseja se tornar consciente, ou já foi consciente um dia ou deve se associar com algo que também já foi consciente.

Dessa maneira, a teoria freudiana aponta que para um projetista “criar” algo novo é necessário, primeiramente, que sua psique tenha alguma memória semelhante a essa nova ideia. Assim, essa memória se associará à nova ideia e poderá se tornar consciente e presente no mundo externo.

Na Arquitetura, essas memórias constituem o repertório pessoal do arquiteto, que é construído por meio do estudo da Arte, da Arquitetura e da análise crítica de desenhos, projetos e obras. Com base na teoria de Freud aplicada ao processo projetual,⁸⁵ o repertório pessoal do arquiteto é fundamental para o processo criativo, pois é o repertório que dará suporte para a consciência de novas ideias de desenhos.

⁸⁵ Cf. nota 20 acerca do termo “processo projetual”.

As representações verbais possuem duas naturezas: a primeira se dá pelos resíduos mnêmicos de percepções acústicas, uma forma de pensar mais próxima da consciência; a segunda se dá pelas percepções visuais, uma forma de pensar mais próxima da inconsciência (FREUD, 1923/2011, p. 25).

Pela razão da proximidade com o inconsciente, o pensar em figuras é uma forma mais difícil, mas ainda o mecanismo optado por algumas pessoas, como é o caso dos representantes das artes (a arquitetura, a pintura, a poesia, a fotografia e o design, modalidades frequentemente associadas às pessoas mais criativas). Bettelheim explica a questão da associação das artes ao inconsciente na percepção de Freud:

Como os poetas falam em metáforas sobre o conteúdo de seus inconscientes, Freud insistiu em afirmar que eles, e outros grandes artistas, sabiam o tempo todo o que ele teria de descobrir através de laborioso trabalho. Em todos os seus escritos psicanalíticos, Freud analisou obras de arte e literatura, numa tentativa de apelar para as nossas intuições, de mobilizar nossa compreensão consciente e inconsciente. Citou com frequência Goethe, Shakespeare e outros poetas, assim como escritores tais como Dostoievski, Nietzsche e Arthur Schnitzler, e sustentou que eles sabiam tudo o que era preciso saber a respeito do inconsciente (BETTELHEIM, 1994, p. 52-53).

Um famoso exemplo de artista que desbrava seu inconsciente por meio dos sonhos é o surrealista Salvador Dalí (Figura 10). Sidarta Ribeiro explicou o método de criação de Salvador Dalí a partir da vida onírica:

Ícone artístico do século XX, Dalí praticava um método próprio para permanecer o maior tempo possível no umbral do inconsciente, a fim de colher imagens oníricas. Dispondo de uma pesada chave ou colher de metal entre os dedos, o caçador de sonhos punha-se a dormir até que o objeto caísse ao chão com estrondo, levando-o a emergir do sono para trazer diretamente à tela a profusão de imagens hipnagógicas em que se via imerso. A técnica deu origem a pinturas maravilhosas cujos títulos soam como a seção de “Materiais e métodos” de um artigo científico: *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de despertar* (RIBEIRO, 2019, p. 227-228).



Freud abordou sobre o processo artístico no livro *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*,⁸⁶ em que escreveu sobre a sublimação,⁸⁷ um processo oriundo da dessexualização da pulsão sexual, que tem como alvo um objeto não sexual. Esse processo ocorre a partir de uma certa idade nas pessoas e é a fonte da atividade artística. Nesse processo, as pulsões sexuais são redirecionadas, e as pessoas deslocam o interesse para as artes e realizações culturais, conseqüentemente, ocorre a elevação do senso estético (FREUD, 1905/2016, p. 165).

Logo, a premissa para que uma ideia atinja o mundo externo é que ela esteja ligada a uma representação verbal e, dessa maneira, capaz de chegar ao consciente. De acordo com Freud, no inconsciente, a ideia pode receber do *Isso*, uma energia pulsional para torná-la latente, a fim de satisfazer os prazeres do *Isso*. A ideia pode ser orientada, nas vias associativas, por uma *representação-meta*,⁸⁸ ou seja, uma representação que foi atingida por uma energia pulsional, um investimento.⁸⁹ A partir do pré-consciente, três situações são possíveis (FREUD, 1900/2019, p. 647-649):

- (1) A cadeia de pensamentos ganha atenção da consciência, que envia um sobreinvestimento⁹⁰ e, assim, é possível se tornar consciente;
- (2) O investimento decai, pois se difunde nas vias associativas, assim não é possível transportar a cadeia de pensamentos para a consciência, permanecendo no pré-consciente;

⁸⁶ O título original, em alemão, é *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*.

⁸⁷ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Sublimierung*.

⁸⁸ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *zielbesetzte*. Representação-meta é um termo que designa algo que orientou os pensamentos, como um símbolo, uma palavra, uma imagem, um sonho. Os pensamentos podem ser orientados pela representação-meta para o consciente e para o inconsciente.

⁸⁹ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Besetzung*. O termo utilizado na tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *catexia*. Investimento é o termo que designa um estímulo de energia que se liga a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a uma ideia.

⁹⁰ O termo, em alemão, utilizado por Freud é *Überbesetzung*. O termo utilizado na tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *hipercatexia*.

- (3) Representações-meta e desejos provenientes do inconsciente assumem o controle dessa cadeia de pensamentos que são arrastados até o inconsciente.

Para elucidar as situações, podemos imaginar o que ocorre com uma carga quando é transportada num caminhão para chegar a um destino. A carga seria a ideia, o caminhão seria a representação-meta, o investimento seria o combustível que fornece energia para movimentar o caminhão, e, por fim, a estrada a ser percorrida seria a via associativa.⁹¹

No primeiro caso, a carga (ideia) transportada pelo caminhão (representação-meta) tem uma estrada (via associativa) contínua, dessa maneira, não há motivos para que o caminhão (representação-meta) pare; o consciente envia mais combustível (investimento) para o caminhão (representação-meta), logo a carga (ideia) consegue alcançar a consciência com mais facilidade.

No segundo caso, o combustível (investimento) do caminhão (representação-meta) dissipa-se na estrada (via associativa) e não há energia suficiente para chegar na consciência; até que o caminhão (representação-meta) receba combustível (investimento) novamente, ele ficará estagnado no pré-consciente.

A terceira situação é uma consequência a partir da anterior: o inconsciente também possui carro(s) (representação-meta) que podem transportar a(s) carga(s) (ideia), caso a psique avalie algum perigo. Neste caso, o caminhão (representação-meta) proveniente do inconsciente vai em direção àquela carga (ideia) presa no pré-consciente e a transporta para o inconsciente. Essa ideia sofreu uma repressão. Se a ideia estiver no inconsciente, ela precisa, primeiro, ser atingida por uma energia pulsional, passar para o pré-consciente, assim, ter potencial de virar consciente.

⁹¹ Essa não é uma metáfora utilizada por Freud. O psicanalista não utilizou nenhuma analogia para elucidar tal assunto, mesmo que fosse comum a utilização de metáforas no decorrer de todas as suas obras. Dessa maneira, optou-se por exemplificar o assunto por meio de uma metáfora para a melhor compreensão do leitor.

Como visto, o resgate dos pensamentos ligados ao inconsciente é uma maneira mais difícil de pensar, pois esses pensamentos foram reprimidos por algum motivo (perigoso) psíquico ou somático.⁹²

A ideia surge quando passa a ser consciente, ou seja, de conhecimento pleno do indivíduo. A “grande ideia”, como nomeia Lucio Costa,⁹³ aquela que tem potencial de causar transformações em um povo ou até mesmo na humanidade, é a ideia que foi capaz de acumular uma energia pulsional, tornar-se latente, logo também, transitar para o pré-consciente. Por conseguinte, ela foi capaz de chamar a atenção do consciente, que enviou energia suficiente para resgatar a ideia e, assim, tornar-se inteiramente consciente.

Caso a psique sentisse que a ideia poderia causar algum perigo somático ou psíquico, a grande ideia poderia receber energia do *Eu*, movido pelo princípio da realidade, para ser levada até o inconsciente. Assim, a grande ideia seria censurada num processo de repressão.

Aqui, observa-se um ponto essencial, as ideias são elementos presentes no aparelho psíquico, porém podem ser reprimidas. Ser presente não significa ser consciente. A esse respeito, Freud afirma:

Basta dizer que aqui aparece a teoria psicanalítica, afirmando que tais ideias não podem ser conscientes porque uma certa força se opõe a isto, que de outro modo elas poderiam tornar-se conscientes, e não se veria como elas se diferenciam pouco de outros elementos psíquicos reconhecidos. Essa teoria torna-se irrefutável por terem sido encontrados, na técnica psicanalítica, meios com cujo auxílio pode-se cancelar a força opositora e tornar conscientes as ideias em questão. Ao estado em que se achavam estas, antes de tornarem-se conscientes, denominamos *repressão*, e dizemos que durante o trabalho analítico sentimos como

⁹² A repressão é causada por uma ansiedade interna. O *Eu* percebe que o indivíduo pode estar em uma situação de perigo que já sofreu anteriormente, assim essa cadeia de pensamentos deve ser reprimida. O *Eu*, movido pelo princípio da realidade, executa a repressão nessa ideia impulsionada (FREUD, 1932-1936/1976, p. 112-113).

⁹³ Cf. COSTA, 1962, p. 19-20.

resistência a força que provocou e manteve a repressão (FREUD, 1923/2011, p. 17).

Relembremos agora a primeira e a segunda tópica de Freud com o intuito de aplicá-las no processo de resgate da ideia. O *Isso*, por ser movido pelo princípio do prazer, é a parte que gera os desejos e as necessidades do indivíduo. Dessa maneira, o *Isso* é capaz de acumular energia pulsional em uma ideia, para que ela transite até o consciente, assim o *Isso* poderá receber o prazer que tanto necessita.

Quando uma determinada ideia recebe uma pulsão emanada do *Isso*, ela ganha força e pode se vincular às representações verbais que lhes são compatíveis. Dessa maneira, a ideia se torna pré-consciente. A ideia presente no pré-consciente tem o objetivo de chegar ao mundo externo, porém ela ainda deve ser avaliada de acordo com o valor moral do *Supra-Eu* e pode ser reprimida pelo *Eu*.

A suspensão da repressão possui um fator essencial para o surgimento da ideia no mundo externo. Sabe-se que a característica totalmente moral do *Supra-Eu* influencia as atitudes do *Eu*, que é movido pelo princípio da realidade. Assim, o *Eu* pode reprimir parte ou toda uma ideia, de acordo com as vontades do *Supra-Eu*.

A partir do *Isso*, existem dois caminhos para atingir o mundo externo, ou passando pelo *Supra-Eu* e, depois, pelo *Eu*⁹⁴ (*Isso* → *Supra-Eu* → *Eu* → mundo externo) ou passando direto pelo *Eu* (*Isso* → *Eu* → mundo externo). Por menor que seja o segundo caminho, o *Supra-Eu* ainda tem a capacidade de julgar aquela ideia presente no *Eu*, já que existe a fusão entre o *Supra-Eu* e o *Eu*, ou seja, o valor moral do *Supra-Eu* influencia quais ideias (sejam conscientes ou pré-conscientes) devem atingir o mundo externo.

O *Eu*, ao tentar moderar essa briga incessante entre os desejos do *Isso* e o valor moral do *Supra-Eu*, age da maneira que pareça ser a mais propensa ao mundo externo. Porém, o mundo externo também é regido pelas leis que foram apreendidas

⁹⁴ Lembramos aqui que o único capaz de atingir o mundo externo é o *Eu*. Logo, por mais que a ideia passe do *Isso* para o *Supra-Eu*, ainda é necessário que ela seja encaminhada para o mundo externo pelo *Eu*.

pelo *Supra-Eu*. Se o *Eu* sempre agisse de acordo com as leis do mundo externo e com o valor moral do *Supra-Eu*, a capacidade de progresso da inteligência humana seria bastante limitada. Mas mesmo assim, o melhor caminho para que uma ideia se torne consciente e presente no mundo externo é com a autorização do *Supra-Eu*.

A grande ideia, nesse caso, provém de uma necessidade do *Isso*, que deve seduzir⁹⁵ o *Supra-Eu* para que esse perceba que a ideia pulsionada é maior que suas regras e leis. O *Eu* será capaz de compreender a ideia e, com o aval de seus dois outros convivas, agirá de maneira inovadora no mundo externo.

Com base na tese de Freud, as grandes ideias não surgem do nada e apenas em determinadas pessoas. Ao contrário, todos os indivíduos são propensos à criatividade. O diferencial são as associações psíquicas que encaminham a ideia para o mundo externo. De acordo com a teoria freudiana, a percepção do mundo externo é fundamental para a criatividade, pois as representações verbais são as responsáveis por se associarem às ideias e percorrem um caminho livre de censura.

Importante lembrar que o salto criativo, por mais inovador que seja, sempre possui alguma associação com um traço mnêmico. Não é necessário que seja uma associação direta com o conceito principal, mas as menores associações já são suficientes para que a grande ideia consiga tornar-se pré-consciente e, talvez, vigente no mundo externo. Portanto, as percepções auditivas e visuais⁹⁶ são de fundamental importância, pois são elas que vão em “resgate” dos pensamentos que estão censurados em nosso interior. Pode-se dizer que o salto criativo, do ponto de vista freudiano, é a suspensão da censura a partir da superioridade dada ao conhecimento adquirido.

⁹⁵ O uso do termo “seduzir” pode ser estranho à primeira vista, porém foi proposital. Como o *Isso* é movido pelo princípio do prazer e é a fonte dos desejos, utilizei a palavra “seduzir” no intuito de reforçar a capacidade que o *Isso* tem de cativar, atrair e deslumbrar as outras partes, assim sendo, é o mais forte e sedutor da psique.

⁹⁶ Ressaltamos que, na Arquitetura, o salto criativo pode acontecer por meio das percepções de outros sentidos, porém, a pesquisa trata apenas das percepções auditivas e visuais por estar levando em conta as teses de Freud.

Dessa maneira, o arquiteto, quando pensa nas ideias de desenho, ou seja, uma imagem psíquica projetual, está acessando a parte mais oculta de sua psique, o inconsciente. O repertório pessoal do arquiteto auxilia que essa imagem psíquica seja levada do inconsciente para o consciente, pois essa imagem psíquica é impulsionada, a fim de ser presente no mundo externo em forma de croqui. O processo para a elaboração de um desenho num viés tecnicista e sem a busca de inovação se baseia, contudo, na segurança absoluta do repertório consciente, limitando-se a utilizar soluções já estabelecidas, sem atingir o salto criativo.

Nesse processo do salto criativo, é necessário que a censura da psique do projetista seja suspensa, caso contrário, a imagem psíquica permanecerá no inconsciente do indivíduo. A censura atua como uma defesa interna em caso de perigo, porém, como explicado por Lucio Costa, o artista que é livre deseja causar grandes transformações em um povo por meio da obra de arte. Assim, nem a censura interna é capaz de barrar a grande ideia de um artista livre.

O que se observa de mais interessante é que Freud apresentou argumentos sobre a característica independente das ideias. Dessa maneira, o termo comumente utilizado, “criar ideias” será substituído, neste trabalho, por “descobrir⁹⁷ ideias”, ou seja, um processo de desencobrir aquilo que estava encoberto, de desvelar aquilo que antes se encontrava velado, mas presente no inconsciente. Os argumentos apresentam que o descobrimento de ideias é feito com grande esforço. De acordo com o modelo da psique de Freud, os seres humanos possuem uma parte regida pelos desejos que impulsionam o prazer e a necessidade, mas essa parte é influenciada por fatores (internos e externos) que tornam a busca de ideias inovadoras um processo laborioso.

Percebe-se que o conhecimento é a melhor maneira de descobrir as ideias. Para Freud, quanto mais traços mnêmicos reservamos, mais fácil as barreiras psíquicas são superadas. Dessa maneira, por meio das associações é que as grandes

⁹⁷ Platão utilizou o termo ἀλήθεια (*aletheia*) para tratar da verdade na *República*, Cf. PLATÃO (*Rep.* II, 377a6). O uso dessa expressão se adequa ao caráter de descobrimento aqui proposto.

ideias surgem. Logo, na arquitetura, o repertório tem grande importância no processo projetual, pois é o repertório que agrupa as memórias arquitetônicas dos arquitetos.

O arquiteto *descobre* as imagens psíquicas de seu inconsciente, e os desígnios internos de sua psique levam essas imagens até a parte consciente. Esse processo é comumente relatado pelos arquitetos como “a ideia que surgiu em suas mentes”. Porém, numa leitura freudiana, essa ideia imagética foi impulsionada pelo desígnio interno do arquiteto e, por isso, veio de seu inconsciente, a parte mais oculta do indivíduo. O surgimento da ideia do desenho é, na verdade, o *descobrimento* daquela imagem, que antes estava coberta pela censura interna. O desenho de arquitetura, enquanto obra de arte, surge quando o arquiteto presentifica a ideia imagética em um croqui que possui um desígnio intrínseco impulsionado pela psique do artista. Logo, assim como apontado por Motta (2015, p. 84) e Garcia (2009, p. 58), o desenho é um desígnio.

II.III ARQUITETURA É INVENÇÃO

Oscar Niemeyer explicou que “Arquitetura é invenção” (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007). O arquiteto explicou sobre a inovação em sua carreira:

De modo que a minha arquitetura começou realmente com a palavra invenção. No dia que compreendi que o propósito de Corbusier (que foi um grande arquiteto) era fazer uma arquitetura nova, fazer uma arquitetura inventiva, uma arquitetura que criasse espanto, eu ingressei nesse caminho (NIEMEYER *In: RODA Viva*, 1997).

Por mais idealista que a frase possa parecer, a intenção de Niemeyer é apontar a importância das grandes ideias no processo projetual da arquitetura. Nesse processo, a invenção ou, como tratado nessa pesquisa, o *descobrimento* das ideias, são fundamentais para o crescimento da psique individual e da humanidade. A *descoberta* de ideias contribui especialmente para as artes e para a produção cultural; aquelas grandes ideias que possuem *originalidade* transformam o cenário em que se

enquadram, e os artistas se distinguem e se definem pela *assinatura* incorporada em suas obras (de arte).

A primeira característica, a originalidade, é produto da descoberta da grande ideia, ou seja, a ideia dotada de certa inovação que foi capaz de mudar o campo artístico e cultural. As grandes ideias, nas artes, são associadas ao surgimento dos movimentos, espíritos ou estilos artísticos que combinam a produção intelectual inovadora, como foi, por exemplo, o caso do movimento da Semana de Arte Moderna, de 1922, no Brasil. A produção inovadora não precisa se vincular ao surgimento consciente de um movimento (ou espírito, ou estilo) artístico. Em tempos passados, a produção artística inovadora acontecia aos poucos, sem que os artistas precisassem produzir manifestos e eventos que inaugurassem os conceitos artísticos novos, como foi o caso da Semana de Arte Moderna. No campo das Artes, as grandes ideias surgiram (e ainda surgem) de maneira gradual, até que as transformações no campo artístico e cultural fossem suficientes para o aparecimento de um movimento (ou espírito, ou estilo) que o diferencie dos demais, a partir da originalidade de suas obras.

A outra característica é ainda mais particular. O artista, mesmo quando enquadrado num grupo artístico específico (seja um movimento, um espírito ou um estilo), possui certa particularidade que o distingue; a essa particularidade chamamos de assinatura. Para Freud, a *descoberta* da ideia é associada às representações verbais do indivíduo, ou seja, as experiências de vida particulares. Para as Artes, a particularidade da psique do artista é um fator muito importante, pois é o que contribui para a assinatura do artista e para a produção original.

Na teoria psicanalítica, a censura foi abordada no processo de repressão. Essa repressão interna é causada por uma ansiedade e tem como objetivo proteger o indivíduo de algum perigo. Porém, quando a censura é superada, as ideias podem percorrer um caminho livre de obstáculos até atingirem o mundo externo. Nas Artes, é fundamental que a autocensura seja interrompida, dessa maneira, o artista

descobrirá sua produção artística com mais liberdade, pois sua psique não irá censurar as ideias que são resgatadas.

Em uma carta de Schiller a Körner, o poeta aponta que a falta de criatividade de seu amigo possa vir do rigor excessivo da razão:

A causa de sua queixa se encontra, a meu ver, na coerção que sua razão exerce sobre sua imaginação. Preciso propor aqui um pensamento e ilustrá-lo por meio de uma parábola. Parece ser ruim e desfavorável à obra criativa da alma quando a razão avalia com rigor excessivo as ideias⁹⁸ que lhe afluem, já na porta, por assim dizer (...). Vocês, senhores críticos ou como quer que se chamem, se envergonham ou temem a loucura momentânea e passageira, que pode ser encontrada em todos os criadores e cuja duração maior ou menor distingue o artista do sonhador. Daí suas queixas sobre a infertilidade, porque reprovam cedo demais ou selecionam com rigor excessivo (SCHILLER, 1849, p. 296-297, tradução nossa).⁹⁹

No contexto artístico, a censura também pode ser uma repreensão da produção artística por um grupo hierarquicamente mais poderoso na sociedade. Normalmente, as produções artísticas censuradas são aquelas que possuem algum julgamento sobre a estrutura vigente e que, conseqüentemente, podem afetar o campo artístico, social, político ou econômico. Percebe-se que a autocensura e a censura sócio-política impostas sobre as Artes são fatores que influenciam o descobrimento das ideias e/ou sua exposição no mundo externo. Em muitos casos, a autocensura na psique do artista não é o grande obstáculo que precisa ser superado, mas sim, a censura imposta pelo poder vigente, que impede o artista de apresentar sua ideia presentificada em obra (de arte) para o mundo.

⁹⁸ Schiller utiliza o termo *ideia* no sentido empregado por Platão. Cf. nota 1.

⁹⁹ The cause of your lamentations is, I think, to be attributed to the constraint imposed by your reason on your imagination. To explain my meaning I must draw a comparison. It does not seem just, and it seems contrary to the creative powers of the mind, that reason should be too particular in reviewing the ideas as they stream in at the gates. (...) You critics, or by whatever other name you call yourselves, are ashamed of, or fear any momentary or passing invention of the brain which is congenial to imaginative beings, and the longer or shorter duration of which distinguishes the artist from the dreamer. Then arise complaints of barrenness, because you regret too soon and are too severe in your criticisms. (SCHILLER, 1849, p. 296-297)

O processo inventivo portanto, aqui tratado como a descoberta de ideias, inicia-se na psique do artista até ser presentificado no mundo externo, formando a obra, por vezes, obra de arte. No caso da arquitetura, primeiramente temos a ideia do desenho na psique criadora. Quando presentificada em croquis de arquitetura, essa ideia é capaz de causar transformações no mundo. Dessa maneira, o desenho de arquitetura abrange a ideia do desenho na psique do artista, a parte gráfica do croqui e latência do croqui. Os desígnios do desenho estão presentes desde a ideia na psique, mas podem ficar evidentes no mundo externo por meio dos significados intrínsecos aos riscos do desenho.

É claro que nem todo processo projetual promove a descoberta de ideias. Como já explicado anteriormente, os desenhos realizados à luz do repertório consciente e com caráter tecnicista não atingem o salto criativo e, portanto, limitam-se a utilizar soluções já estabelecidas.

Quando Oscar Niemeyer explicou que se inspirou no propósito de Corbusier de fazer uma arquitetura inovadora, descreveu que essas obras causariam espanto (NIEMEYER In: RODA Viva, 1997). Essa sensação causada nos convivas, à primeira vista, é a maneira com suas psiques reagem ao encontrar algo novo, diferente do habitual. O desígnio desses desenhos não é de causar um incômodo duradouro dos convivas, mas sim de surpreendê-los ao ponto de suas próprias psiques reflitam sobre as novas escolhas para aquele lugar e para aquela sociedade. Os desígnios inovadores, presentes na ideia do desenho e nos riscos do desenho de arquitetura, podem causar a transformação no espaço, quando a obra for construída, e também podem causar a transformação nos convivas que visualizarão uma nova realidade. A produção arquitetônica inventiva, inclusive o desenho de arquitetura, tem a intenção e a capacidade de inovar o espaço e (re)criar o indivíduo que a observa.

III

O MÉTODO INTERPRETATIVO DA IMAGEM EM FREUD

Os desenhos de criação são um reflexo das demandas do repertório pessoal projetuais, do contexto histórico e, o mais importante, do repertório pessoal, dos desejos dos *Isso* e das escolhas da psique do arquiteto-artista, que são feitas a partir da interação entre o *Isso*, o *Supra-Eu* e o *Eu*. Freud tratou, na *Interpretação dos sonhos*, como os sonhos surgem no processo onírico individual, apresentou suas características e peculiaridades e elaborou um método que permite a leitura dos sonhos, a fim de compreender os aspectos da psique do indivíduo.

Antes de abordarmos o método de interpretação dos sonhos elaborado por Freud, é importante identificar a relação dos estudos freudianos com a Arquitetura e com os desenhos de criação, assim o objetivo principal deste capítulo é abordar o processo onírico e os sonhos, o que deles há de comum com a Arquitetura e, principalmente, com os desenhos de arquitetura.

O primeiro subtópico, *Os sonhos, a vida de vigília e as teorias do sonhar*, busca introduzir os estudos sobre o processo onírico e sobre os sonhos, com foco nas pesquisas de Sigmund Freud.

O segundo subtópico, *O material dos sonhos e a memória nos sonhos*, visa aproximar os estudos sobre as ideias dos desenhos e os sonhos, a fim de analisar suas semelhanças e as diferenças e identificar como a psicanálise pode contribuir para a compreensão do desenho de arquitetura.

No terceiro subtópico, *As peculiaridades psicológicas dos sonhos*, será apresentada as principais características dos sonhos, de acordo com a pesquisa de Freud, e como elas se relacionam com as ideias dos desenhos de arquitetura. Essa

relação busca introduzir o método de interpretação dos sonhos e como este pode auxiliar no meio prático de interpretação de croquis e a leitura de desenhos de arquitetura.

III.I OS SONHOS, A VIDA DE VIGÍLIA E AS TEORIAS DO SONHAR

Com o intuito de situar o leitor sobre a teoria dos sonhos e do processo onírico, esse tópico terá o enfoque em apresentar uma breve introdução sobre esse tema, primeiramente sem focar nas associações com a Arquitetura e os desenhos de arquitetura. Os dois subtópicos seguintes terão como principal objetivo discorrer sobre as semelhanças e as diferenças entre as ideias dos desenhos de arquitetura e os sonhos, a fim de compreender como os estudos oníricos podem contribuir para a crítica de desenhos de criação de arquitetura.

Os sonhos são objetos de análise desde os tempos mais remotos. Na Antiguidade, os sonhos eram vistos como a ponte que alcançava os mortos, os deuses e os demônios, e transmitiam mensagens e revelações para quem sonhava (FREUD, 1900/2019, p. 25). Sidarta Ribeiro explica a importância do sonho na religião e como os sonhos influenciaram as grandes civilizações do passado:

O culto dos mortos e dos deuses foi a pedra fundamental da religião, fazendo da comunicação com tais seres a principal função do sonho. Os sonhos desempenharam papel central nas narrativas mitológicas das primeiras grandes civilizações – Suméria, Egito, Babilônia, Assíria, Pérsia, China e Índia (RIBEIRO, 2019, p. 57).

Dessa maneira, acreditava-se que os sonhos tinham um papel essencial nas escolhas dos indivíduos e no rumo de grandes civilizações do passado. Os sonhos poderiam lembrar o passado, abordar o presente e revelar o futuro incerto. Gruppe explica que, desde a Antiguidade clássica, os sonhos tinham duas classificações:

Os sonhos foram divididos em 2 classes. Aqueles que são influenciados apenas pelo presente (ou passado), mas não tem

significado no futuro; incluía a *insomnia* ἐνύπνια, que refletia diretamente a ideia dada ou seu oposto, por exemplo, a fome ou sua satisfação, e os φαντάσματα, que expandem a ideia dada fantasticamente, tal o pesadelo, Efiálfes.¹⁰⁰ A outra classe, por outro lado, era vista como determinante do futuro; a ela pertencem: 1) a instrução direta que se recebe no sonho (χρηματισμός, *oraculum*), 2) a previsão de um evento iminente (ὄραμα, *visio*), 3) o sonho simbólico em necessidade de expansão (ὄνειρος, *somnium*). Essa teoria sobreviveu por muitos séculos (GRUPPE, 1906, p. 930, nota 2, tradução nossa).¹⁰¹

Um famoso exemplo de sonho premonitório é descrito na *Iliada*, em que Homero escreveu sobre a trajetória de Agamênom no comando do exército dos aqueus. O poema descreve que um mensageiro de Zeus enviou instruções a Agamênom por meio de um sonho para atacar Troia:

Tu dormes, ó filho do feroso Atreu, domador de cavalos.
Não deve dormir toda a noite o homem aconselhado,
a quem está confiada a hoste, a quem tantas coisas preocupam.
Mas agora presta rapidamente atenção. Sou mensageiro de Zeus,
que embora esteja longe tem grande pena e se compadece de ti.
Manda armar depressa os Aqueus de longos cabelos,
pois agora te seria dado tomar a cidade de amplas ruas
dos Troianos, porquanto se não dividem já os imortais
que no Olimpo têm a sua morada (a todos convenceu
Hera suplicante), mas sobre os Troianos pousam desgraças
vindas de Zeus. Mas tu guarda isto no teu espírito; que o olvido
se não apodere de ti, quando te largar o sono doce como mel.
(Hom., *Il.* 2, v. 23-34)

¹⁰⁰ Transtorno de ansiedade que causa paralisia do sono e pesadelos.

¹⁰¹ Man teilte die Träume in 2 Klassen. Die eine sollte nur durch die Gegenwart (oder Vergangenheit) beeinflusst, für die Zukunft aber bedeutungslos sein; sie umfasste die ἐνύπνια *insomnia*, die unmittelbar die gegebene Vorstellung oder ihr Gegenteil wiedergeben, z. B. den Hunger oder dessen Stillung, und die φαντάσματα, welche die gegebene Vorstellung phantastisch erweitern, wie z. B. der Alpdruck, Ephiálfes. Die andere Klasse dagegen galt als bestimmend für die Zukunft; zu ihr gehören: 1) die direkte Weisung, die man im Traum empfängt (χρηματισμός, *oraculum*), 2) das Voraussehen eines bevorstehenden Ereignisses (ὄραμα, *visio*), 3) der symbolische, der Auslegung bedürftige Traum (ὄνειρος, *somnium*). Diese Theorie hat sich viele Jahrhunderte hindurch erhalten (GRUPPE, 1906, p. 930, nota 2).

Na *República*, a personagem Sócrates acredita ser um problema a passagem homérica, pois o comandante estaria justificando suas estratégias por meio de um sonho. O problema disso, para Platão, é que os indivíduos tomavam importantes decisões para a *polis* justificadas por revelações divinatórias em sonhos, previsões, oráculos, dentre outros (COUTINHO; ALBERGARIA, 2021, p. 260, 261). Ou seja, as leituras simbólicas feitas dos sonhos poderiam ter grandes e importantes consequências para o futuro, por vezes negativas. Por isso, interpretar um sonho e fazê-lo se tornar compreensível e válido como realidade na vida prática sempre foi um problema.

Platão também tratou da vida onírica na *República* ao caracterizar a tripartição da *psyche*. Para o filósofo, a vida onírica é um dos momentos em que a parte concupiscente da *psyche* se revela, já que a parte racional se encontra incapaz pelo sono:

- Mas de que desejos é que estás a falar?
- Daqueles que despertam durante o sono, sempre que dorme a parte da alma que é dotada de razão, cordata e senhora da outra, e quando a parte animal e selvagem, saciada de comida e de bebida, se agita, repudia o sono e procura avançar e satisfazer os seus gostos. Sabes que nessas condições ela ousa fazer tudo, como se estivesse livre e fora de toda a vergonha e reflexão (PLATÃO, *Rep.* IX, 571c).

Por conseguinte, para Platão, a vida onírica e, como extensão, os sonhos, são uma maneira de satisfazer os desejos da parte concupiscente. Importante ressaltar que a personagem Sócrates caracteriza de maneira negativa esses desejos, descrevendo-os como “ilegítimos”¹⁰² (PLATÃO, *Rep.* IX, 571b).

A capacidade de sonhar e, principalmente, de narrar os sonhos tem grande importância na formação de uma comunidade. Por isso, a leitura dos sonhos, na antiguidade, era essencial para a manutenção da vida social e política. Nos mitos,

¹⁰² Παράνομοι.

quem sonha com o destino, com os perigos e com as glórias de uma nação recebe grande destaque e importância. Os oráculos eram comparados aos deuses, e suas interpretações podiam mudar o rumo de uma civilização da noite para o dia. Sidarta Ribeiro escreveu sobre o assunto:

É quase certo que os sonhos tiveram um lugar de destaque na crescente capacidade de narrar a existência humana, por representarem uma fonte, renovada a cada noite, de imagens, ideias, anseios e temores. (RIBEIRO, 2019, p. 42).

E, mais à frente, continua:

Ainda que a capacidade de sonhar tenha criado as bases para alguma consciência do eu em diversas espécies, foi a capacidade de descrever as próprias experiências, advindas tanto da vigília quanto dos sonhos, para si mesmo e para os outros, que originou a narrativa da coesão do grupo, com seus eventos originais, repertório de histórias exemplares e comentários do cotidiano (RIBEIRO, 2019, p. 316-317).

Fato é que inúmeros foram os estudiosos que analisaram a vida onírica e os sonhos. Porém, essas pesquisas não eram assertivas, muitas vezes eram contraditórias entre si. Freud escreveu sobre a falha nos inúmeros estudos:

É difícil escrever uma história do nosso conhecimento científico dos problemas dos sonhos porque esse conhecimento, por mais valioso que tenha se tornado em alguns pontos, não evidencia um avanço em determinadas direções. Não houve a construção de um fundamento de resultados consolidados sobre o qual um pesquisador posterior pudesse construir algo. Cada novo autor aborda os mesmos problemas e como que recomeça desde o início. Se eu quisesse me ater à cronologia dos autores e resumir os pontos de vista de cada um sobre os problemas do sonho, teria que desistir da tentativa de esboçar uma visão geral do conhecimento atual sobre o sonho (FREUD, 1900/2019, p. 28).

Outra contradição encontrada sobre o assunto é acerca da relação entre os sonhos e a vida de vigília. Alguns acreditam que os sonhos nada têm a ver com a

vida cotidiana. Strümpel é um dos representantes dessa linha, que acreditava que os sonhos não possuem a memória dos “assuntos comuns da vida de vigília” (STRÜMPEL, 1874, p. 19). Possivelmente, os representantes dessa vertente separem os sonhos da vida de vigília por um resquício da crença que os sonhos são transmissões sobrenaturais de outro plano. Assim, deuses e demônios não repassariam mensagens rotineiras, mas aquelas de grande importância.

Porém, como sustenta Freud, a maioria dos estudiosos apontam que os sonhos têm uma íntima relação com a vigília, ou seja, os sonhos são uma extensão da vida comum das pessoas (FREUD, 1900/2019, p. 30). Não é difícil aceitar essa premissa, já que a tarefa de sonhar é trivial para todos, e podemos constatar que sonhamos com as pessoas que nos cercam, com os problemas que nos afligem e com os desejos que reprimimos no inconsciente ou que ainda temos em vigília. É fácil encontrar pessoas relatarem que sonharam com algo tão real que acreditaram, mesmo que por pouco tempo após o despertar, que aquilo teria acontecido. Sidarta Ribeiro poetizou sobre o assunto:

E, no entanto, sonha-se. Sonha-se muito e a granel, sonha-se sofregamente apesar das luzes e dos ruídos da cidade, da incessante faina da vida e da tristeza das perspectivas. Dirá a formiga cética que quem sonha assim tão livre é o artista, cigarra da fábula que vive de brisa. No início do século XVII, William Shakespeare escreveu que “Somos da mesma matéria/ Da qual são feitos os sonhos”. Uma geração depois, na peça teatral *A vida é um sonho*, o espanhol Pedro Calderón de la Barca dramatizou a liberdade de construir o próprio destino. O sonho é a imaginação sem freio nem controle, solta para temer, criar, perder e achar (RIBEIRO, 2019, p. 20).

Por vezes, temos sonhos absurdos, em que vivemos numa época diferente da nossa, temos uma profissão incomum ou que somos capazes de realizar tarefas impossíveis aos humanos, como voar, andar sobre as águas ou ler o pensamento de quem nos rodeia. Claramente, nada disso é cotidiano e aquelas imagens surreais apresentadas no sonho não são uma extensão do que já vivemos antes. Afirmar que

os sonhos têm ligação com a vida de vigília vai além das nossas ações rotineiras e cotidianas.

De acordo com a teoria freudiana, o que se apresenta no sonho é aquilo que já nos foi apresentado na vida de vigília, mesmo que de maneira hipotética, como explicado por Sidarta Ribeiro: “Durante o sono, o cérebro vive o embate entre fidelidade e flexibilidade cognitiva, cujos mecanismos são o fortalecimento e a reestruturação de memórias”. (RIBEIRO, 2019, p. 248). Ou seja, de alguma maneira, as situações vividas no sonho foram previamente apresentadas ao indivíduo em estado de alerta e total consciência. Podemos ter lido num livro de um mundo utópico em que é necessário ter domadores de dragões ou visto num filme de super-heróis que existem pessoas com poderes de telepatia. Ou seja, de acordo com Freud, os sonhos ainda são uma extensão da vida de vigília. Hildebrandt¹⁰³ discorre sobre o assunto:

Não importa o que o sonho ofereça, ele retira seu material da realidade e da vida do espírito, que se desenrola nessa realidade [...]. Por mais estranha que seja sua atividade, ele jamais consegue se esquivar do mundo real, e suas criações mais sublimes e também as mais grotescas precisam sempre emprestar sua matéria-prima daquilo que o mundo dos sentidos apresenta aos nossos olhos ou que, de alguma forma, já encontrou seu lugar no nosso pensamento desperto, em outras palavras, daquilo que já vivenciamos externa e internamente (HILDEBRANDT, 1875, p. 10-11, tradução nossa).¹⁰⁴

¹⁰³ Vale comentar que a obra de Hildebrandt, *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben*, é citada inúmeras vezes ao longo do livro *A interpretação dos sonhos*, de Freud. O psicanalista admitiu que “o pequeno escrito de Hildebrandt (...) é a contribuição formalmente mais perfeita e mais rica em pensamentos para a pesquisa dos problemas do sonho que encontrei na literatura.” (FREUD, 1900/2019, p. 96).

¹⁰⁴ Was der Traum auch irgend biete, – er nimmt das Material dazu aus der Wirklichkeit, und aus dem Geistesleben, welches an dieser Wirklichkeit sich abwickelt. Aber wie wunderbar er’s damit treibe, er kann doch eigentlich niemals von der realen Welt los, und seine sublimsten wie possenhafte Gebilde müssen immer ihren Grundstoff entlehnen von dem, was entweder in der Sinnenwelt uns vor Augen getreten ist, oder in unserm wachen Gedankengange irgendwie bereits Platz gefunden hat, mit andern Worten, von dem, was wir äusserlich oder innerlich bereits erlebt haben (HILDEBRANDT, 1875, p. 10-11).

Freud também é um representante dessa vertente e afirma categoricamente que isso é um “conhecimento incontestável” (FREUD, 1900/2019, p. 33). Outro ponto que corrobora com esta vertente é a interferência direta dos estímulos internos e externos nos acontecimentos dos sonhos. Para confrontar a teoria que os sonhos provêm de estímulos sagrados ou divinos, a ciência buscou explicações fisiológicas e psicológicas para o assunto (FREUD, 1900/2019, p. 46). Dito isto, Freud classifica quatro fontes dos sonhos:¹⁰⁵

- 1) Excitação sensorial externa (objetiva): estímulos que atingem os órgãos dos sentidos e que, de alguma maneira, não despertam a pessoa, mas que são capazes de influenciar os sonhos como, por exemplo, uma trovoadas que reflete no sonho como barulhos de uma guerra. (FREUD, 1900/2019, p. 47-55);
- 2) Excitação sensorial interna (subjativa): estímulos que também atingem os órgãos dos sentidos, porém sem contato com o mundo externo. Esses estímulos são causados por excitações na retina e alucinações que alteram os sentidos, principalmente a visão (FREUD, 1900/2019, p. 55-58);
- 3) Estímulo somático interno (orgânico): perturbações orgânicas, vindas dos órgãos internos da pessoa que sonha (FREUD, 1900/2019, p. 58-65);
- 4) Fontes de estímulos puramente psíquicos: estímulos provenientes daquilo que foi lembrado da vida de vigília, ou seja, os acontecimentos do cotidiano que influenciam diretamente o material dos sonhos (FREUD, 1900/2019, p. 65-68).

Ainda hoje, parte da comunidade leiga atribui aos sonhos um caráter profético ou premonitório, sem tratar das causas formais da atividade onírica. A tarefa de sonhar é algo que permite conhecer a psique do indivíduo e, conseqüentemente, sua

¹⁰⁵ A seguir, uma breve explicação será dada para fins elucidativos, porém não é o foco da dissertação discorrer sobre o assunto. Para mais explicações, cf. FREUD, 1900/2019, p. 45-68.

imaginação. É necessário admitir que os sonhos são um reflexo do indivíduo e desassociar a teoria que os sonhos são mensagens que nada têm a ver com o indivíduo, escolhidas por uma entidade divina. Dessa maneira, de acordo com a teoria onírica freudiana, a tradução dos sonhos buscará compreender um pouco da psique do indivíduo e não as escolhas divinas para aquele indivíduo, como insistentemente ainda se faz. Sidarta Ribeiro discorreu sobre a interpretação dos sonhos:

A interpretação de um sonho pressupõe a compreensão profunda do contexto real e emocional do próprio sonhador, e pode ser extremamente transformadora (RIBEIRO, 2019, p. 15).

Como dito anteriormente, o intuito desse subtópico foi aproximar o leitor dos estudos do processo onírico. A seguir, será apresentado o processo onírico em relação à Arquitetura e aos desenhos, a fim de direcionar o leitor para o processo de interpretação de croquis com base no método de interpretação dos sonhos de Freud.

III.II O MATERIAL DOS SONHOS E A MEMÓRIA NOS SONHOS

Partindo do que já foi analisado, que os sonhos, para Freud, provêm de experiências vividas, buscaremos entender quais são os acontecimentos relevantes na vida de vigília que refletem nos sonhos, ou seja, a memória dos sonhos. Além disso, a pesquisa buscará, a partir de então, fazer relações diretas entre a vida onírica e os sonhos com a Arquitetura e as ideias dos desenhos/desenhos de arquitetura. Dessa maneira, será possível assimilar os temas, os sonhos e as ideias dos desenhos de arquitetura, de maneira mais direta para, posteriormente, entender como a leitura dos desenhos de arquitetura pode ser feita a partir de uma releitura do método de interpretação dos sonhos de Freud.

De acordo com Freud, a partir das pesquisas anteriores às suas e das conclusões feitas das consultas de seus pacientes, são três os principais materiais dos

sonhos: 1) as experiências de infância; 2) os acontecimentos de dias anteriores, especialmente do dia anterior ao sonho; 3) os acontecimentos irrelevantes ou insignificantes na vida de vigília (FREUD, 1900/2019, p. 39-41). A primeira característica leva em consideração as lembranças e o repertório infantil, a segunda característica leva em consideração o aspecto temporal e o repertório construído cotidianamente, e a terceira característica leva em consideração os acontecimentos em si, que fazem parte da memória pessoal. Vejamos como essas características são aplicadas na vida de vigília e na construção de um repertório artístico.

A primeira delas, portanto, é que os sonhos, por vezes, buscam a experiência da infância. Os acontecimentos e até os sentimentos de quando se era criança são constantemente apresentados na vida onírica. Freud exemplifica a questão com um de seus sonhos. Já adulto, Freud sonhou com o médico de sua infância, que não via há 38 anos. No sonho, a imagem do médico se confundia com a imagem de um de seus professores, com quem ainda mantinha contato. Ainda sem saber da ligação entre a imagem do médico e do professor, Freud perguntou à sua mãe, que respondeu que ambos possuíam um olho só. Ou seja, a psique de Freud associou a imagem do médico e a do professor devido uma característica física (FREUD, 1900/2019, p. 40-41). É interessante perceber que mesmo com a falta de lembrança de Freud sobre a aparência de seu médico de infância, seu inconsciente lembrou, em sonho, que esse não teria um olho.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Nesta nota, propositalmente, mudo a linguagem da pesquisa para uma mais pessoal e em primeira pessoa do singular para exemplificar um caso particular. Tomo essa liberdade já que estamos tratando das obras de Freud, e na *Interpretação dos sonhos*, o psicanalista escreve sua pesquisa em primeira pessoa. Farei isso poucas vezes e apenas em notas de rodapé, para que o fluxo da leitura não seja interferido.

Sobre as experiências da infância, pessoalmente, posso relatar que a maioria das vezes que sonho que estou em casa, a casa que aparece em meus sonhos não é a que moro atualmente, mas sim a casa em que morei na minha infância e construí as minhas principais memórias. E não quero dizer que sonho que sou uma criança ou que o sonho é como se fosse um relato da minha infância, apenas a casa não faz parte do contexto temporal.

Em paralelo, ao abordarmos a expressividade artística de uma criança, o desenho é uma das maneiras de comunicação e expressão visual infantil.¹⁰⁷ Muitas vezes, os riscos infantis são o primeiro contato, com o que chamaremos de, “eu artístico”. A consciência do “eu artístico” é a consciência de que a expressividade individual de comunicação se faz por meio da arte. É claro que esse “eu artístico” pode se manifestar de diversas maneiras, a partir da música, da dança, da interlocução, do teatro, do intelecto, porém, quando manifestado a partir das artes visuais, quase sempre se dá por meio do desenho criativo.

O croqui é o passo inicial na presentificação de uma ideia de desenho, que pode findar em si mesmo ou partir para outras manifestações, como uma pintura ou uma escultura. Garcia explica que “ao desenhar, a criança quer que seu desenho seja apercebido, o que implica a necessidade de reconhecimento pelo outro como fator da consciência de si.” (GARCIA, 2009, p. 36). Essa consciência pessoal-infantil pode ser representada nos desenhos pelas experiências vividas, pelos desígnios e pelos sentimentos. As crianças desenhavam as pessoas que fazem parte de sua vivência, os lugares que conhecem, o que aprendem e como se sentem. Os sonhos são construções imagéticas do que foi lembrado pela psique, desde as nossas primeiras lembranças infantis. Niemeyer abordou sobre a beleza dos desenhos das crianças:

É comum você ver um desenho de criança, colorido, que podia ser um painel, de tão bonito. É criativo, né? Coisa espontânea! Depois que ela aprende, não consegue mais fazer (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007).

Os desenhos infantis não possuem as regras e dureza dos desenhos de um adulto. A criança não se limita às formas, às proporções e às cores do “mundo real”. Aqui, se faz necessário citar novamente o texto de Lucio Costa, *O ensino do*

¹⁰⁷ A expressividade de uma criança para a comunicação com os outros pode ser de diferentes maneiras, como o choro e as risadas de um bebê, os defeitos propositais na fala de uma criança, os trejeitos rotineiros, etc. Para este estudo, recortamos a expressividade artística infantil e, neste caso, os desenhos são uma maneira de expressão artística visual.

desenho, em que o arquiteto escreve sobre a importância de “reavivar a pureza de imaginação, o dom de criar, o lirismo próprio da infância” (COSTA, 1948/1962, p. 129) das crianças e dos adolescentes. Lucio Costa relata que as críticas severas aos desenhos infantis ressaltam as inseguranças das crianças. O arquiteto escreve sobre a importância de valorizar as qualidades infantis, a fim de incentivar as crianças a se manifestarem artisticamente:

Ora, precisamente aquelas qualidades é que irão constituir, por assim dizer, o fundo comum de onde brotarão, mais tarde, as manifestações artísticas quaisquer que elas sejam. Importa, assim, cultivá-las a fim de que os mais capazes, neste particular, possam encontrar naturalmente o seu caminho, ao invés de vê-lo obstruído por um ensino absurdo que ainda apresenta o grave inconveniente de estimular as falsas vocações (COSTA, 1948/1962, p. 130).

Portanto, os desenhos infantis têm a capacidade de servir de expressão da psique e dos sentimentos das crianças, além de auxiliá-las a se manifestarem artisticamente. Além disso, partindo da fala de Lucio Costa, pode-se perceber que a apropriação das qualidades próprias da infância auxiliam o “dom de criar”, essencial na área artística, inclusive nos desenhos de arquitetura.

O segundo material dos sonhos é que eles refletem os acontecimentos dos dias anteriores. Alguns autores, como Nelson, afirmam que o antepenúltimo e o penúltimo dia anterior ao sonho são os mais relevantes e os que costumam aparecer nos sonhos (NELSON, 1888, p. 380). Porém, a teoria freudiana acredita que o dia anterior ao sonho é o principal influenciador (FREUD, 1900/2019, p. 199). Dessa maneira, o método de interpretação desenvolvido por Freud incluía um relato preliminar detalhado do que aconteceu no dia anterior do paciente.¹⁰⁸

Mesmo que o dia anterior ao sonho tenha uma grande importância em sua constituição, outros acontecimentos de dias anteriores podem aparecer nos sonhos. Fato é que Freud relatou que o que é vivido num sonho faz parte de uma lembrança

¹⁰⁸ O método de interpretação será explicado no subtópico IV desta Parte.

real do passado. Em suas palavras: “Todo material que compõe o conteúdo do sonho provém, de alguma forma, de experiências, ou seja, ele é reproduzido e *lembrado* no sonho.” (FREUD, 1900/2019, p. 33). Sobre o assunto, Sidarta Ribeiro escreveu como as emoções da vigília influenciam a vida onírica:

(...) os dois extremos de gozo e terror não descrevem a maioria dos sonhos que temos. Para sonhar com emoções tão fortes é preciso vivê-las na vigília. A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido (RIBEIRO, 2019, p. 17).

No processo projetual de arquitetura, não se pode afirmar que um período tão curto de tempo é o principal influenciador de um desenho. Porém, ao expandir o aspecto temporal, pode-se afirmar que os acontecimentos pessoais e os de grande relevância na história atingem diretamente o repertório do arquiteto. O desenho de arquitetura é influenciado por um repertório pessoal, segundo um conjunto de elementos e conhecimentos adquiridos com a experiência e a vivência dos dias de vida do projetista. Lucio Costa aborda a importância do estudo da história da Arquitetura para o conhecimento pleno da área:

Interessa, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado.

A consciência do sentido verdadeiro dessa preciosa experiência acumulada, é necessária para que, então, o aluno, profundamente imbuído do espírito novo de sua época, se familiarize com as condições particulares do meio em que vive, se assenhereie dos novos recursos de material e de técnica, se informe das particularidades específicas dos programas contemporâneos, se exercite e apure nos segredos da modulação e da modenatura, a fim de, por sua vez, habituar-se a resolver, arquitetonicamente, os problemas atuais de construção.

Assim, portanto, de uma parte, história e teoria da arquitetura, de outra, teoria e prática da profissão de arquiteto, atividade consubstanciada na disciplina que se convencionou denominar, com certa redundância, *composição de Arquitetura*, e onde se aprende arte de compor tecnicamente os edifícios, ou seja, simplesmente, *a arquitetar* (COSTA, 1945/1962, p. 113).

Para arquitetar, de acordo com Lucio Costa, é necessário o estudo da técnica, da plástica e da história. O repertório do arquiteto é constituído, além das suas experiências pessoais, das composições de outros arquitetos, projetistas e artistas ao longo da história. As intenções de desenho são determinadas por diversas variáveis, como, por exemplo, pela natureza plásticas, pela disponibilidade tecnológica, pela disposição do meio, pelo programa de necessidades atribuído, além da história e teoria da Arquitetura. A arquitetura é concebida para o momento presente, mas em nenhuma ocasião, desvincula-se da arte do passado.

A terceira característica do material dos sonhos é a menos compreensível e diz respeito à escolha do que é reproduzido, “pois, ao contrário da vida de vigília, que lembra apenas o mais significativo, o sonho considera digno de ser lembrado também o mais irrelevante e mais inexpressivo” (FREUD, 1900/2019, p. 42). Esse material, muitas vezes, são impressões esquecidas na vida cotidiana e não podem ser confundidas com os traumas reprimidos pela psique. Estes são “escondidos” no inconsciente da pessoa para protegê-la de algum perigo (FREUD, 1932/1976, 107).

Se, nos sonhos, o mais importante é o desimportante na vida de vigília, no processo projetual é diferente, ou se espera que seja. Na elaboração de croquis de arquitetura, *espera-se* que não haja espaço para elementos insignificantes, ou seja, que as principais escolhas do arquiteto sejam justificadas, apesar de que, na prática projetual, seja muito difícil justificar, de maneira consciente, todas as escolhas feitas para determinado desenho, o que pode gerar os elementos insignificantes ou sem justificativas. Além disso, o processo de projeto envolve o conhecimento da técnica e a sensibilidade plástica, ou seja, os elementos arquitetônicos devem ser planejados segundo meios práticos para sua construção, sem deixar os valores estéticos e compositivos. Lucio Costa escreveu sobre a conexão da natureza plástica e prática (técnica e funcionalidade) da Arquitetura:

Arquitetura é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando determinada

intenção. E, nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se, ela se revela igualmente arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa (COSTA, 1962, p. 244).

Lucio Costa explica que os desenhos de criação de arquitetura, são concebidos segundo princípios técnicos e plásticos. Além disso, é comum na prática profissional dos arquitetos, justificar, ao máximo, as intenções e os conceitos escolhidos para o edifício. Por conseguinte, os profissionais tentam abandonar os aspectos insignificantes do desenho, apesar de, como já explicado, seja idealista pensar na concepção de um desenho de arquitetura sem imperfeições e sem elementos insignificantes.

Niemeyer explicou que, em seu processo criativo, a primeira coisa que fazia era desenhar a ideia que vem à mente. Depois, escrevia um pequeno memorial descritivo para explicar os desenhos feitos. Caso não estivesse satisfeito com as justificativas dadas no memorial, o arquiteto retornava para a prancheta para fazer mais desenhos (NIEMEYER, *In: A VIDA é um sopro*, 2007). O relato de Niemeyer nos mostra que as justificativas dadas aos desenhos podem ser decisivas no decorrer do processo projetual. E mesmo que a ideia do desenho seja apresentada na psique do projetista de uma maneira satisfatória, à medida que os croquis são presentificados em uma superfície, percebe-se que a ideia pode estar incompleta, ou seja, ainda existiam vácuos a serem descobertos.

Outro ponto que merece ser apresentado sobre os sonhos é o seu esquecimento após o despertar. Sobre o assunto, Freud explica que muitas vezes nos esquecemos dos sonhos, pois as construções de imagens parecem confusas e desconexas (FREUD, 1900/2019, p. 70); é como se um poema estivesse com as palavras embaralhadas e, por isso, fosse difícil de recitá-lo de cor. Para lembrar do poema integralmente, é necessário colocar as palavras em ordem. O mesmo acontece

com os sonhos; precisamos colocar as imagens na ordem apresentada e, mesmo que pareçam desconexas, a tarefa de relatar o sonho sem lacunas será feita de maneira mais fácil.¹⁰⁹

No processo projetual, é comum o relato do desenho que vem à mente, como o já citado memorial descritivo de Lucio Costa sobre a concepção dos desenhos de Brasília. O processo de transcrever os riscos imaginados para o papel não é decisivo. Por mais clara que a psique possa apresentar a ideia do desenho, os traços lançados por ela ainda possuem vácuos que, quando marcados no papel, ficam nítidos. Batlle deixa claro que:

(...) muitos arquitetos consideram seu desenho o resultado gráfico, no papel de uma obra que já estava total e completamente concebida em suas mentes, como num passe de mágica. Devemos tomar tais afirmações com um pouco de cautela, posto que, nunca faltaram a todos esses profissionais exaustivos croquis de estudo, esclarecendo que seu discurso muitas vezes não espelha integralmente sua prática (BATLLE, 2011, p. 10).

Comungamos com a afirmação de Batlle que o processo projetual, na prática, envolve o estudo de inúmeros croquis, e os desenhos que nascem como num “passe de mágica” não existem. Caso existissem, os arquitetos não precisariam fazer os inúmeros desenhos de estudo para analisar a ideia imaginada, poderiam partir direto para a etapa de desenho técnico, pois, se o desenho na psique fosse uma produção completa, bastaria transcrevê-lo para o papel em formato de projeto executivo, ou seja, o projeto que será utilizado para executar a obra.

A ideia do desenho, na psique, pode parecer completa até ser finalmente presentificada como um croqui de arquitetura. O projetista se depara com os vácuos que a psique conseguiu camuflar e precisa (re)imaginar certos aspectos da ideia. Assim, a ideia na psique do artista, por mais assertiva que pareça ser, quando

¹⁰⁹ Sidarta Ribeiro explica que uma maneira eficaz de lembrar dos sonhos com mais facilidade é descrevê-los logo após o despertar (RIBEIRO, 2019, p. 17).

presentificada em um croqui, revela o que precisa ser reimaginado, dessa maneira, a ideia na psique não é um produto completo e finalizado. Por isso, o processo de transcrição da ideia para o croqui é indispensável, esta etapa assegura o que deve ser repensado.

Dessa maneira, a tese de que a ideia do desenho surgiu de maneira completa num “passe de mágica” desmerece a etapa de criação, em que o desenho é essencial. Os inúmeros e “exaustivos” croquis que os arquitetos fazem são a maneira de reorganizar o que foi apresentado pela psique, para que o desenho de arquitetura pareça coerente. Se, para Freud, é necessário organizar as imagens dos sonhos para que possamos lembrá-lo integralmente, para os arquitetos é necessário transcrever o croqui para o papel, para torná-lo coerente.

Freud também aponta outro fator que impede que nos lembremos dos sonhos, a falta de interesse neles e, quando temos um maior interesse sobre o assunto, passamos a nos lembrar dos sonhos com maior facilidade:

O pesquisador, por exemplo, que, por algum tempo, se interessa pelo sonho costuma também sonhar mais do que o normal – o que provavelmente significa: ele lembra seus sonhos com maior frequência e facilidade (FREUD, 1900/2019, p. 71).

Algo similar ocorre com a prática do desenho: como o processo de riscar o croqui envolve um ato físico, a memória muscular consolida a tarefa por meio da repetição. É comum ouvirmos a expressão “Tinha tempo que não escrevia à mão, minha letra está horrível”.¹¹⁰ A prática da escrita e do desenho envolve não somente um processo cerebral, mas físico. A repetição do processo é uma maneira de aprendizagem motora. O aperfeiçoamento do ato de croquizar/desenhar se faz a partir da prática e da repetição. Além disso, quanto mais se desenha, mais a psique

¹¹⁰ Confesso que até já escutei “Desaprendi a escrever à mão, pois tem muito tempo que não faço isso”.

consegue imaginar novas ideias de desenhos,¹¹¹ pois o croqui evidencia os vácuos da psique e a força a (re)imaginar a ideia do desenho ou partes dela. A mão habituada com o processo de desenhar desenrola o risco com mais facilidade, acostuma-se com a escala mais rapidamente e, o mais importante, solicita à psique a *descobrir* mais ideias no inconsciente.

O interesse e a prática do desenho são fundamentais para seu desenvolvimento. A ação de desenhar é a maneira que a psique encontrou de presentificar a imagem psíquica que o projetista imaginou, em uma linguagem que é legível e acessível. O desenho é a ideia que foi investida pela consciência da psique do artista para se tornar presente no mundo externo por meio de um croqui e que sintetiza os desígnios do artista. Pallasmaa discorre sobre o desenho em três instâncias diferentes da imagem:

Na verdade, cada ato de esboçar e desenhar produz três conjuntos distintos de imagens: o desenho que surge no papel, a imagem registrada em minha memória cerebral e uma memória muscular do próprio ato de desenhar (PALLASMAA, 2013, p. 92).

A memória muscular permite que, em nível celular, o corpo do projetista tenha familiaridade com o ato de desenhar. Quanto mais se desenha, mais a mão consegue representar o que está em sua psique. Afinal, é muito frustrante não conseguir reproduzir as ideias geradas pela psique pela falta de intimidade com o ato de desenhar.

O mais identitário nesse processo é que o artista não desenha aquilo que aparece em sua psique, como se fosse uma realidade objetiva, o artista desenha como ele vê e sente o que lhe é apresentado. A experiência de vida e a observação particular podem (trans)formar o desenho. A mesma coisa pode ser vista de diversas maneiras.

¹¹¹ Para Freud, as ideias surgem a partir da prática e do contato com algo que a psique é capaz de fazer associações diretas.

III.III AS PECULIARIDADES PSICOLÓGICAS DOS SONHOS

Schleiermacher, em 1862, anteriormente à publicação do livro *A Interpretação dos sonhos*, de Freud, contrastou estado de vigília e sonhos, afirmando que o primeiro é uma atividade do pensamento que se dá por *conceitos*, enquanto o segundo se dá por *imagens* (SCHLEIERMACHER, 1862, p. 351). Freud, em *A Interpretação dos sonhos*, avançou a análise de Schleiermacher e afirmou que os sonhos se dão, predominantemente, por imagens visuais, porém também acontece por meio de imagens auditivas e, com menor frequência, por meio de outros sentidos (FREUD, 1900/2019, p. 75-76).

Até então, a teoria era que, quando desperta, uma pessoa apenas pensa por palavras. Porém, em 1923, Freud publica *O Eu e o Id*, reformulando sua tese ao afirmar que é possível pensar por imagens, e esse é um modo de pensar mais próximo do inconsciente, por isso, um mecanismo mais difícil de pensar. O pensar por palavras é o modo mais comum, que está mais próximo ao consciente (FREUD, 1923/2011, p. 25-26).

Dessa maneira, a pesquisa corrobora com a proposição de que o pensar por imagens é o mecanismo escolhido, mesmo que por alguns instantes, pelas pessoas ligadas às artes, como os arquitetos, os pintores, os poetas, os fotógrafos, os *designers*, etc., profissões que demandam certa criatividade.

No processo de projeto, o que vem primeiro à psique é a ideia do desenho, que pode ser transcrita em um croqui. Não se projeta (apenas) com palavras. Se o sonho é uma maneira de pensar por imagens, os arquitetos sonham mesmo em estado de vigília (admitindo-se, é claro, alguma liberdade para esta comparação). Não basta realizar grandes feitos, conhecer outros mundos e enfrentar aventuras nos sonhos em estado onírico; os artistas continuam a pensar dessa maneira em estado de vigília e, enfim, externam o que foi imaginado. O que se transcreve para o papel é um resgate do que se tem mais interno na psique, ou seja, no inconsciente. Sidarta Ribeiro assume a capacidade de sonho em estado de vigília ao afirmar que “sonhamos

durante quase toda noite, e mesmo na vigília – embora chamemos isso de imaginação.” (RIBEIRO, 2019, p. 18).

A principal característica dos sonhos relatada por Freud é a realização de desejos; o psicanalista explica:

O sonho não pode ser comparado ao ressoar irregular de um instrumento musical que, em vez de ser tocado pela mão de um músico, é golpeado por uma força externa; ele não é despido de um sentido, não é absurdo, não pressupõe que uma parte de nosso acervo de representações esteja dormindo, enquanto outra parte começa a despertar. Trata-se de um fenômeno psíquico de pleno valor, é a realização de um desejo; deve ser inserido no contexto dos atos psíquicos compreensíveis da vigília; foi construído por uma atividade mental altamente complexa (FREUD, 1900/2019, p. 155).

Ao dizer que os sonhos não são absurdos, Freud quer dizer que os sonhos possuem significados e explicações plausíveis e possíveis de serem compreendidos. E para que a realização do desejo pessoal fosse contemplada, associações com imagens no contexto do estado de vigília precisam ter sido feitas. Por exemplo, se uma pessoa está com sede, irá sonhar que está bebendo água: a simples realização de um desejo que se tem em vigília é, aí, apresentada num sonho. Por vezes, o sonho não se mostra de maneira tão simples, mas ao traduzi-lo, ainda se configura uma realização de desejo. Algo similar ao que Platão escreveu na *República*, em que, quando o homem dorme, a parte concupiscente da *psyche* satisfaz seus desejos (PLATÃO, *Rep.* IX, 571c). Em vigília, no entanto, as partes racional e irascível são as que aflorariam, segundo tal princípio. A parte concupiscente é insaciável, difícil de ser domada, e é a que governa, quando as outras duas adormecem. A teoria freudiana vai de encontro com o pensamento de Platão ao afirmar que os desejos da psique/*psyche* são realizados nos sonhos.

Após a afirmação que existe uma generalização da função dos sonhos, há uma objeção popular sobre os sonhos de angústia, ou seja, os sonhos que sofremos com ansiedade e aflição, pois esses não poderiam significar a realização de um desejo.

Freud diz que essa objeção “felizmente, é possível refutar com facilidade” (FREUD, 1900/2019, p. 167). O ponto importante, de acordo com o psicanalista, é que a realização do desejo é apresentada a partir da tradução do sonho e não como ele se apresentou no estado onírico. Os sonhos podem apresentar um conjunto de imagens que são aflitivas, porém a teoria freudiana afirma que, após a tradução desse sonho, ele ainda será a realização de um desejo.

Por exemplo, Freud analisou o sonho de uma paciente que relatou não se tratar de uma realização de desejos, pois, aparentemente, tornou-se uma tentativa frustrada de realizar um feito. O sonho relatado pela paciente era que ela tentava realizar um jantar, porém, só tinha um pouco de salmão defumado em casa; todas as lojas estavam fechadas, e o telefone estava com defeito, assim não conseguiu ligar para os fornecedores. Dessa maneira, a paciente desistiu de realizar o jantar em seus sonhos.

Para sugerir uma compreensão do sonho, Freud perguntou sobre os jantares oferecidos pela paciente e como tinha sido o dia anterior. Ela relatou que seu marido a informou que não iria aceitar nenhum convite para jantares, pois começaria uma dieta rigorosa, a fim de emagrecer. E, no dia anterior, fez uma visita a uma amiga que seu marido sempre elogiava. A paciente sentia muito ciúmes dessa amiga devido aos elogios de seu marido a ela, mas que, felizmente, a amiga não tinha o físico que o marido preferia. A amiga era extremamente magra, enquanto o marido da paciente preferia corpos maiores. A amiga, no encontro do dia anterior ao sonho, elogiou a comida da paciente e perguntou quando ela iria oferecer outro jantar. A paciente também informou a Freud que o prato favorito de sua amiga era salmão defumado.

Assim, a tradução que Freud ofereceu à paciente foi a seguinte: a paciente não conseguiu proporcionar o jantar no sonho, pois associou que se o fizesse deveria chamar sua amiga, que adora salmão defumado; com o possível jantar, sua amiga, que não estava de dieta como seu marido, poderia engordar o suficiente para se parecer mais atraente para o marido; assim a realização do desejo foi de não oferecer o jantar e, dessa maneira, não dar a chance de a amiga engordar, para que seu marido

continuasse a ser apaixonada por ela, a paciente de Freud (FREUD, 1900/2019, p. 181-183).

A afirmação da teoria freudiana que todos os sonhos são realizações de desejos é uma das principais controvérsias dentre os estudiosos. Ainda mais da maneira com que o psiquiatra parece explicar os sonhos que, aparentemente, contradizem sua tese:

Os frequentes sonhos desse tipo, que parecem contradizer diretamente minha teoria, tendo como conteúdo a negação de um desejo ou a ocorrência de algo evidentemente indesejável, eu reúno sob a rubrica de “*sonhos de contradesejo*”, e vejo que podem ser reduzidos a dois princípios (...). Uma força motriz desses sonhos é o desejo de eu estar errado. Eles acontecem regularmente no curso de meus tratamentos, quando o paciente se acha em atitude de resistência em relação a mim, e posso ter certeza de que provocarei esse tipo de sonho quando explico ao paciente a teoria segundo a qual o sonho é a realização de um desejo. Tenho a expectativa, inclusive, de que o mesmo sucederá a alguns dos meus leitores; logo frustrarão um desejo no sonho, a fim de realizar o desejo de que eu esteja errado (FREUD, 1900/2019, p. 192-193).

Parece um caminho simples interpretar os sonhos que não confirmam sua principal teoria como o desejo de contradizer o analista. Observa-se que a maneira de generalizar a função dos sonhos é uma meta para Freud. É certo que a tarefa de compreender um sonho e analisar todas as associações que a psique faz entre a vida de vigília e a vida onírica é tarefa complicada e, muitas vezes, impraticável, porém é forçoso atribuir o mesmo tipo de significado, a realização de um desejo, para todos os sonhos. Se sonhos similares ou iguais podem ter significados diferentes em diferentes sonhadores (FREUD, 1900/2019, p. 136), como Freud afirma, é contraditório afirmar que sempre as interpretações levarão a mesma conclusão, a realização de um desejo.

O outro motivo listado por Freud para explicar os sonhos de “contradesejo” é ainda mais peculiar:

O outro motivo dos sonhos de contradesejo é tão evidente que facilmente corremos o perigo de ignorá-lo, como aconteceu comigo mesmo durante muito tempo. A constituição sexual de muitos seres humanos traz um componente agressivo e sádico em seu contrário. Essas pessoas são chamadas de masoquistas “ideais”, quando procuram o prazer não na dor física imposta a elas, mas na humilhação e tortura psíquica. Compreendemos de imediato que podem ter sonhos de contradesejo e de desprazer, mas que nada mais são do que realizações de desejos para elas, a satisfação de suas tendências masoquistas (FREUD, 1900/2019, p. 194).

São dois grupos que Freud delimita para que sua afirmativa continue sendo válida. Aparentemente, caso a pessoa não conheça sua tese e, por isso, não deseje desafiá-lo ou contradizê-lo, está enquadrado automaticamente no segundo grupo, o dos “masoquistas ‘ideais’”. Como num episódio religioso, é necessária fé para acreditar sem objeções na crença freudiana de que todos os sonhos são realizações de desejos. Não se descarta, aqui, que os sonhos *podem ser* a realização de um desejo da vida de vigília, mesmo alguns que parecem ser, à primeira vista, sonhos de contradesejo. Porém, generalizar a função dos sonhos, ainda mais com as justificativas de Freud para os aparentes sonhos de contradesejo, é negar a hipótese de que as psiques são particulares e possuem diferenças substanciais.

As psiques possuem particularidades e se diferenciam umas das outras, pois cada indivíduo tem características culturais, históricas, familiares, locais, psicológicas (dentre outras tantas variáveis) distintas. Cada psique se desenvolve de acordo com o que é projetado no indivíduo ao longo do tempo e, como explicado por Freud, como as partes da psique (*Eu, Id e Supra-Eu*) se relacionam no interior do indivíduo.

É necessário ressaltar, no entanto, que em um nível biológico, as atividades oníricas e até o processo de sonhar envolvem o sistema dopaminérgico e, portanto, a liberação de dopamina provoca o prazer e a motivação (SOLMS, 2000, p. 846). A partir dos estudos de Mark Solms, Sidarta Ribeiro analisa a questão e afirma que “Sonho ‘é’ desejo porque ambos ‘são’ dopamina.” (RIBEIRO, 2019, p. 261). Porém,

mais a frente admite que os sonhos “simulam a satisfação de desejos e antedesejos” (RIBEIRO, 2019, p. 279), ou seja, ainda que, biologicamente, a atividade de sonhar envolve o mecanismo do prazer, psiquicamente, os sonhos ainda podem simular situações contrárias aos desejos pessoais.

No processo de projeto de arquitetura, a realização de um desígnio é a principal intenção dos desenhos. Como já visto, a palavra carrega um significado bastante assertivo, de intenção, de plano e, o principal, de *desígnio*:

A ação de desenhar, para o homem, significa um caminho de realização, de tornar real e presente uma ideia. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*, cujo objetivo é realizar ou simbolizar algo particular. Porém, transformando-a a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem (GARCIA, 2009, p. 24).

Enquanto o conteúdo dos sonhos *podem ser* realizações de desejos pessoais, os desenhos de arquitetura, em geral, possuem (em sua intenção mais idealista) uma intenção altruísta, pois quem desenha, designa para o mundo. Os desenhos de arquitetura têm a intenção de suprir necessidades e desígnios distintos, e, como instrumento de criatividade, é essencial para dar forma a esse desígnio oculto. O desenho de arquitetura, além de abranger a ideia e a parte gráfica do croqui, busca perceber a latência do croqui, ou seja, a explicação dada pelo *descobridor* da ideia do desenho a partir de suas sensações e emoções. Garcia explica sobre o papel do arquiteto:

O arquiteto, quando *projeta*, estabelece uma *intenção*; *desenha* um futuro, aquilo que sonha realizar. Aquele que *desenha* com o objetivo de atender apenas as finalidades práticas da Arquitetura, abandona seu sonho, perde a esperança de fazer algo que possa efetivamente contribuir para um mundo melhor (GARCIA, 2009, p. 64-65).

A principal característica dos sonhos diz respeito ao seu conteúdo. Ao longo dos estudos sobre o tema, ficou evidente que os sonhos se apresentavam de uma

maneira em seu estado onírico, porém, quando traduzidos, os sonhos eram ressignificados e se mostravam muito mais legíveis. A fim de definir melhor o conteúdo dos sonhos, Freud sustentou que um mesmo sonho possui um *conteúdo onírico manifesto* e um *conteúdo onírico latente* (FREUD, 1900/2019, p. 168). O conteúdo manifesto é como ele se apresenta, ou seja, a transcrição literal. O conteúdo latente, no entanto, é o sonho conforme compreendido a partir dos símbolos apresentados no conteúdo manifesto e sua intenção em relação à vida de vigília da pessoa.

Por exemplo, no sonho relatado pela paciente de Freud que sonhou que não conseguiu suprimentos para um jantar, o conteúdo manifesto é a descrição das imagens oníricas que apareceram na psique da paciente enquanto dormia, e o conteúdo manifesto abrange sentimentos e emoções que a pessoa teve no momento do sonho – no caso do sonho da paciente de Freud, ela se sentiu frustrada por não conseguir todos os ingredientes em sua casa e nas lojas.

O conteúdo latente deste sonho, no entanto, mostrou que a paciente tinha o desejo oculto de que seu marido não se sentisse atraído ou até se apaixonasse por sua amiga devido suas características físicas, e o sentimento de frustração apresentado no conteúdo manifesto se apresenta como um sentimento de ciúmes no conteúdo latente. A importância de descobrir os significados ocultos e reais dos sonhos é que, de acordo com a teoria freudiana, as pessoas poderiam compreender melhor os seus problemas e os seus desejos, a fim de resolver as dificuldades que elas criam em suas psiques.

Freud também afirma que a realização de desejos sempre presente nos sonhos se dá não a partir do conteúdo manifesto, mas a partir do conteúdo latente. Ou seja, os sonhos de contradesejo só podem ser chamados assim no relato do conteúdo manifesto, mas após a compreensão, o conteúdo latente do sonho sempre tem a intenção de uma realização de desejos (FREUD, 1900/2019, p. 168).

Outros estudiosos apoiaram a teoria freudiana de dividir os conteúdos dos sonhos dessa maneira, como por exemplo, o psicólogo Vaschide. Porém, as teorias

de Vaschide e Freud acerca do conteúdo dos sonhos se diferem pela importância dada às imagens apresentadas no sonho. Vaschide discorre:

A imagem do sonho é a cópia da ideia. O principal é a ideia; a visão não é mais do que acessório. Isso estabelecido, é preciso saber seguir o curso das ideias, é preciso saber analisar a textura dos sonhos; a incoerência torna-se então compreensível, as concepções mais fantasiosas tornam-se fatos simples e perfeitamente lógicos (VASCHIDE, 1911, p. 146, tradução nossa).¹¹²

Por mais que Vaschide tenha caracterizado estas imagens como “acessório”, não é possível descartar sua utilidade prática no processo onírico, a de se comunicar com a psique por meio de imagens associadas à vida de vigília. Sem o conteúdo manifesto (ou a cópia da ideia, na visão de Vaschide) não é possível ter a compreensão do conteúdo latente.¹¹³ Vaschide não confere a mesma importância às imagens oníricas que Freud. A teoria freudiana acredita que as imagens apresentadas no sonho são a maneira que a psique encontrou de comunicar os desejos do inconsciente com a consciência objetiva.

De acordo com a tese freudiana, o que se tem de mais importante nos sonhos é a compreensão do conteúdo latente, porém para que se busque o conteúdo latente, é necessária a explicação do conteúdo manifesto, ou seja, as imagens apresentadas nos sonhos são essenciais para a busca de sua latência.

Existem alguns motivos para que os sonhos não se apresentem a partir de seu conteúdo latente. O primeiro motivo é devido ao sentido moral ou absurdo dos sonhos que, de acordo com Freud, faz com que a pessoa sonhe com *representações involuntárias*, ou seja, imagens que surgiram na psique da pessoa em estado onírico,

¹¹² L'image du rêve est la copie de l'idée. Le principal est l'idée, la substance; la vision n'est qu'accessoire. Ceci établi, il faut savoir suivre la marche des idées, il faut savoir analyser le tissu des rêves; l'incohérence devient alors compréhensible, les conceptions les plus fantastiques deviennent des faits simples et parfaitement logiques (VASCHIDE, 1911, p. 146).

¹¹³ Algo semelhante à tese de Vaschide é a Teoria da Linha de Platão. Essa famosa alegoria trata dos níveis de percepção da *psyche* na *República*, ou seja, que se tem uma ideia e, anteriormente, a imagem da ideia.

sem que ela escolhesse o que pensar. Para alguns pesquisadores, as representações involuntárias ocorrem porque, quando a pessoa está adormecida, seus impulsos imorais são desinibidos, assim a natureza verdadeira do indivíduo poderia ser apresentada, mesmo os atos amorais e imorais. É por meio do sonho que teríamos acesso ao conhecimento oculto da psique.¹¹⁴ Outros pesquisadores não acreditam que as representações involuntárias demonstrem a natureza real da pessoa, as representações involuntárias seriam apenas um processo mecânico com interferências internas e externas.

Da maneira com que Freud faz as análises dos sonhos de seus pacientes, o psicanalista adota, ao que parece, a tese de que os sonhos revelam a natureza real do indivíduo, incluindo suas ligações com a imoralidade. Logo, o conteúdo manifesto dos sonhos seria uma maneira de atenuar os pensamentos amorais e imorais que não são aceitos pelo indivíduo e pela sociedade. Na vida de vigília, os atos amorais e imorais seriam “suprimidos”, logo, para que a pessoa conseguisse lembrar de seu sonho em estado de vigília, ele deveria ser apresentado de outra maneira, ou seja, deveria ser apresentado por imagens (representações involuntárias) que não possuem uma transcrição literal de seus desejos, estas imagens compõem o conteúdo manifesto (FREUD, 1900/2019, p. 101-102).

Outro motivo para que os sonhos se apresentem a partir de seu conteúdo manifesto é a maneira com que a psique se comunica. De acordo com Freud, os sonhos se comunicam de determinada maneira e é nossa tarefa compreendê-los:

Pensamentos oníricos e conteúdo onírico se apresentam a nós como duas versões do mesmo conteúdo em duas linguagens diferentes, ou melhor, o conteúdo do sonho nos aparece como uma transposição dos pensamentos oníricos para outro modo de expressão, cujos signos e regras sintáticas devemos conhecer pela

¹¹⁴ Freud ainda não denomina a parte mais oculta da psique nesta seção do livro *A interpretação dos sonhos*. Mais adiante, no capítulo VII, atribui esta característica ao inconsciente da psique. Em 1923, no livro *O Eu e o Id*, o psicanalista irá detalhar melhor a topografia da psique e caracterizar o consciente, inconsciente e pré-consciente de maneira mais detalhada.

comparação do original com a tradução (FREUD, 1900/2019 p. 318).

As teorias dos sonhos anteriores à teoria freudiana tratavam dos problemas dos sonhos apenas a partir de seu conteúdo manifesto. A tarefa freudiana é a de compreender os pensamentos latentes a partir dos conteúdos manifestos e investigar como estes se converteram naqueles (FREUD, 1900/2019, p. 318).

A partir dessas classificações de conteúdo do sonho, é que se busca classificar o conteúdo dos desenhos de arquitetura. Façamos o paralelo de maneira gradual. De acordo com a teoria de Freud, os sonhos são representações imagéticas da psique do indivíduo que visam comunicar a parte inconsciente e consciente. No processo de interpretação dos sonhos de Freud, a transcrição dos sonhos, após o despertar, configura a elaboração do conteúdo onírico manifesto. Esse conteúdo ainda não revela de maneira literal os desejos do indivíduo, mas busca relatar o que foi apresentado em estado onírico ao sonhador. A partir do conteúdo onírico manifesto, podemos traduzir os elementos apresentados (imagens, sensações e sentimentos) de maneira que se busque um significado coerente na vida do sonhador, essa tradução é chamada, na tese freudiana, de conteúdo onírico latente. A busca da latência do sonho revela os desejos conscientes e inconscientes do indivíduo para que este possa ter um melhor convívio com sua própria psique.

No processo de projeto, primeiro temos a ideia do desenho apresentada na psique do projetista, e, como vimos, quando o processo de projeto envolve a descoberta de novas ideias, a psique do projetista resgata as informações presentes em seu inconsciente. Além disso, como o processo de projeto envolve também o repertório pessoal e o viés tecnicista, o projetista também acessa as informações que são de conhecimento consciente. Portanto, a partir das correlações apresentadas, o sonho pode ser comparado à ideia do desenho de arquitetura ainda presente na psique do projetista. Após a ideia descoberta, as imagens na psique do arquiteto são presentificadas, ou seja, são transcritas graficamente. Quando se transcreve a ideia

para o papel, os símbolos e representações gráficas dão forma ao que era presente somente na psique do projetista. No processo de interpretação dos sonhos de Freud, a transcrição literal do conteúdo do sonho corresponde ao seu conteúdo manifesto; de maneira similar, a transcrição gráfica da ideia do desenho de arquitetura é chamada de croqui. Ou seja, o correspondente ao conteúdo onírico manifesto é o croqui de arquitetura. O croqui se refere apenas à parte gráfica da transcrição da imagem psíquica. Esse croqui, assim como o conteúdo onírico manifesto, é passível de ser explicado. A explicação latente do croqui se refere à explicação dada pelo descobridor da ideia do desenho a partir de suas sensações e emoções. Assim, a busca pelo conteúdo onírico latente equivale, no processo projetual, à latência do croqui de arquitetura.

Assim, o que se sustenta, neste trabalho, com a expressão “desenho de arquitetura”, portanto, agrega a ideia *descoberta* pela psique do projetista, a parte gráfica do croqui e a busca da latência deste, ou seja, os desígnios dos desenhos de arquitetura.

Pallasmaa explica a relação entre o desenho e o mundo:

Um desenho olha simultaneamente para fora e para dentro, para o mundo observado ou imaginado e para a própria personalidade e o mundo mental do desenhista (PALLASMAA, 2013, p. 93).

É necessário enfatizar, nesse ponto, que o conteúdo onírico latente é diferente da *compreensão* do conteúdo onírico latente. O conteúdo onírico latente está nas profundezas da psique e nos é apresentado a partir do conteúdo manifesto onírico, por conseguinte, a tradução do conteúdo manifesto não leva à exatidão do conteúdo onírico latente, mas uma *busca da compreensão* do conteúdo latente.

De maneira similar, a latência do croqui não nos leva à exatidão do conteúdo latente do desenho de arquitetura, pois esse só pode ser compreendido em sua plenitude pela psique do projetista. Porém, a latência do croqui nos leva a uma *busca da compreensão* do conteúdo latente do desenho, ou seja, a busca pela compreensão

das escolhas projetuais do projetista para aquele desenho. Além disso, a latência do croqui nos apresenta (mesmo que de maneira singela e pontual) parte do processo projetual daquele projetista.

No processo projetual, um croqui é a representação gráfica (visual) presentificada a partir de uma ideia da psique do projetista. Enquanto isso, a latência do croqui se refere à uma camada mais profunda, em que são apresentadas as escolhas do projetista. Os desígnios do desenho estão presentes desde a ideia *descoberta*. Esses desígnios podem ser compreendidos quando atribuímos significados aos elementos do croqui e buscamos compreendê-los de maneira formal. Ou seja, os símbolos do conteúdo manifesto do croqui podem fornecer informações para a compreensão dos significados e propósitos do edifício desenhado.

Na teoria de Freud, a explicação do conteúdo onírico manifesto visa dar significados coerentes às imagens psíquicas reveladas em sonhos, a fim de que o sonhador busque a compreensão dos desejos de sua psique. Esse processo analisa intimamente a psique do sonhador, que pode solucionar seus problemas psíquicos. De maneira similar, o processo de leitura de desenhos de arquitetura busca perceber a ideia do desenho, a parte gráfica do croqui e a latência do croqui, na tentativa (frustrada, diga-se de passagem) de auxiliar, em termos de pesquisa, a compreensão em torno da capacidade que o desenho tem de se conectar com o observador. Importante ressaltar que o desenho não precisa dessa leitura acadêmica para se conectar com o espectador. O desenho de arquitetura, por si só, tem essa capacidade conectiva, quando o espectador reconhece seus próprios desígnios nos desígnios do desenho. Nesta pesquisa, buscamos compreender alguns desses desígnios intrínsecos ao desenho a partir de croquis de arquitetura selecionados.

Nesse processo, também podemos entrar em contato, mesmo que pouco, com o processo de *descobrimto* de ideias do arquiteto para determinado desenho. Pallasmaa discorre:

Cada esboço e desenho contém parte do artista e de seu mundo mental, ao mesmo tempo em que representa um objeto ou uma vista do mundo real ou um universo imaginado. Cada desenho também é uma investigação do passado e da memória do desenhista (PALLASMAA, 2013, p. 93).

A leitura do desenho abrange a busca da ideia do desenho, a observação da parte gráfica do croqui e a busca pela latência do croqui, que juntas possibilitam o auxílio da identificação dos desígnios que podem se conectar com o conviva. Essa leitura, portanto, inclui um pequeníssimo contato com o processo projetual do artista, inclusive a análise de sua assinatura, além da análise crítica e analítica dos elementos compositivos do croqui, que poderão explicar as escolhas do artista, inclusive seus desígnios.

III.IV O MÉTODO DE INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS

Foi a partir da análise terapêutica que a interpretação dos sonhos nasceu na psiquiatria. Josef Breuer, o principal mentor de Freud, compartilhou sua ideia de que as psicopatologias (fobias históricas, ideias obsessivas, etc.) poderiam ser curadas quando seu princípio, sua formação psíquica, fosse revelado (FREUD, 1900/2019, p. 132). A partir daí, os pacientes de Freud relataram seus sonhos, bem como suas ideias e pensamentos sobre o tema, e o resultado foi que: “(...) um sonho pode estar inserido na concatenação psíquica que podemos rastrear na memória a partir de uma ideia patológica.” (FREUD, 1900/2019, p. 132).

Ou seja, a interpretação dos sonhos foi utilizada na psiquiatria, primeiramente, como bússola psíquica na busca dos sintomas patológicos. Freud identificou que o sonho é a ponte para o inconsciente, e as memórias dali são a chave para um conhecimento mais profundo do indivíduo, inclusive a chave para curar as psicopatologias.

A maioria das teorias científicas até então não viam o sonho como uma manifestação dos desejos da psique, mas apenas um processo somático do aparelho

mental sem relação com os problemas psíquicos, ou seja, essas teorias científicas não acreditavam que a leitura dos sonhos poderiam auxiliar na recuperação psíquica do indivíduo. A opinião leiga, ou seja, do público geral que não tem acesso à área da psicanálise que trata dos sonhos, caminhou no sentido contrário e admitiu que os sonhos têm um sentido oculto e que, por meio da substituição de determinados elementos, podemos entendê-los (FREUD, 1900/2019, p. 127). Sidarta Ribeiro explica a convergência entre os caminhos da psicanálise e a interpretação dos sonhos popular praticada desde a Antiguidade:

A psicanálise marca um retorno de olhos abertos às práticas oníricas da Antiguidade, ao encarar o sonho como ferramenta essencial para desbravar as redes simbólicas e seus nós cegos (RIBEIRO, 2019, p. 81-82).

Essencialmente, são dois métodos utilizados para a interpretação leiga: O primeiro é a interpretação *simbólica*, que busca manter a história apresentada no sonho com pequenas substituições compreensíveis. Um dos exemplos dado por Freud dessa análise é a interpretação dos sonhos do faraó feita pelo José bíblico, em que “sete vacas gordas, às quais seguem sete magras, que devoram as primeiras – isso é uma substituição simbólica da profecia dos sete anos de fome que consomem toda a riqueza gerada durante sete anos férteis.” (FREUD, 1900/2019, p. 127-128).

Como apontado por Freud, esse tipo de interpretação é falho, quando os sonhos possuem elementos incompreensíveis ou confusos (FREUD, 1900/2019, p. 128), pois quais elementos devem ser substituídos? E como manter a história apresentada, se essa já apresenta confusão? As substituições, nesse caso, não resolveriam o problema da compreensão e interpretação dos sonhos. Um ponto importante a ser mencionado é o caráter premonitório conferido ao método de interpretação simbólica, em que as substituições, em sua maioria, são representações de acontecimentos futuros e que a leitura desses sonhos deve ser feita por quem tem um “dom especial” (FREUD, 1900/2019, p. 128).

O segundo método de interpretação leiga é o *criptográfico*¹¹⁵, em que a partir de um código secreto, um livro dos sonhos, um signo pode ser traduzido por outro signo, conferindo um significado para o que foi apresentado na vida onírica. Essa interpretação falha, quando confere uma generalização dos significados para todas as pessoas, ou seja, os sonhos não seriam um reflexo psíquico particular e individual (FREUD, 1900/2019, p. 128-130).

Freud conclui sobre os métodos de interpretação leiga, dizendo o seguinte:

Para o tratamento científico do tema, não há dúvida de que não se pode empregar os dois métodos populares de interpretar os sonhos. Em sua aplicação, o método simbólico é limitado e não se presta a uma exposição geral. No tocante ao método criptográfico, tudo dependeria da confiabilidade da “chave”, do livro dos sonhos, e para isso não temos nenhuma garantia. De modo que estaríamos tentados a concordar com os filósofos e psiquiatras e, como eles, a negar o problema da interpretação dos sonhos como sendo uma tarefa imaginária (FREUD, 1900/2019, p. 131).

Porém, mesmo afirmando que os métodos de interpretação populares possuem falhas que inviabilizem o uso integral dos procedimentos, em um contexto geral, as interpretações leigas se aproximam dos ideais freudianos, por concordarem que os sonhos possuem relação com a vida de vigília, que são passíveis de interpretação e que é necessária uma análise dos elementos dos sonhos para entender o significado mais profundo da psique. Sobre o assunto, Freud afirmou:

Tive de reconhecer que temos aqui um daqueles casos, nada raros, em que uma crença popular muito antiga e teimosamente persistente parece mais próxima da verdade das coisas do que o juízo da ciência moderna. Preciso insistir em que o sonho realmente tem um significado e que um procedimento científico da interpretação dos sonhos é possível (FREUD, 1900/2019, p. 131).

Assim como o método popular, o primeiro passo do método de interpretação dos sonhos de Freud é o relato do sonho pelo sonhador. E para que o sonho seja

¹¹⁵ O termo utilizado na tradução brasileira, a partir da *Standard Edition*, é *decifração*.

descrito, o sonhador precisa se preparar psiquicamente ao dar atenção à sua própria percepção psíquica e se desatar das críticas comuns aos pensamentos que surgem:

Então lhe dizemos que o êxito da psicanálise depende de ele observar e comunicar tudo o que lhe passa porque lhe parece irrelevante ou não pertencente ao tema, ou despropositado. Tem que adotar uma postura completamente imparcial em relação aos seus pensamentos; pois é justamente devido à crítica que ele normalmente não encontra a resolução que se busca do sonho, da ideia obsessiva etc. (FREUD, 1900/2019, p. 132).

De tal modo, Freud deixa claro que o julgamento precipitado ao enredo apresentado no sonho compromete a análise de seus significados. Como já foi visto, quando a censura interrompe o processo psíquico, seja ela causada pelo princípio da realidade imposta pelo *Eu* ou pela repressão do *Supra-Eu*, o fluxo de pensamento é interrompido e, por vezes, esse pensamento pode ser reprimido a ponto de ir para o inconsciente, como consequência, o resgate desse pensamento é bem mais difícil.

Outro ponto essencial do método de interpretação freudiano é que a atenção ao processo psíquico e a suspensão da censura favorece o vínculo entre as memórias e a lembrança completa, ou quase completa, do sonho. Em resumo, quando o sonhador se atenta à sua psique e não reprime nenhum pensamento que vem à consciência, o processo de relatar o sonho acontece de maneira fluida, pois um traço mnêmico se vincula a outro, mesmo que o sonho seja confuso e, à primeira vista, sem nexos entre as cenas apresentadas.

O momento da atenção ao processo psíquico se compara ao momento antes de adormecer. Quando adormecemos, as representações involuntárias emergem e são transformadas em imagens visuais e acústicas, ou seja, nós sonhamos. Para a análise do sonho, no entanto, as representações involuntárias surgem para lembrarmos do sonho e se preservam com o caráter de representação, “*assim, as representações ‘involuntárias’ são transformadas em ‘voluntárias’.*” (FREUD, 1900/2019, p. 133-134).

A partir daí, já podemos tomar uma importante conclusão a respeito do método de interpretação dos sonhos elaborado por Freud, o relato do sonhador é constituído por diversos elementos que compõem o todo. E esse é o próximo passo na análise do sonho, apresentar todas essas partes que possuem associações entre elas (FREUD, 1900/2019, p. 135). A leitura do sonho é feita a partir de uma análise sintática dos “pensamentos de fundo”, cada parte do todo contém características e qualidades que ultrapassam a combinação das partes. A maneira com que os elementos decompostos interagem e articulam entre si, nos mostra o real significado do sonho.

O relato do sonho nos apresenta sua forma manifesta e já apresenta elementos principais, um dia específico, a pessoa sonhada, o lugar apresentado no sonho, uma fala específica, etc. Esses elementos são relatados e podem ser explicados pelo sonhador, a fim de se fazer associações com a vida de vigília. Além disso, um fator importante é o relato do sonhador do dia anterior ao sonho. No método freudiano, esse dia possui íntima ligação com o conteúdo manifesto apresentado.

Por exemplo, no sonho apresentado anteriormente, em que a paciente de Freud sonhou que não conseguiu fazer um jantar para amigos, faremos a distinção das partes do conteúdo manifesto, o relato preliminar e o significado atribuído às partes do conteúdo manifesto (em busca da compreensão do conteúdo latente do sonho). Analisemos as tabelas a seguir em que as informações foram separadas de acordo com o conteúdo do sonho.

Conteúdo manifesto
<p>A paciente relatou:</p> <p><i>“Pretendo oferecer um jantar, no entanto, nada tenho em casa além de um pouco de salmão defumado. Penso em fazer compras, mas me lembro de que é uma tarde de domingo, quando todas as lojas estão fechadas. Pretendo então ligar para alguns fornecedores, mas o telefone está com defeito. Assim, sou obrigada a desistir do meu desejo de oferecer um jantar.”</i> (PACIENTE In: FREUD, 1900/2019, p. 181).</p>
Relato preliminar
<p>Freud explicou o contexto do sonho, da sonhadora e suas perguntas relativas ao que foi mencionado no sonho:</p> <p>O marido da paciente, um açougueiro atacadista, honesto e trabalhador, lhe explicou na véspera que estava engordando demais e que, por isso, iniciaria uma dieta. Pretendia levantar cedo, fazer exercícios e manter uma dieta rigorosa e, sobretudo, não aceitar mais nenhum convite para jantares. (...) A paciente continuou dizendo que agora estava muito apaixonada por seu marido e que brincava muito com ele. (...) ela relatava que ontem fez uma visita a uma amiga da qual sente bastante ciúmes, pois seu marido sempre a elogia muito. Felizmente, essa amiga é magra e seca, e o marido da sonhadora é amante de corpos mais rechonchudos. Sobre o que falou essa amiga magra? Evidentemente sobre seu desejo de ganhar algum peso. Ela também lhe perguntou: “Quando vocês nos convidarão novamente? Sua comida é sempre tão gostosa”. (FREUD, 1900/2019, p. 181-182).</p> <p>Freud também perguntou a sua paciente:</p> <p><i>“De onde surgiu o salmão mencionado no sonho?” “Salmão defumado é o alimento preferido dessa amiga”, ela responde.”</i> (FREUD, 1900/2019, p. 183).</p>

Partes do conteúdo manifesto	Significado atribuído
<i>Pretendo oferecer um jantar</i> (PACIENTE In: FREUD, 1900/2019, p. 181).	O sonho tem íntima relação com a amiga da sonhadora, que no dia anterior ao sonho perguntou: “Quando vocês nos convidarão novamente? Sua comida é sempre tão gostosa”. (FREUD, 1900/2019, p. 182).
<i>(...) nada tenho em casa além de um pouco de salmão defumado.</i> (PACIENTE In: FREUD, 1900/2019, p. 181).	Mais uma evidência da relação com a amiga da sonhadora, pois “Salmão defumado é o alimento preferido dessa amiga”. (FREUD, 1900/2019, p. 183).
<i>Penso em fazer compras, mas me lembro de que é uma tarde de domingo, quando todas as lojas estão fechadas. Pretendo então ligar para alguns fornecedores, mas o telefone está com defeito.</i> (PACIENTE In: FREUD, 1900/2019, p. 181).	Refere-se ao pedido do marido de não aceitar mais convites para jantares, pois estava engordando (FREUD, 1900/2019, p. 181). Assim, o pedido do marido seria atendido.
<i>Assim, sou obrigada a desistir do meu desejo de oferecer um jantar.</i> (PACIENTE In: FREUD, 1900/2019, p. 181).	O desejo no sonho não era de desistir do jantar, mas de impossibilitar sua amiga de engordar e ficar mais atraente aos olhos de seu marido (FREUD, 1900/2019, p. 183).

Freud conclui sobre o sonho da paciente:

Agora o sentido do sonho está claro. Posso dizer à paciente: “É como se a senhora, ao ouvir isso, tivesse pensado: ‘É, claro que vou convidá-la, para que você possa engordar e agradar ainda mais ao meu marido. Prefiro não oferecer mais nenhum jantar’. O sonho lhe diz então que a senhora não pode oferecer um jantar, ou seja, ele realiza seu desejo de não contribuir para o enchimento das formas físicas de sua amiga. A intenção de seu marido, de não participar mais de jantares para emagrecer, lhe diz que as coisas oferecidas nos eventos sociais engordam” (FREUD, 1900/2019, p. 182-183).

Esse é apenas um exemplo prático da aplicação do método de interpretação dos sonhos freudiano em um dos sonhos relatados de seus pacientes. O mais

importante a ser destacado é a maneira simples com que o método se configura: o primeiro passo é instruir o sonhador a dar atenção à sua própria psique e não censurar nenhum pensamento que apareça, mesmo que pareça confuso. Após isso, o sonhador irá relatar o sonho na íntegra. Também é necessário uma explicação prévia do dia anterior ao sonho e de alguns elementos relatados: as pessoas, os lugares, as decisões, etc. Por fim, os elementos são separados do todo para uma compreensão específica, a partir da convergência do relato preliminar e do conteúdo manifesto. Os significados dos elementos são assim lidos separadamente no contexto do todo, a fim de buscar o significado do sonho e a relação com a psique do sonhador.

Vale lembrar que Freud admite que um mesmo sonho pode ser lido de maneiras diferentes, ou seja, podem ter mais de um significado (FREUD, 1900/2019, p. 183). Isso não implica uma falha na leitura do sonho, apenas um recurso da psique de fazer diversas associações entre imagens e conteúdos inconscientes. Além disso, nem todos os sonhos são passíveis de interpretação, pois os elementos de seu conteúdo manifesto podem se perder no processo de relato ou os elementos serem difíceis de serem divididos para leitura ou não há informações suficientes para associar esses elementos com a vida de vigília.

O método freudiano foi utilizado na psicanálise e obteve grande relevância não só na análise clínica, mas também na filosofia ontológica, epistemológica, do conhecimento, etc. Porém, com o advento da psicofarmacologia, que fez com que os sintomas dos pacientes fossem tratados de maneira mais direta e sem o acompanhamento de psicoterapia, os princípios freudianos foram colocados de lado e, muitas vezes, descredibilizados por conta de seu teor ideológico. Sidarta Ribeiro explicou o assunto:

No pós-guerra, a psicanálise se disseminou por países do continente americano e chegou a ter relevância na escola médica dos Estados Unidos, mas com o tempo perdeu terreno para a psicofarmacologia. A dificuldade de aplicar o método psicanalítico a todo e qualquer paciente, o advento de fármacos capazes de suspender o surto psicótico aparentemente sem qualquer

necessidade de escuta do paciente, a tendência dos seguidores da psicanálise ao isolamento e à fragmentação, além de boa dose de intolerância e perseguição ideológica, acabaram por expurgar do establishment científico a contribuição freudiana (RIBEIRO, 2019, p. 31).

Sidarta Ribeiro ainda discorre sobre o tratamento farmacológico de diferentes pontos de vistas:

Do ponto de vista dos familiares dos pacientes, a terapia farmacológica foi considerada um verdadeiro milagre, pois cortava pela raiz os comportamentos antissociais que tanto assustam na psicose. Do ponto de vista dos pacientes, o sucesso foi mais questionável, pois o manejo inadequado da dose frequentemente leva ao fenômeno da “impregnação química”, que castra emoções e embota movimentos (RIBEIRO, 2019, p. 157).

Os estudos contemporâneos sobre a psique humana demonstram vários acertos nas teorias de Freud, além da eficácia do tratamento das psicopatologias por meio da análise terapêutica:

A partir dos achados empíricos de Solms¹¹⁶, perderam fôlego diversos argumentos antifreudianos repetidos ao longo do século XX como bordões com verniz científico (RIBEIRO, 2019, p. 261).

De maneira brilhante, Sidarta Ribeiro escreveu sobre a necessidade de valorizarmos a pesquisa de Freud e de seu sucessor, Jung, além de defendê-los de acusações absurdas contra suas pesquisas. Não poderíamos deixar de transcrever o trecho em que Ribeiro clama pela genialidade de Freud e de Jung e os absolve das acusações impertinentes a seus trabalhos sobre os sonhos e pensamentos coletivos:

Freud e Jung criaram as bases de toda essa compressão. Em suas obras surpreendentemente coesas, jogaram luz nos recessos de nosso próprio comportamento pelo exercício magistral da indução, dedução e abdução. Sua inclusão no panteão dos grandes cientistas da humanidade não exige apenas compreender e valorizar seu

¹¹⁶ Cf. SOLMS, 2000, p. 843-850.

legado, mas também defendê-los de diversas acusações a eles imputadas com maior ou menor justificativa, muitas delas de cunho moral. Se Freud e Jung forem medidos com a mesma régua aplicada a outros gênios da humanidade, sua defesa fica fácil, pois excluir todos os outros seria simplesmente desastroso. Por luxúria e comportamentos obscenos, perderíamos Mozart e Caravaggio. Por prejudicar inimigos e gostar de dinheiro, adeus Isaac Newton. Por misticismo, daríamos adeus a Johannes Kepler e Hans Berger. Por mudar de ideia e fazer ajustes teóricos, nada de Albert Einstein ou Huxley e Carl Sagan. É preciso separar as descobertas científicas das condutas imperfeitas dos descobridores, inerentes à condição humana. Se Freud e Jung não foram titãs da ciência da mente, quem terá sido? (RIBEIRO, 2019, p. 347).

A importância da leitura dos sonhos por meio do método interpretativo de Freud é a busca do que existe na psique do indivíduo, podendo revelar o que há de mais profundo e inerente, inclusive seus desígnios, ocultos ou não. Quando o próprio sonhador compreende (mesmo que uma pequena parte) sua psique, seus desejos vão sendo revelados ao mundo, assim ele pode mudar o curso de sua própria realidade e da realidade do mundo. No campo das Artes, inclusive na Arquitetura, a compreensão dos desejos da psique se tornam importantes para a presentificação das ideias dos artistas, que poderão gerar uma transformação da humanidade.

Por fim, um alerta sobre o papel do sonhador e do terapeuta. Assim como Sócrates alertou Hipócrates sobre os perigos da exposição de sua alma, até aos mais sábios, dizendo: “Sabes o perigo a que vais expor tua alma? Se tivesse de confiar teu corpo a alguém, correndo o risco de deixá-lo mais forte ou estragá-lo, havias de refletir mais de espaço antes de tomares qualquer resolução.” (PLATÃO. *Prot.*, V, 313a). O terapeuta aí presente não é aquele que descobre a psique do sonhador. Seu papel é coadjuvante nesse processo, pois é o próprio sonhador que irá descobrir e desbravar seus desejos inconscientes. O terapeuta é um guia para auxiliar nessa jornada, mas é o sonhador quem lê sua própria psique e descobre seu inconsciente.

É o empenho que revelo como arquiteto em criar, com os meus projetos, o espanto e a emoção que uma obra de arte provoca.

(NIEMEYER *In*: GOROVITZ, 2015, p. 43).



3
PARTE

OS DESÍGNIOS DOS ARTISTAS

I

O PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO DO CROQUI

Como apresentado na parte anterior, assim como o conteúdo onírico latente transmite os desejos do indivíduo a partir da tradução das imagens do conteúdo onírico manifesto, o conteúdo latente do croqui transmite os desígnios intrínsecos do desenho por meio dos significados de seus riscos. A partir dos paralelos apresentados, é possível utilizarmos o método de interpretação dos sonhos de Freud na tentativa de compreendermos os desígnios dos desenhos de arquitetura. Nesta pesquisa, a busca de perceber a ideia do desenho, do croqui e da latência do croqui é uma tentativa (como já explicada, frustrada) de auxiliar a compreensão em torno da capacidade de um desenho de se fazer conectar com o observador.

O presente capítulo visa conceber as bases do processo de leitura desenhos para a busca de seus desígnios intrínsecos. Para isso, buscaremos fazer assimilações com o método de interpretação dos sonhos, apresentado no capítulo anterior.

Pensar esteticamente um desenho requer buscar compreender a ideia do desenho, o croqui e a latência do croqui. A crítica aos desenhos de arquitetura é importante na busca da essência¹¹⁷ do processo projetual,¹¹⁸ enquanto significado sensível, além de sua representação em si, pois no desenho está intrínseca sua intenção enquanto desígnio. Refletir sobre o desenho implica um olhar sensível no seu reconhecimento como obra em si, pois em sua materialidade objetiva engendra significados que podem revelar sua dimensão estética e, por conseguinte, se

¹¹⁷ De acordo com Ching, a *essência* é a “ideia principal, parte fundamental ou o aspecto proeminente de uma narrativa ou conceito” (CHING, 1999, p. 74). Cf. também o conceito de *essência* de acordo com Lucio Costa abordado na página 101 da dissertação.

¹¹⁸ Cf. nota 20 acerca do termo “processo projetual”.

materializam como seu valor identitário independente do futuro edifício que virá a ser construído.

É claro que a crítica ao projeto de arquitetura pode ser feita por outros meios. Podemos criticá-lo a partir de seu memorial descritivo, do resultado da obra construída, da vivência no espaço, da interação com o entorno, da combinação desses e tantos outros. Aqui, não desconsideramos que a crítica e a fruição dos projetos de arquitetura podem ser realizadas de diversas maneiras coerentes e admiráveis, considerando as dimensões que envolvem o fazer arquitetônico. Porém, de certa maneira, o caráter racional e epistemológico do conhecimento científico nos distanciou do exercício de reconhecimento e busca da emoção e da sensibilidade de um desenho de arquitetura como obra de arte. De modo análogo ao reconhecimento do desenho do pequeno Saint-Exupéry, na obra *O pequeno príncipe*, quando as pessoas grandes só enxergavam um chapéu, mas o certo seria ver uma jiboia que engoliu um elefante por completo. Para uma explicação melhor, a criança teve que desenhar o interior da jiboia que revelava o elefante a ser digerido (Figura 11).

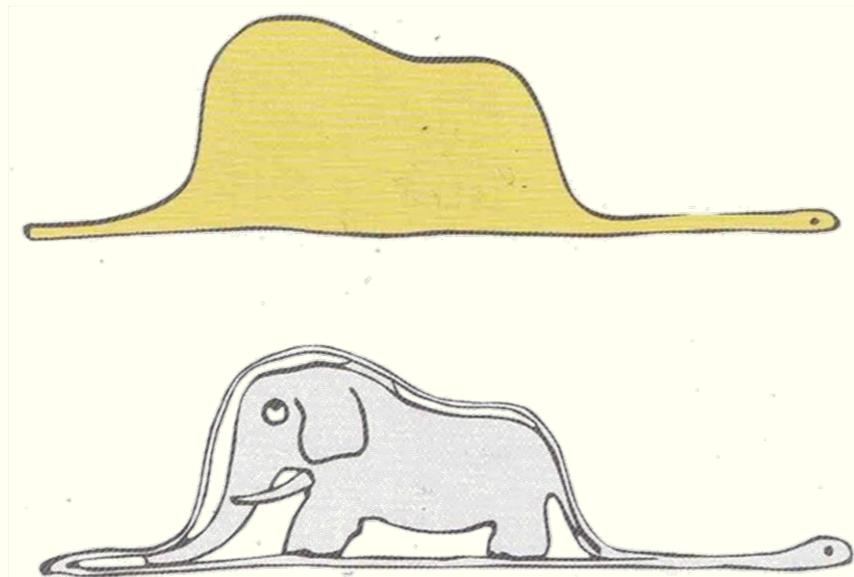


Figura 11. Aquarelas de Saint-Exupéry no livro *O pequeno príncipe*. O desenho de cima é intitulado “desenho número 1”, que representa a jiboia fechada. O desenho de baixo é o “desenho número 2”, que representa a jiboia aberta com a visão do elefante em seu interior. Fonte: SAINT-EXUPÉRY, 1943/2018, p. 8.

O conselho dos adultos não poderia ser mais desmotivador em relação à criatividade:

As pessoas grandes aconselharam-me deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas, e dedicar-me de preferência à geografia, à história, ao cálculo, à gramática. (SAINT-EXUPÉRY, 1943/2018, p. 8).

O desenho de arquitetura guarda a essência do processo projetual, ou seja, seu desígnio. Assim, ao se conectar com o desenho, é possível ter contato, para além da ideia do projetista e dos riscos do croqui, com a latência do croqui. Apenas é possível reconhecer esteticamente uma obra de arte, quando a percebemos a partir de nossos sentidos e de nosso intelecto, de tal modo que nossa apreensão seja comprometida com sua totalidade, a partir da materialidade objetiva na obra. Em um viés poético, é como se conseguíssemos perceber o elefante no interior da jiboia, mesmo sem vê-la, ou seja, sentir a emoção provocada a partir do desenho, que nesse caso poderia se traduzir em “espanto”, “em coragem”, em “medo” ou em qualquer outro sentimento que possa provocar a alteração da consciência daquele que se depara com a obra diante de si. Gorovitz declara:

A possibilidade de reunir o ideal e o material, reflexão e ação, emoção e razão, o *logos* e o *páthos* se objetiva na obra de arte pela intimidade que ela é capaz de promover entre forma e conteúdo – uma totalidade de si (GOROVITZ, 1993, p. 27).

Nesse sentido, este trabalho visa buscar perceber a ideia do desenho, do croqui e da latência do croqui como uma tentativa de auxiliar a compreensão acerca da capacidade que o desenho tem se conectar com as emoções e intelecto do observador. Dessa maneira, podemos ler o desenho de arquitetura em sua totalidade, pois o procedimento abrange a análise da ideia do desenho, da parte gráfica do croqui e a busca pelo conteúdo latente do croqui. Portanto, buscamos a leitura do desenho

de arquitetura por meio da explicação e do reconhecimento da forma enquanto composição.

A leitura do desenho de arquitetura também permite uma pequeníssima aproximação com a psique do arquiteto-artista, o que contribui para entendermos parte de seu processo de criação, ou melhor, o processo de *descobertas* de ideias da psique do arquiteto-artista, manifestando, assim, alguns aspectos de sua assinatura. Pedro Bandeira poetizou ao escrever sobre essa interação entre criador e espectador a partir do desenho:

Eu sempre quis desenhar, desenhar como se pudesse tirar retrato do que sinto por dentro.
Do que eu penso e não digo.
Do que eu sonho e não consigo.
Isso para que alguém pudesse ver e dizer:
“Que bonito!”
Ou “Que tristeza!”
O “A orelha não ficou grande demais?”
Não precisava nem gostar do meu desenho. Na verdade eu queria que a pessoa que visse meu desenho pudesse entender o eu tenho cá dentro.
Sentir igualzinho tudo o que sinto, só com algumas mudançazinhas por ter misturado o que sinto com tudo o que a pessoa estivesse sentindo.
E me explicar o que falta.
E completar o que falta.
Mas desenhar é difícil.
Não é só querer. Nem é só sentir
(BANDEIRA, 1989, p. 4-6).

Ao embarcarmos nessa busca pelos desígnios intrínsecos ao desenho, estamos em contato com parte das escolhas feitas pela psique de seu *descobridor*. Como visto, de acordo com a teoria freudiana, essas escolhas são feitas a partir da interação entre as partes da psique, o *Isso*, o *Supra-Eu* e o *Eu*. O artista apto a aliar as três partes em

favor do *descobrimento* de ideias do inconsciente para o consciente é capaz de presentificar obras de arte no mundo externo.¹¹⁹

Esse *descobrimento* de ideias é feito a partir do conhecimento adquirido e das memórias da psique, o que leva a crer que o repertório pessoal é indispensável no processo de *descobrir* ideias. Assim como cada psique possui identidades distintas, os desígnios dos desenhos se relacionam com a particularidade da psique que o presentificou. É claro que esse pequeníssimo contato com a psique *descobridora* não permite que desvendemos todo o processo de resgate de ideias e, muito menos, que possamos copiar esse processo de resgate de ideias para obter obras de arte de igual completude. As psiques são particulares, individuais e difíceis de serem desvendadas, até para o próprio indivíduo. Além disso, nossas psiques estão em constante mudança, fato que pode ser observado por nós mesmos a respeito de nossas vidas.

Afirmar que a particularidade da psique do arquiteto-artista não é relevante para as características de um desenho é bastante equivocado, pois, se fosse o caso, todo arquiteto-artista teria o mesmo resgate de ideias para a mesma diretriz de projeto. A estética no processo projetual de arquitetura não é feita por meio de fórmulas aplicáveis a qualquer contexto. Isso pode ser comprovado historicamente e, principalmente nos concursos de projetos em que as mesmas condicionantes são submetidas a diversos profissionais e existem inúmeras soluções para o problema, como é o caso do concurso para o projeto urbanístico de Brasília, em que além da proposta vencedora de Lucio Costa, outras 31 propostas foram homologadas, todos com suas particularidades (Figura 12, Figura 13, Figura 15 e Figura 14).

¹¹⁹ Essa premissa vai ao encontro da tese de Luciano Coutinho sobre a representação da *psyche* a partir da imagem do monstro na *República* de Platão. Coutinho afirma que “Essa imagem de Platão representa, nesta obra, o quanto o esteta em Arquitetura precisa harmonizar sua interioridade, para poder harmonizar também aquilo que é sua proposta de (re)criação, visto que, sem essa harmonização, seu artefato tornar-se-á apenas instrumento caótico de sua ira ou de seus desejos particulares.” (COUTINHO, 2021a, p. 227).

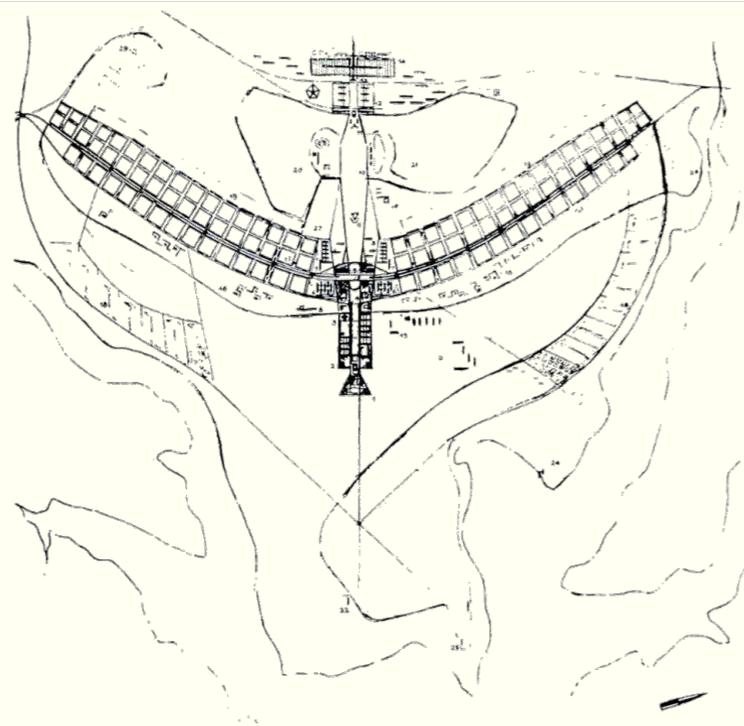


Figura 12. Proposta para o Plano de Lucio Costa – 1º colocado. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 361.

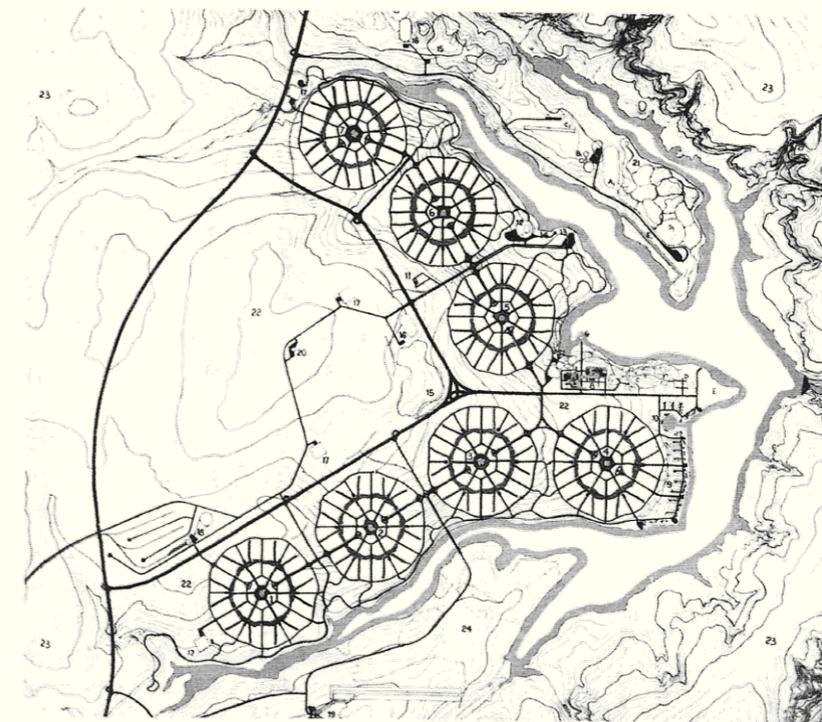


Figura 15. Proposta para o Plano de MM Roberto – 3º e 4º colocados. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 271.

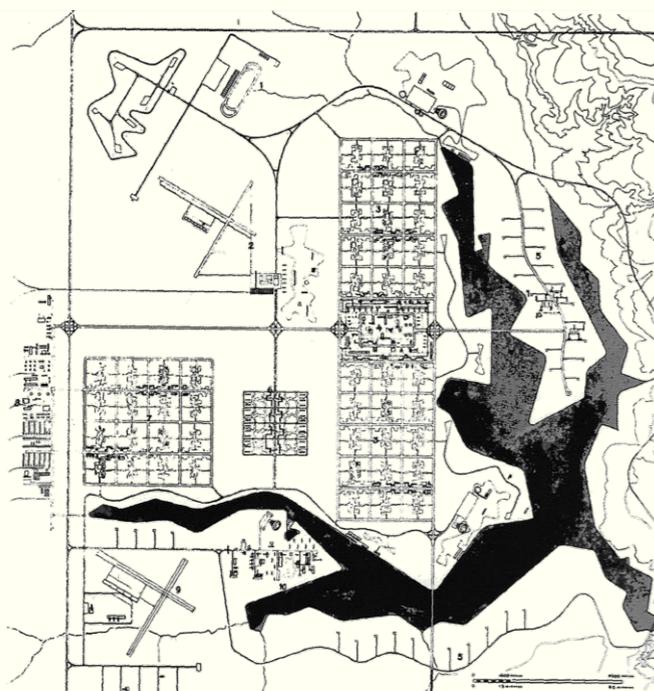


Figura 13. Proposta para o Plano de Ney Gonçalves, Boruch Milman e João Henrique Rocha – 2º colocado. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 244.

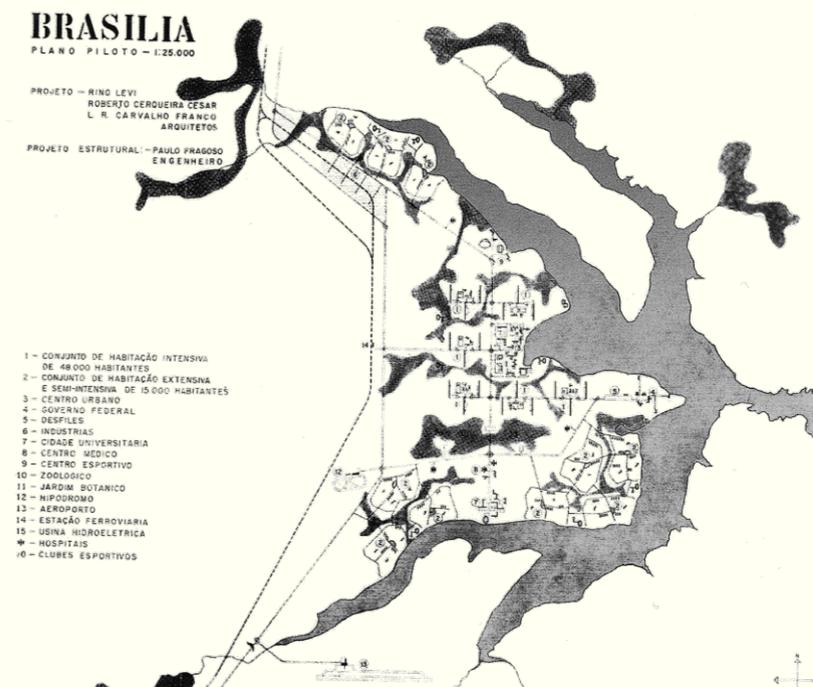


Figura 14. Proposta para o Plano de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Luis Roberto Carvalho Franco e Paulo Fragozo – 3º e 4º colocados. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 312.

Importante ser notado também que, mesmo procedendo de uma psique artística, o desenho se desvincula dela e se torna autônomo e independente da psique *descobridora*, a fim de se vincular com as psiques de outrem. É nesse jogo que o desenho consegue (re)criar o indivíduo e o emancipar de suas amarras, pois o desenho permitirá novas percepções de realidade para o espectador, que pode mudar suas escolhas e futuro. Esse é o poder transformador que a arte possui.

Partindo do que foi apontado até então, podemos conceber as bases para a leitura dos desenhos de arquitetura, a partir da relação com o método interpretativo dos sonhos freudiano. Para isso, será apresentada a leitura dos desenhos a partir dos croquis junto com a elucidação do procedimento, a fim de facilitar o entendimento. Como será o primeiro croqui apresentado, a escolha deste se baseou na simplicidade dos elementos e contexto, para que possamos nos habituar à prática de leitura dos desenhos de arquitetura. Assim, buscaremos fazer a leitura do desenho a partir dos croquis de Lina Bo Bardi para o totem sinalizador do Sesc Pompeia (Figura 16).

Atentamos que, aparentemente, o processo de leitura dos desenhos terá uma aproximação mais direta com a apresentação do recurso gráfico do croqui e da busca de sua latência, ou seja, a busca pela explicação dada pelo *descobridor* da ideia do desenho a partir de suas sensações e emoções. A explicação do croqui não é pessoal, e sim uma tentativa de explicar as escolhas do artista. Porém, o processo de leitura dos desenhos de arquitetura não se limita à tentativa de descobrir as intenções do artista presentificadas em croquis. A leitura do desenho visa buscar perceber a ideia do desenho, do croqui e da latência do croqui na tentativa de compreendermos como o observador se conecta com seus desígnios intrínsecos. Reforçamos que esse objetivo é um *tentativa*, pois as três instâncias unidas não revelam a grandeza dos desenhos e seus desígnios. Além disso, não é por meio dessa leitura que o espectador se conectará com o desenho, se assim fosse, a percepção de uma obra de arte seria muito mais fácil se os artistas explicassem de maneira literal seus desígnios por meio de memórias descritivos. Buscamos, portanto, tentar perceber os meios que os desenhos têm de se conectar com o espectador e não de forçar essa conexão.

Também ressaltamos que a leitura dos desenhos, quando feita em grupo, pode ser mais detalhada, pois, por vezes, alguns desígnios se revelarão, mais facilmente, para um observador. O somatório dos desígnios desvelados podem revelar de maneira mais ampla a leitura dos desenhos. No trabalho em questão, as leituras dos desenhos selecionados foram feitas por diversas pessoas. As leituras apresentadas nos capítulos seguintes não se esgotam aqui. Novas leituras, inclusive feitas por quem estiver lendo esta pesquisa, podem surgir e ampliar a percepção dos desenhos selecionados.

Para o procedimento de leitura de desenhos de arquitetura, partiremos da parte gráfica, ou seja, do croqui, a parte manifesta da ideia do desenho. O primeiro passo, portanto, é dar atenção ao croqui previamente selecionado, sem que a censura interrompa o fluxo de pensamentos. Isso requer que o espectador se conecte com o croqui e que nada além dele interfira no fluxo de pensamentos. A conexão entre croqui e espectador é importante para que os sentimentos e as emoções do observador percebam os desígnios intrínsecos ao desenho. Se não há sentimentos, a conexão não acontece.

Precisamos também contextualizar os desenhos de arquitetura em questão, que é bastante similar ao relato preliminar da interpretação dos sonhos, a não ser por um detalhe. Para a interpretação dos sonhos, buscamos um relato preliminar sobre a vida pessoal de quem sonhou. Aqui, não buscamos saber apenas sobre a vida de quem manifestou a ideia, o croqui. É claro que o arquiteto-artista que presentificou o desenho traz sua assinatura pessoal, mas é um fator entre outros. Buscamos, além disso, as condições preliminares das diretrizes básicas do projeto, como a localização, o momento histórico, a função para a obra, o entorno, entre outras.

A contextualização do desenho constitui as informações básicas que adapta o leitor do desenho com os croquis que estão por vir. A contextualização não precisa ser feita apenas no início do processo, pois perguntas e dúvidas podem surgir no decorrer da leitura. A contextualização do desenho não é a ideia do desenho, mas é um dos meios, entre tantos outros, que nortearam o artista a *descobrir* a ideia do desenho.



Contextualização do desenho: O projeto do Sesc Pompeia foi iniciado em 1977, por Lina Bo Bardi, que recupera, restaura e adapta os antigos edifícios de uma fábrica de tambores para transformá-los em um Centro de Lazer (Figura 17). A fábrica original possuía instalações estruturadas em concreto armado, “inspirada na técnica de um dos pioneiros do concreto armado, no início do século XX, o francês François Hennebique” (FERRAZ, 2015a, p. 27). Segundo Lina:

Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade.

Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira (BARDI *In*: FERRAZ, 2015a, p. 5).

A primeira fase do projeto visava a adaptação da antiga fábrica com o programa de necessidades do centro de lazer (Figura 18). A segunda parte foi destinada à construção dos três prismas de concreto aparente que abrigavam as piscinas, ginásios, salas de ginásticas e esporte, espaços de apoio, circulação e a torre de água (SANTOS *In*: FERRAZ, 2015a, p. 44-45) (Figura 19 e Figura 20).

O trabalho de Lina e sua equipe para o Sesc Pompeia foi completo, desde a arquitetura, o mobiliário do local e a identidade visual para o centro de lazer. Ferraz aborda sobre o processo de projeto e obra na Fábrica do Sesc Pompeia: “Tínhamos um escritório dentro da obra: o projeto e o programa eram formulados como um amálgama, juntos e indissociáveis.” (FERRAZ, 2015a, p. 27).

O desafio na elaboração do desenho, além da complexidade do restauro, era o respeito e a interação do edifício com os habitantes próximos dali. Em uma das visitas ao local, antes mesmo dos desenhos serem concebidos, Lina percebeu que já havia um público frequente de crianças, pais, mães e anciãos na rua próxima à fábrica, que brincavam, faziam teatrinho de fantoches e churrasquinho ao longo do dia. Além das construções existentes, Lina pretendia manter o uso e o fluxo dessas pessoas (BARDI *In*: FERRAZ, 2015a, p. 4).

Figura 16. Croqui para totem sinalizador do Sesc Pompeia feito por Lina Bo Bardi. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=3891> Acesso em: 31 jan. 2022

Contextualização feita, podemos observar o croqui em partes separadas e analisar trechos distintos até o conjunto arquitetônico completo. Como no processo manifesto de um sonho, não se pode determinar precisamente quais partes serão separadas do todo, pois cada parte manifesta de um sonho ou, no caso, cada croqui, possui suas especificidades. No caso do Sesc Pompeia podemos analisar o conjunto de todos os edifícios ou parte do conjunto, como o desenho para a sinalização do centro de lazer. Para a demonstração em questão, iremos analisar o totem de sinalização do Sesc Pompeia, porém, o leitor poderá estender a leitura dos desenhos à medida que incorporar mais croquis do conjunto arquitetônico.

Assim como vale a dica para que não nos esqueçamos dos elementos dos sonhos quando acordamos, também vale para o processo de relatar os elementos de um croqui, ou seja, é bom relatar todos os pensamentos para que nada se perca. No caso do croqui selecionado, não me contive em tê-lo impresso para que pudesse riscar tudo que vinha em pensamento, mesmo que as intervenções pudessem se sobrepor ou ficassem confusas (Apêndice 1).

Ao se conectar com o croqui, os elementos vão se apresentando aos poucos e o fluxo de pensamento será contínuo, pois cada elemento apresentado se associará a outro. Com os elementos já separados, podemos analisá-los de acordo com as características do formato¹²⁰ (relativo ao contorno plano) e das propriedades visuais da forma¹²¹ (relativo ao volume tridimensional), tamanho,¹²² cor,¹²³ textura,¹²⁴ posição,¹²⁵ orientação,¹²⁶ inércia visual,¹²⁷ etc.

¹²⁰ De acordo com Ching: “O contorno característico ou configuração da superfície de uma forma particular. Formato é o principal aspecto através do qual identificamos e classificamos as formas.” (CHING, 2008, p. 34).

¹²¹ De acordo com Ching: “Em arte e projeto, frequentemente utilizamos o termo para denotar a estrutura formal de um trabalho – a maneira de dispor e coordenar os elementos e partes de uma composição de forma a produzir uma imagem coerente. No contexto deste estudo, forma sugere referência tanto à estrutura interna e ao perfil exterior quanto ao princípio que confere unidade ao todo. Enquanto forma frequentemente inclui um sentido de massa ou volume tridimensional, formato refere-se mais especificamente ao aspecto essencial da forma que governa sua aparência.” (CHING, 2008, p. 34).

Os elementos também se inter-relacionam e podemos identificar a *composição plástica* do desenho. Lucio Costa descreve o termo como o “conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou cores dispostos de acordo com certas normas e visando a um determinado objetivo plástico” (COSTA, 1948/1962, p.148). Os objetivos plásticos revelam o partido,¹²⁸ a cadência,¹²⁹ o ritmo,¹³⁰ a relação,¹³¹ a proporção,¹³² a comodulação,¹³³ a harmonia,¹³⁴ a euritmia,¹³⁵ a modenatura,¹³⁶ a simetria,¹³⁷ os eixos,¹³⁸ a hierarquia,¹³⁹ e a transformação.¹⁴⁰

¹²² Cf. CHING, 2008, p. 34, em que explica o termo *tamanho*: “As dimensões físicas de comprimento, largura e profundidade de uma forma. Embora essas dimensões determinem as proporções de uma forma, sua escala é determinada por seu tamanho relativo a outras formas de seu contexto.”

¹²³ Cf. CHING, 2008, p. 34, em que explica o termo *cor*: “Um fenômeno de luz e percepção visual que pode ser descrito em termos da percepção que um indivíduo tem de matiz, saturação e valor tonal. Cor é o atributo que mais claramente distingue uma forma de seu ambiente. Também afeta o peso visual de uma forma.”

¹²⁴ Cf. CHING, 2008, p. 34, em que explica o termo *textura*: “Qualidade visual e especialmente tátil conferida a uma superfície pelo tamanho, formato, disposição e proporção das partes. A textura também determina o grau em que as superfícies de uma forma refletem ou absorvem a luz incidente.”

¹²⁵ Cf. CHING, 2008, p. 35, em que explica o termo *posição*: “A situação de uma forma relativamente ao seu ambiente ou campo visual dentro do qual é vista.”

¹²⁶ Cf. CHING, 2008, p. 35, em que explica o termo *orientação*: “A direção de uma forma relativamente ao plano do solo, aos pontos cardeais, outras formas ou ao observador da forma.”

¹²⁷ Cf. CHING, 2008, p. 35, em que explica o termo *inércia visual*: “O grau de concentração e estabilidade de uma forma. A inércia visual de uma forma depende de sua geometria, assim como de sua orientação relativamente ao plano do solo, à atração da gravidade e a nossa linha de visão.”

¹²⁸ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *partido*: “a escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores.” Cf. também CHING, 1999, p. 73, que explica o mesmo termo como “esquema básico ou conceito de um projeto arquitetônico, representado por um diagrama.”

¹²⁹ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *cadência*: “espaçamento iguais repetidos uniformemente.”

¹³⁰ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *ritmo*: “espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados.” Cf. também CHING, 2008, p. 356, que explica o mesmo termo como “qualquer movimento caracterizado por uma recorrência padronizada de elementos ou motivos a intervalos regulares ou irregulares.”

¹³¹ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *relação*: “o confronto entre duas partes.”

¹³² Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *proporção*: “a equivalência ou o equilíbrio de duas relações.” Cf. também CHING, 1999, p. 76, que explica o mesmo termo como “relação comparativa, adequada ou harmônica entre duas partes ou entre uma parte e o todo com respeito a magnitude, quantidade ou grau.”

¹³³ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *comodulação*: “o conjunto das proporções das partes entre si e com relação ao todo.” Cf. também CHING, 1999, p. 76, que explica o termo *módulo* como “unidade de medida utilizada para padronizar as dimensões dos materiais de construção ou regular as proporções de uma composição arquitetônica.”

A análise dos elementos e suas inter-relações demonstram as características do todo, como por exemplo, o tipo de organização espacial¹⁴¹ (centralizada,¹⁴² linear,¹⁴³ radial,¹⁴⁴ aglomerada,¹⁴⁵ em malha¹⁴⁶), o traçado regulador,¹⁴⁷ os espaços cheios,¹⁴⁸ e vazios,¹⁴⁹ as aberturas,¹⁵⁰ entre outros aspectos. Existem diversas

¹³⁴ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *harmonia*: “a subordinação de todas as partes a uma determinada lei.” Cf. também CHING, 1999, p. 74, que explica o mesmo termo como “arranjo ordenado, aprazível ou congruente dos elementos ou partes de um todo artístico.”

¹³⁵ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *eurritmia*: “comodulação harmônica integrada em ritmo perfeito.” Cf. também CHING, 1999, p. 73, que explica o mesmo termo como “harmonia de proporções ou movimento.”

¹³⁶ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 148, em que explica o termo *modenatura*: “o modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma das partes da composição.”

¹³⁷ Cf. COSTA, 1948/1962, p. 149, em que explica o termo *simetria*: “equilíbrio entre duas partes.” Cf. também CHING, 1999, p. 75, que explica o mesmo termo como “exata correspondência de tamanhos, formas e arranjo das partes nos lados opostos de uma linha ou plano divisório, ou em torno de um centro ou eixo.”

¹³⁸ Cf. CHING, 2008, p. 321, em que explica o termo *eixo*: “Uma reta estabelecida por dois pontos no espaço, em relação à qual é possível dispor formas e espaços de uma maneira simétrica ou equilibrada.”

¹³⁹ Cf. CHING, 2008, p. 321, em que explica o termo *hierarquia*: “A articulação da importância ou do significado de uma forma ou espaço através de seu tamanho, formato ou localização, relativamente a outras formas e espaços de organização.”

¹⁴⁰ Cf. CHING, 2008, p. 321, em que explica o termo *transformação*: “O princípio de que um conceito, uma estrutura ou organização arquitetônicas podem ser alterados através de uma série de manipulações e permutações distintas em resposta a um contexto ou conjunto de condições específicas, sem a perda da identidade ou do conceito.”

¹⁴¹ Cf. CHING, 2008, p. 178, em que explica o termo *organização espacial*: “as maneiras básicas pelas quais os espaços de um edifício podem ser relacionados uns aos outros e organizados em padrões coerentes de forma e espaço.”

¹⁴² Cf. CHING, 2008, p. 189, em que explica a *organização centralizada*: “Um espaço central dominante ao redor do qual uma série de espaços secundários é agrupada.”

¹⁴³ Cf. CHING, 2008, p. 189, em que explica a *organização linear*: “Uma sequência linear de espaços repetidos.”

¹⁴⁴ Cf. CHING, 2008, p. 189, em que explica a *organização radial*: “Um espaço central a partir do qual organizações lineares de espaço se estendem de maneira radial.”

¹⁴⁵ Cf. CHING, 2008, p. 189, em que explica a *organização aglomerada*: “Espaços agrupados pela proximidade ou pelo fato de compartilharem uma característica ou relação visual.”

¹⁴⁶ Cf. CHING, 2008, p. 189, em que explica a *organização em malha*: “Espaços organizados dentro do campo de uma malha estrutural ou outra moldura tridimensional.”

¹⁴⁷ Cf. LE CORBUSIER, 2013, p. 47, em que explica o *traçado regulador*: “O traçado regulador traz essa matemática sensível que dá a agradável percepção da ordem. A escolha de um traçado regulador fixa a geometria fundamental da obra; ele determina então umas das impressões fundamentais.”

¹⁴⁸ Cf. CHING, 2008, p. 94, em que explica os *espaços cheios*: “elementos positivos, percebidos como figuras.”

¹⁴⁹ Cf. CHING, 2008, p. 94, em que explica os *espaços vazios*: “elementos negativos, que atuam como fundo para as figuras.”

características para qualificar um elemento isolado, em conjunto e o todo. Essas características nos auxiliam no processo de leitura dos desenhos, porém não devemos categorizar os croquis por seus atributos plásticos e físicos, pois limitam a apreciação estética.

O propósito principal da leitura de desenhos é uma tentativa de buscar perceber como a ideia do desenho, o croqui e a latência do croqui nos auxiliam, em termos de pesquisa, a compreensão da capacidade que um desenho tem de se conectar com o observador. As categorias plásticas, algumas listadas aqui, também não são as únicas que permitem a leitura plástica do desenho; trata-se de um processo em constante transformação e, por isso, permite novas leituras a todo momento.

A fim de alcançar a essência dos desenhos, refletimos acerca das sensações e dos sentimentos que essas características podem aflorar no espectador e gerar uma transformação no indivíduo. É como se imaginássemos usufruindo daquela obra e como ela desperta o intelecto. Essas características levarão à compreensão do desígnio do desenho.

Gorovitz, no livro *Os riscos do projeto*, explica que:

A descrição de um projeto pressupõe uma dupla atribuição: evidenciar um relacionamento íntimo entre suas partes componentes e traduzir, pelo agenciamento particular proposto, significados universais. Enquanto obra de arte, o projeto circunscreve-se, sempre a uma forma particular, expressando assim particularizado, significados gerais (GOROVITZ, 1993, p. 29).

Portanto, os significados universais da obra de arte se conectam de maneira particular nos indivíduos, independente da cultura. É o processo de reconhecimento da forma, como linguagem artística, que possibilita a vinculação com seu desígnio. O arquiteto também elucida que a leitura dos projetos, quando considerados obras de arte, é feita por meio de três instâncias:

¹⁵⁰ Cf. CHING, 2008, p. 158, em que explica que *as aberturas* são necessárias para dar continuidade visual ou espacial entre espaços adjacentes.

A descrição considerará em primeira instância o projeto em sua exterioridade objetiva, enquanto *objeto em si*, ainda independentemente da consciência que se tem dele. Um segundo momento considerará este objeto enquanto objeto de percepção, vale dizer, em presença de um sujeito, da imagem ou de sua consciência passando o objeto a ser considerado como *objeto para si*. Finalmente, a descrição do objeto como modo de objetivação do sujeito. Em síntese, o objeto passa a ser simultaneamente *objeto em si para si*, pelo que o sujeito se identifica como tal – autoconsciente (GOROVITZ, 1993, p. 30).

No primeiro caso, objeto em si, o desenho é lido a partir de seus elementos plásticos visíveis e tangíveis. No segundo caso, objeto para si, levamos em consideração a percepção do sujeito em relação ao desenho. É por meio da sensibilidade, da racionalidade e da inteligibilidade do sujeito que o desenho é percebido e apreendido. No terceiro caso, o desenho é considerado como forma significativa e constitui uma “modalidade de linguagem”, que confere ao sujeito a consciência de si como ser social (GOROVITZ, 1998, p. 91).

A leitura dos desenhos permite compreendermos a ideia do desenho, os riscos do croqui e o conteúdo latente desses riscos, ou seja, os desígnios intrínsecos ao desenho. Dessa maneira, a presente pesquisa se apoia também das instâncias descritas por Gorovitz para a leitura dos desenhos de arquitetura, pois compartilha com o objetivo de compreender os desígnios do desenho a partir de uma análise sintática, ou seja, a leitura por meio de partes isoladas e em conjunto.

Apresentaremos a seguir, os elementos que incorporam os croquis de Lina e seus significados incorporados, ou seja, seus desígnios:

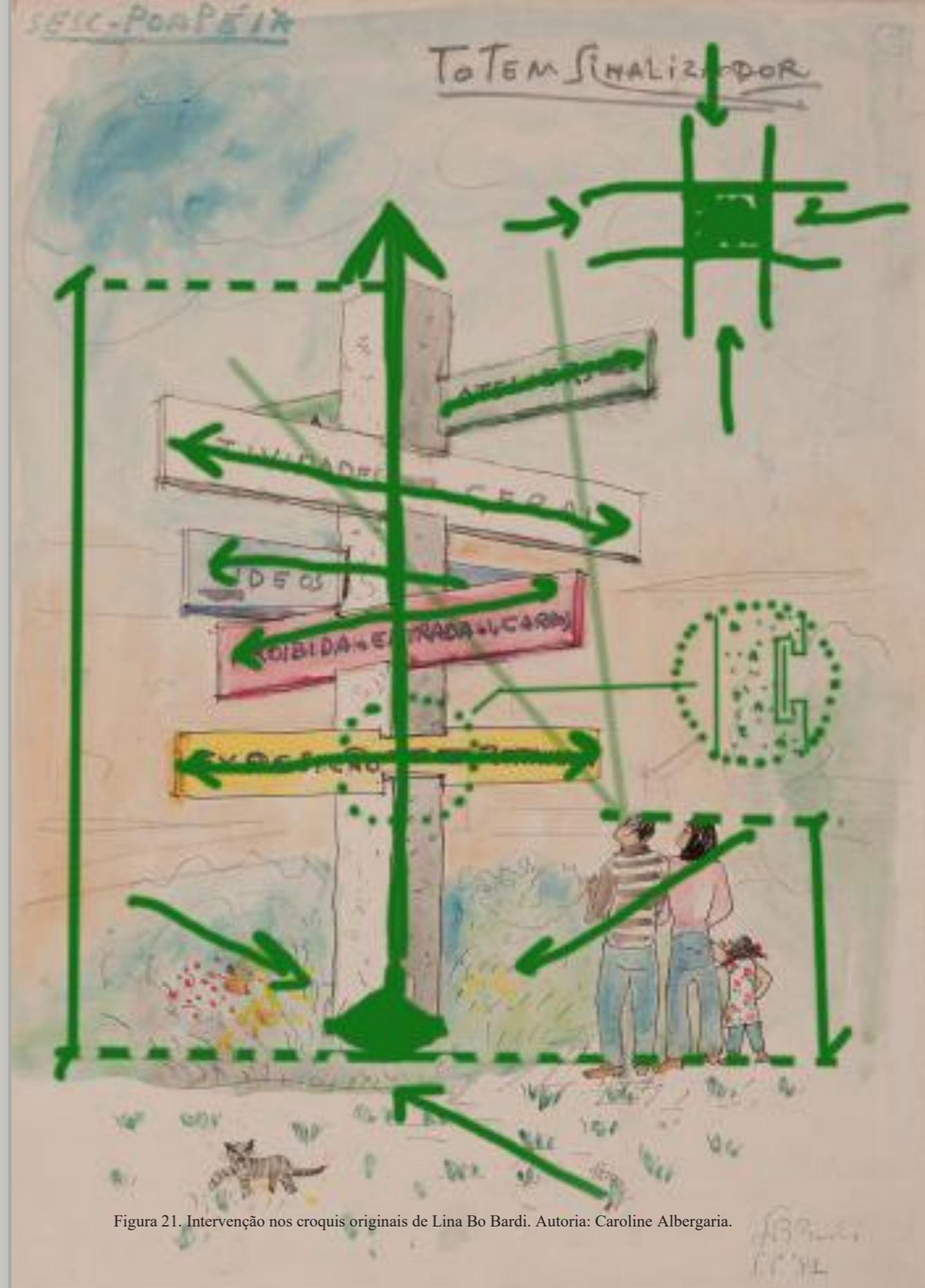


Figura 21. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

Percebemos que o totem sinalizador está no centro da composição, isolado dos espaços a sua volta, porém visualmente ativo (Figura 21). Lina representa outros elementos que complementam a ambientação, como as pessoas, um animalzinho, a vegetação em que o totem está inserido, as construções no fundo e o céu com nuvens no topo. O totem possui uma base quadrada com “braços” que irradiam do centro. Como o totem possui um peso significativo em relação aos “braços”, sua planta tem uma forma centralizada. O elemento também está centralizado no espaço com todos os lados simétricos, como um obelisco, a exemplo de sua utilização ao longo da história das cidades, em que o objetivo era indicar ou demarcar a importância daquele lugar. Lina portanto, escolheu que o totem comparecesse de maneira marcante no espaço, tão significativo quanto os outros elementos arquitetônicos dali, conferindo a ele um caráter central e tornando-o marcante visualmente.

O totem é um elemento volumétrico com faces quadrangulares planas, que são interseccionadas pelas placas. As placas também são volumes concebidos por faces quadrangulares, porém com menor espessura, e por isso, menos marcantes que o volume sólido central, conferindo uma hierarquia clara entre os elementos. As placas possuem volume igual e um padrão de repetição. São ordenadas radialmente a partir de um centro comum. A volumetria, portanto, também pode ser percebida por meio dessa organização radial, em que o centro é visualizado primeiro e o olhar é direcionado pela orientação das placas.

O pilar central e as placas são unidas por meio de uma intersecção entre as duas formas, um detalhe construtivo bastante inteligente já pensado nessa fase projetual. O pilar central possui uma subtração de sua forma para que a placa possa ser encaixada, sem necessitar de furação. Para trocar as placas, basta arrastá-las. Esse detalhe revela o quanto Lina dominava os aspectos estruturais e construtivos.

Lina se apropria da cor em complemento às linhas em todo o croqui, que permite melhor compreensão da materialidade dos elementos. O elemento central sólido aparenta ser de concreto, devido a coloração cinza e as hachuras com pequenas marcações triangulares e circulares ao longo das faces. Além da sua forma,

a aparência de sua materialidade nos causa uma sensação de robustez e solidez. Lina buscou inspiração nos prismas de concreto da fábrica (Figura 19 e Figura 20) para o desenho do totem, ou seja, a linguagem do conjunto permanece coerente, desde os edifícios principais até os elementos de sinalização.

O elemento tem um ponto de origem marcante em sua base e se alonga até chegar no topo, conferindo um eixo vertical. A presença de figuras humanas demonstra a dimensão que Lina imaginou o totem, alto, bastante alto, que faz com que as pessoas tenham que curvar seus pescoços para olhar lá em cima, ou quem sabe, destacá-lo à distância. Lina também transmite essa sensação quando coloca as nuvens do croqui um pouco acima do totem, é como se ele fosse tão alto que chegasse no céu. O totem assim, permite ser visto desde longe, se apresentando claramente para quem estivesse mais distante do sinalizador.

As placas, que cortam o sólido vertical principal, são horizontais, conferindo maior estabilidade visual ao conjunto. Ou seja, enquanto o caráter vertical do elemento sólido principal concede uma marcação assertiva no espaço, o caráter horizontal das placas permite estabilidade ao conjunto, como a linha do horizonte e um corpo repousado. As placas contornam o pilar central sólido de maneira ortogonal, ou seja, confere uma circulação ortogonal entre os ambientes do centro de lazer. A partir das placas do totem, já podemos perceber que Lina buscou uma circulação retilínea no conjunto arquitetônico.

A posição das placas que circundam todas as faces do pilar central faz com que o totem seja percebido em todas as direções, pois é necessário circundá-lo para ler as placas. Os usuários dão a volta completa no totem e, como o croqui mesmo representa, podemos ver também as construções ao redor. Assim, o totem não só sinaliza quem está ali, mas também direciona o olhar para o entorno, podemos ver os edifícios, a natureza e as pessoas que convivem no espaço. Lina faz um brilhante trabalho na percepção do espaço pelo conviva. É intencional que o totem seja parte integrante da paisagem.

Como já apontado, Lina representa outros elementos no croqui, dessa vez um risco menos dominante, linhas menos espessas e com menos detalhes; são elementos que configuram um segundo plano, para ambientar o que está sendo visto. O croqui de Lina possui um plano superior, o plano das paredes e o plano do solo bem definidos.¹⁵¹ O plano superior é preenchido com as nuvens no topo do papel e são pintadas de azul, com linhas finas e orgânicas, como num desenho de criança. A característica dessas linhas contrasta com as linhas retas e perpendiculares das construções ao fundo, no plano das paredes. As construções são pintadas de amarelo, cor quente, em oposição à cor fria das nuvens. Na parte debaixo do croqui, Lina representa a vegetação com as cores verde, amarela e vermelha. O totem nasce dali, envolto na natureza. É como se as construções fizessem parte de um ambiente natural também, não apenas aquilo que é urbano e modificado pelo homem. Lina traz de volta a natureza para a antiga fábrica.

Não é apenas o totem que possui linhas com traços marcantes e detalhados, mas também as pessoas que estão de costas. Lina representa uma pequena família, com um pai, uma mãe e uma filha, que confere a noção de escala, contrapondo com a altura significativa do totem e, o mais importante, fazê-lo existir de fato, ser visto, ser vivido. Infere-se assim, que o desenho revela o desejo de Lina de manter a vivacidade dos espaços que, mesmo antes da sua nova concepção, eram utilizados por crianças, jovens, adultos e anciões.

Lina propõe o totem pensando em um contexto real, o desenho é a representação de um momento, como o retrato de uma câmera fotográfica em que uma família desfruta o seu período de lazer, ou melhor ainda, o desenho como antevisão e ao mesmo tempo de observação de um artista que captou uma ocasião

¹⁵¹ Cf. CHING, 2008, p. 19, em que explica que o *plano superior* “pode ser tanto o plano da cobertura que abriga os espaços interiores de um edifício dos elementos climáticos, como o plano do teto que forma a superfície superior de delimitação de um cômodo.” O *plano das paredes* “devido à sua orientação vertical, é ativo em nosso campo de visão normal e vital para a moldagem e a delimitação do espaço arquitetônico.” O *plano de base* “pode ser tanto o plano do solo que serve de fundação física e base visual para as formas construtivas como o plano do piso que forma a superfície inferior de delimitação de um cômodo sobre o qual caminhamos.”

significativa na rotina de uma pequena família. O desenho de Lina consegue conciliar distintas dimensões, a técnica, que confere legibilidade construtiva, a poética, que confere o entendimento do lúdico e da presença vivida de uma vida cotidiana. Além disso, inclui o observador como parte integrante daquele momento, pela representação de um gatinho em um primeiro plano do desenho, e cujo olhar se volta para o observador do desenho.

Por fim, o desenho revela o desejo da artista que busca conciliar a relação entre o passado, o presente e o futuro como interdependentes. Revela-se a intenção intrínseca ao desenho, como desígnio. A casa já estava quase feita, só ganhou o aspecto de lar.

Análise concluída, entendemos que seu conteúdo manifesto, ou seja, a maneira com o que o croqui se apresenta, é o objeto em si, aquele que podemos perceber por meio de suas qualidades visíveis. Ao aprofundarmos a busca da latência do croqui, buscamos seu conteúdo latente a partir da descrição do objeto para si, em que desenho e sujeito (autor do desenho) são confrontados e assimilados. Por fim, o reconhecimento do desenho proporciona sua percepção mais ampla, objeto em si para si, em que o conteúdo latente do croqui proporciona a (re)criação do indivíduo. Apesar de neste tópico estarmos abordando o objeto em si para si, não podemos nos esquecer que, neste trabalho, a obra de arte busca se conectar ao outro, para transformá-lo efetivamente.¹⁵²

Argan explica que a composição, a escolha e a disposição dos elementos comunicam os significados intrínsecos ao desenho, ou seja, forma e conteúdo são indissociáveis na obra de arte:

O que significa leitura crítica da obra de arte? É aquilo que pretendemos fazer quando nos defrontamos com um texto de pintura, de escultura, de arquitetura. Em relação a esse problema há

¹⁵² Para essa questão sugerimos a leitura das páginas 191 a 230 da obra *Educação Arquitetônica da Humanidade*, de Luciano Coutinho. Nestas páginas, em especial a página 225 e nota 140, Coutinho problematiza as teses de Nietzsche e Heidegger sobre a relação do espaço e do “outro”.

muitos preconceitos. O pior é julgar que a obra de arte é representação de algo (uma figura, um fato, uma ação), e que portanto basta interpretar a ação representada para penetrar o significado da obra. Isso gera leituras esquemáticas, como a que se pode fazer de Dante pelos resumos destinados às escolas secundárias. Sem dúvida, não podemos admitir que a poesia seja apenas a tradução métrica de um conteúdo que poderia igualmente ser comunicado em prosa. O conteúdo não pode ser separado dos elementos poéticos (sílabas, palavras, pontuação), e é ainda mais inseparável dos sons que constituem as palavras daquele poema: uma palavra no lugar de outra, ainda que seja um sinônimo, pode alterar o poema. O significado é determinado também pela escolha das palavras e dos sons num certo contexto, pela etimologia ou pelo valor sonoro (agudo ou grave).

Voltando às artes plásticas, é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e *tudo* aquilo que vemos. Os pormenores, portanto, mas também os modos da figuração; uma pincelada pode ser tão ou mais significativa do que a descrição de um objeto. É preciso abordar a obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem um significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido (ARGAN, 1999, p. 17)

Partiremos a seguir, para mais leituras de desenhos arquitetura, a fim dar continuidade na demonstração dos aspectos e características do processo. Lembramos que o processo prático de interpretação de croquis, assim como o método de interpretação dos sonhos de Freud, não é um esquema linear com um passo a passo inflexível. O leitor poderá ter a sensação que as leituras apresentadas a seguir foram concebidas gradativamente e sem revisões dos passos anteriores, mas não foi bem assim. À medida que a interpretação é feita, dúvidas irão surgir e, por isso, o leitor pode (como deve) retroceder passos anteriores para buscar mais informações.

Utilizaremos os croquis de Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, como exemplos, pois ambos os arquitetos possuem documentação catalogada de fácil acesso, o que permitiu a coleta de dados. Porém, vale lembrar que o intuito de ler os desenhos desses arquitetos é exemplificar o processo de interpretação de croquis e promover uma leitura crítica à luz do reconhecimento do desenho enquanto desígnio.

II

OS DESÍGNIOS DOS DESENHOS DE LINA BO BARDI

Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira, é uma das mais importantes no cenário da arquitetura do país. Desenhou os mais importantes edifícios no Brasil, ministrou aulas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade da Bahia, promoveu exposições, redigiu textos importantes em revistas de Arquitetura, além de inúmeros outros feitos na área. Seus croquis possuem um risco particular devido ao caráter lúdico-infantil, este é o foco deste capítulo, tratar dos desenhos de Lina e sua relação com eles. Este capítulo será dividido em três subtópicos.

O primeiro subtópico, *Lina Bo Bardi e o desenho*, busca apresentar a vida de Lina a partir de sua interação com o desenho. Não apresentaremos uma extensa biografia da arquiteta, pois existem inúmeras obras que tratam do tema. Mas focaremos em alguns marcos importantes de sua vida que foram proporcionados por sua desenvoltura em desenhar ou que proporcionaram a confecção de desenhos

O segundo e o terceiro subtópicos, *O desenho de Lina Bo Bardi: Casa de praia* e *O desenho de Lina Bo Bardi: Igreja do Espírito Santo do Cerrado*, visam realizar uma leitura crítica, atenta e sensível dos croquis citados a fim de demonstrar o processo de interpretação e revelar os desígnios desses desenhos.

O quarto subtópico, *O repertório de Lina Bo Bardi*, discorrerá sobre as influências diretas na vida de Lina que colaboraram para suas escolhas projetuais.

II.I LINA BO BARDI E O DESENHO

A apresentação a seguir, visa uma contextualização breve sobre a vida de Lina Bo Bardi. Como vimos, para a leitura do desenho, assim como no processo de

interpretação dos sonhos, é necessário compreendermos alguns aspectos pessoais que influenciam as escolhas do indivíduo. A contextualização do desenho, no entanto, não abrange apenas os acontecimentos da vida da pessoa, além disso, inclui as diretrizes de projeto, mas estas veremos nos capítulos seguintes.

Lina, desde criança, demonstrou afinidade e desenvoltura para desenhar e para pintar. Influenciada pela profissão de seu pai engenheiro, que também desenhava e pintava muito bem,¹⁵³ cursou o liceu artístico e, em seguida, entrou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Lina conta sua trajetória a partir de sua relação com o desenho:

Como eu desenhava e pintava muito bem desde criança, os meus pais pensaram que devia fazer o curso universitário, mas do ponto de vista artístico, então fiz todo o liceu artístico; tive uma formação boa. Meu pai era engenheiro, mas pintava e desenhava maravilhosamente bem. Estudei muito com papai, devo a ele a formação de desenhar; não “à fiapo”, mas como análise. Então escolhi o liceu artístico em vez do científico clássico – como fez minha irmã – porque dava acesso direto para arquitetura e um certo preparo (dava desenho técnico, por exemplo, que não existia nos outros liceus) (BARDI *In*: OLIVEIRA, 2014, p. 233).

Formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma e, devido às características clássicas da cidade, as disciplinas de história da Arquitetura eram mais focadas que a Composição (BARDI *In*: FERRAZ, 1996, p. 9). Depois de se formar, mudou-se para Milão e trabalhou no escritório de Gio Ponti, onde foi elogiada por seus desenhos pelo arquiteto. Depois de seis meses na cidade, Lina já conseguia se sustentar sozinha, sem a ajuda do pai, pois dirigia a revista *Domus* e era responsável por todos os desenhos da revista, além de trabalhar na revista *Corriere della Sera*, o maior jornal da Itália (OLIVEIRA, 2014, p. 235).

Em tempos de guerra, seu escritório foi bombardeado e, por isso, perdeu seus registros de projeto, inclusive os desenhos. Lina Bo Bardi percorreu sobre o

¹⁵³ Em FERRAZ, 1996, p. 33, são apresentadas quatro pinturas de Enrico Bo, pai de Lina Bo Bardi.

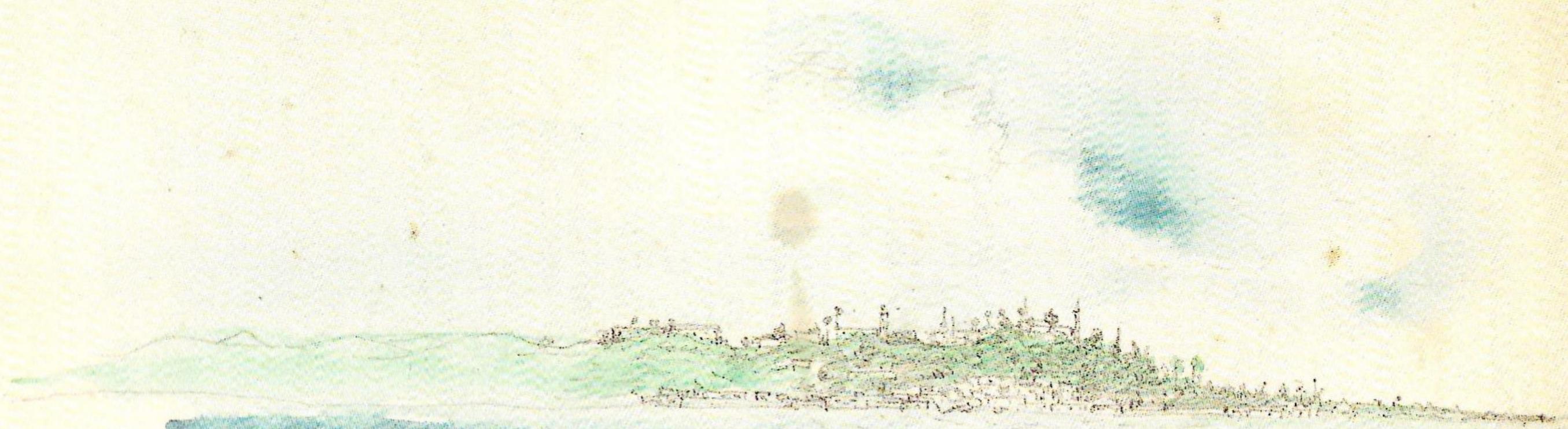
sofrimento da segunda guerra mundial: “Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei debaixo da terra correndo e descendo sob bombas e metralhas.” (BARDI *In*: FERRAZ, 1996, p. 11). Lina desenhava e pintava cenas de seu dia-a-dia, pintava sua partida da Itália e sua chegada no Brasil. Aqui, encontrou o mar e o céu azuis que tanto esperava na sua terra natal (Figura 22). Lina estava maravilhada com o país:

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas (BARDI *In*: FERRAZ, 1996, p. 12).

Lina desenhava joias, cenários para peças de teatro, roupas, acessórios, móveis, e edifícios surpreendentes. A arquiteta compreendia que o desenho é parte fundamental na criação e na execução, sendo assim, dispunha de informações adicionais nos desenhos para que fossem concebidos:

Em geral, eu faço poucos desenhos, só os essenciais. Os problemas são resolvidos na obra, às vezes com desenhos feitos à mão e no local, mas com todas as cotas. As cotas são importantíssimas. Tenho certeza de que os desenhos de vocês todos não têm quase cotas. Mas elas não são feias, muito pelo contrário; veja os desenhos dos grandes arquitetos modernos ou do passado: são cheios de cotas e anotações (BARDI *In*: RUBINO; GRINOVER, p. 167).

Em meio aos seus desenhos, por vezes aparecem explicações, como um pequeno memorial descritivo ilustrado. O risco de Lina é decidido, sem rebarbas aparentes, mas quase se confunde com um desenho infantil. Isso não é uma ofensa, muito pelo contrário, o desenho de Lina tem a pureza e a leveza de um desenho de criança. Lina Bo desenha a casa, as árvores, os moradores fumando um cachimbo, a fumaça que sai da chaminé, as nuvens azuis e o sol sorrindo no canto superior.



Recife 16 de Mar

Figura 22. Primeiro encontro com o Brasil, Olinda e Recife. Croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 35.

Lina narra uma história e afere uma memória para o desenho por meio de seus croquis, mesmo sem a obra construída. Olivia de Oliveira escreveu sobre as características de seus projetos e obras de Lina:

Muitas vezes incompreendidas, suas obras foram qualificadas de “nostálgicas” – palavra que jamais teve lugar no vocabulário de Lina Bo Bardi. Lina vive no presente, no mundo real das coisas reais, e não daquelas idealizadas em um passado nostálgico, ou em um futuro inexistente. O passado é para Lina Bo Bardi, sinônimo de memória – seja ela individual ou coletiva -, e a memória é o sentimento humano por excelência. É justamente este respeito ao ser humano, à natureza, à vida o que guia sua arquitetura. Ao projetar, Lina realiza um movimento em direção ao presente que, por sua vez, vai tomando “uma nova, inesperada e nunca vista forma”. (...) Não somente o passado vive na obra de Lina, mas também tudo aquilo que não figura em nossas sociedades, ou porque sistematicamente considerado como pano de fundo – a natureza, o silêncio e o vazio -, ou porque descartado como inútil – os objetos perdidos, quebrados ou abandonados, o lixo (OLIVEIRA, 2014, p. 5).

É como se Lina conseguisse desenhar as próprias sensações ao imaginar a ideia. Podemos perceber as texturas dos materiais, a amplitude do espaço e nos imaginar ali dentro daquele desenho. O tempo faz parte de seus desenhos. Ambienta o espectador naquele segundo resgatado de sua psique, como uma partida de futebol no campinho próximo à Igreja (Figura 23), com os olhos dos celebrantes voltados para o altar (Figura 24) ou até com o vazio e silêncio das colinas habitadas pelos edifícios (Figura 25).

É claro que o uso da representação humana nos desenhos de arquitetura serve para auxiliar o leitor na escala do desenho, chamamos assim a *escala humana*. Mas Lina confere vivacidade a esses personagens e são eles que trazem esse caráter temporal em seus desenhos. A assinatura de Lina é essa, designar pensando no presente e imaginar cenas possíveis e quase reais em seus desenhos, semelhante à fotografia usada num cartão postal, em que a vista foi captada e será eternizada.

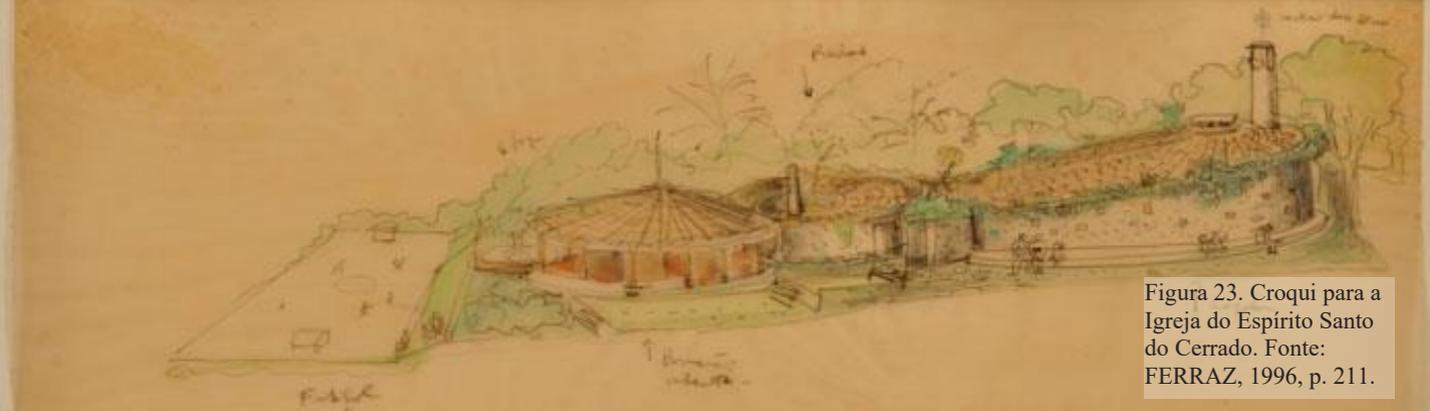


Figura 23. Croqui para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 211.

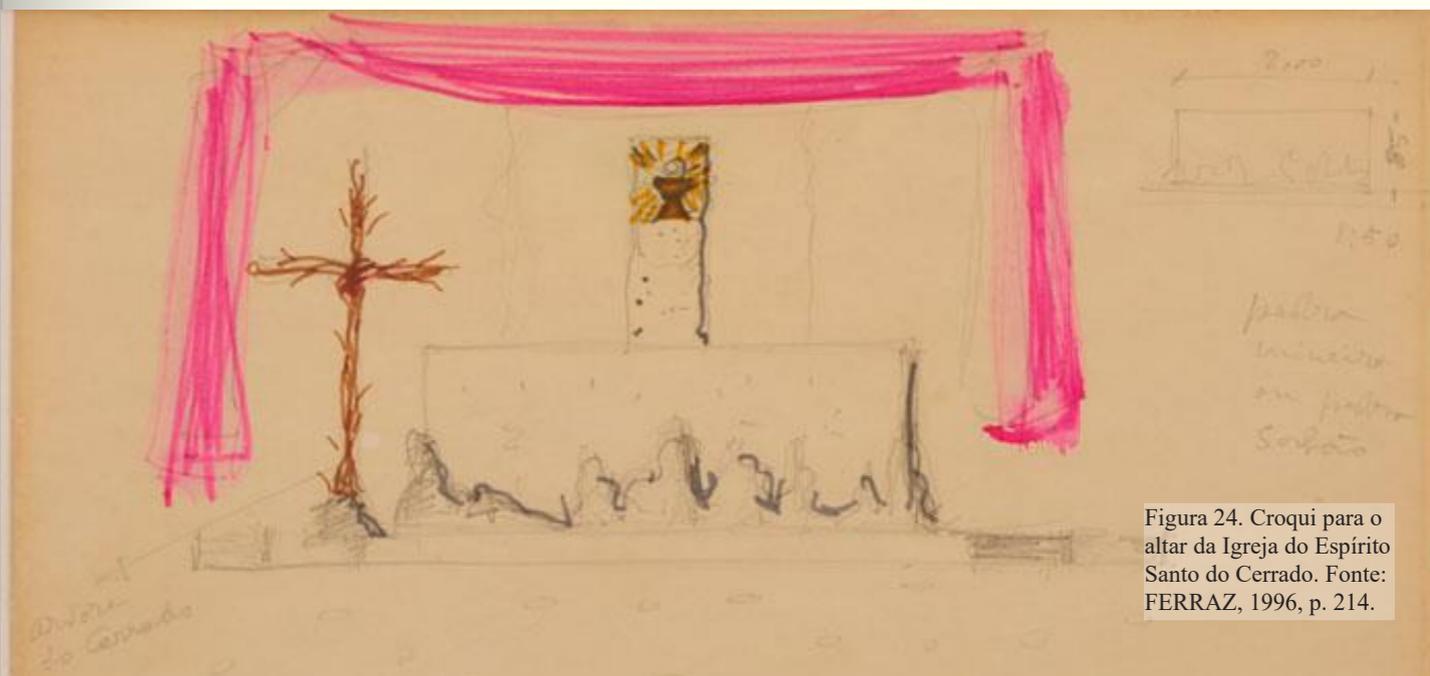


Figura 24. Croqui para o altar da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 214.

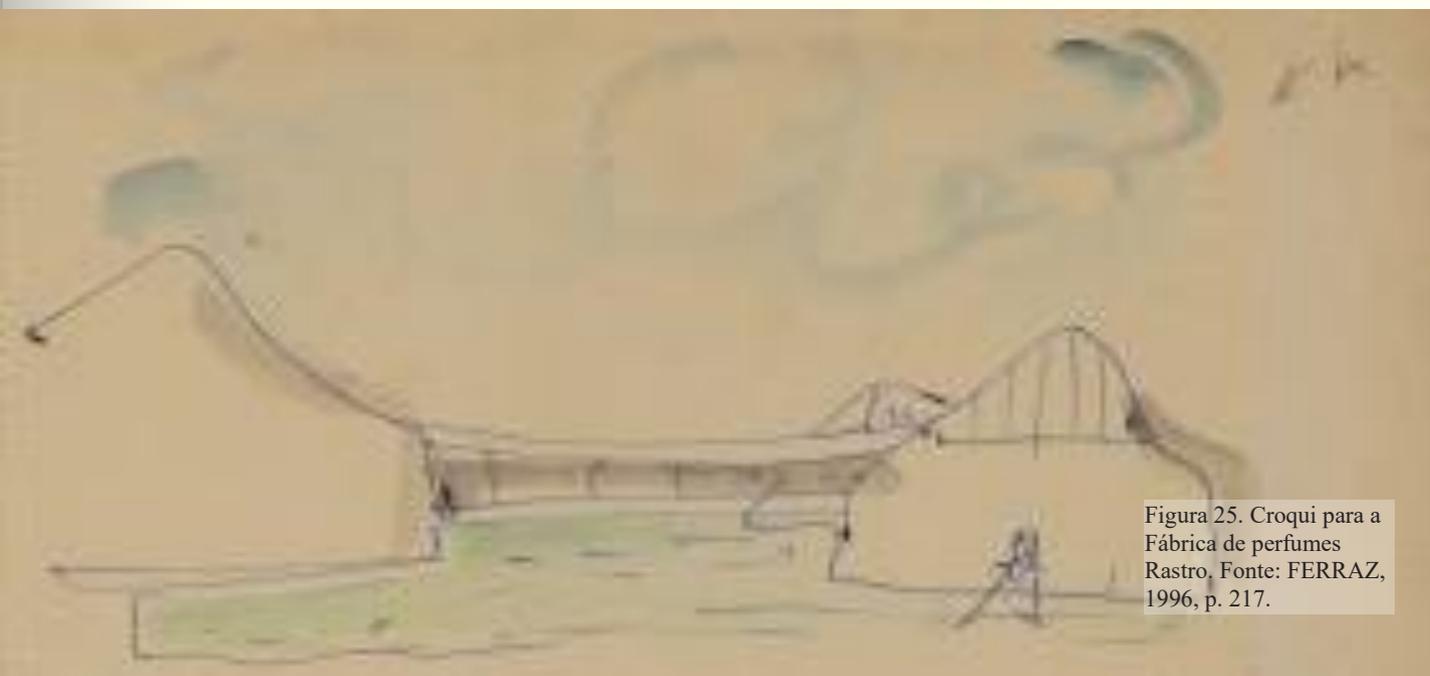


Figura 25. Croqui para a Fábrica de perfumes Rastro. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 217.

II.II O DESENHO DE LINA BO BARDI: CASA DE PRAIA

Faremos, a seguir, a interpretação dos croquis de Lina Bo Bardi para a Casa de praia. Para interpretação dos sonhos, o primeiro passo é se atentar ao conteúdo onírico manifesto. No caso da leitura dos desenhos, precisamos nos atentar aos croquis, o conteúdo manifesto da ideia do desenho. O leitor poderá observar os croquis escolhidos nas páginas 190 a 193. Também apresentaremos a contextualização do desenho para revelar alguns aspectos norteadores da ideia do desenho.

Precisamos, também, fazer uma breve contextualização do desenho, buscando informações das diretrizes do projeto, do momento histórico e dos acontecimentos da vida da pessoa que presentificou o croqui. Essa contextualização não é a ideia do desenho, mas é um dos meios que a ideia foi norteadora pela psique *descobridora*.

Contextualização do desenho: 1958 foi o ano em que Lina projetou diversas casas, dentre elas a casa de Valeria Piancetini Cirell, em São Paulo, a casa do Chame-Chame e a residência de Mario Cravo, em Salvador (INSTITUTO BARDI, 2022). Esse foi o ano em que Lina aumenta a percepção do Brasil e conhece mais do nordeste brasileiro e atua ativamente na arquitetura da Bahia. De início atuou nas conferências na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia e, mais tarde, voltou a Salvador para atuar no Curso de Arquitetura e Urbanismo ao lado do arquiteto Diógenes Rebouças (JOSÉ DA SILVA, 2019, p. 53).

Escreveu crônicas semanalmente no Diário de Notícias de Salvador, nas páginas intituladas *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais* (JOSÉ DA SILVA, 2019, p. 73). De acordo com Daniela José da Silva, as páginas escritas por Lina:

gravitavam em torno das experiências e vivências. Ou seja, da bagagem que Lina Bo Bardi carregava consigo, e da cultura e da vida que a arquiteta vivenciou e experimentou na cidade durante o tempo que viveu em Salvador (JOSÉ DA SILVA, 2019, p. 73-74).

Lina respirou a cultura nordestina e seus desenhos de arquitetura se adaptam tanto na materialidade quanto na vivência cotidiana da região. Um dos exemplos é a compacta Casa de praia, que aparentemente não possui um lote determinado para sua implantação, além de não ter um proprietário definido. Lina desenvolveu diversos estudos de casas populares, porém, desacreditada de que um dia esses projetos pudessem ser construídos, disse:

Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem tenho estima. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos. Gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido mas, por enquanto, parece que não há possibilidades (BARDI *In* FERRAZ, 1996, p. 117).

A casa de praia aparenta ser um desses estudos para habitação popular com uma forte ligação com a habitação vernacular e técnicas de tradição local. A compacta residência projetada por Lina possui apenas um quarto e vista para o mar. Infelizmente, o projeto, não construído, não possui muitas informações, além dos croquis. A escolha desse desenhos é proporcionar a crítica, mesmo dispondo de poucos recursos para esse fim. Assim, reconhecemos que a composição e seu conteúdo intrínseco são fundamentais para a leitura do desenho.

A seguir, apresentaremos alguns dos croquis confeccionados por Lina Bo Bardi para a Casa de praia¹⁵⁴ e a leitura do desenho.

A leitura do desenho abrange a ideia do desenho, a grafia do croqui e a latência do croqui, portanto, buscaremos os desígnios do desenho desde sua forma mais abstrata, enquanto ideia na psique *descobridora*, até os significados escolhidos para a composição e presentificados no croqui.

¹⁵⁴ Primeiramente, serão apresentados os croquis originais de Lina Bo Bardi. Posteriormente, no decorrer da leitura do desenho, serão apresentadas as mesmas imagens com o acréscimo de intervenções. Preferimos apresentar os croquis originais e os croquis com intervenções separadamente, para que o leitor possa conferir como é o croqui original e, após isso, visualizar as intervenções gráficas simultaneamente às leituras dos desenhos.



Figura 26. Fachada e perspectiva para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677>. Acesso em: 02 fev. 2022.

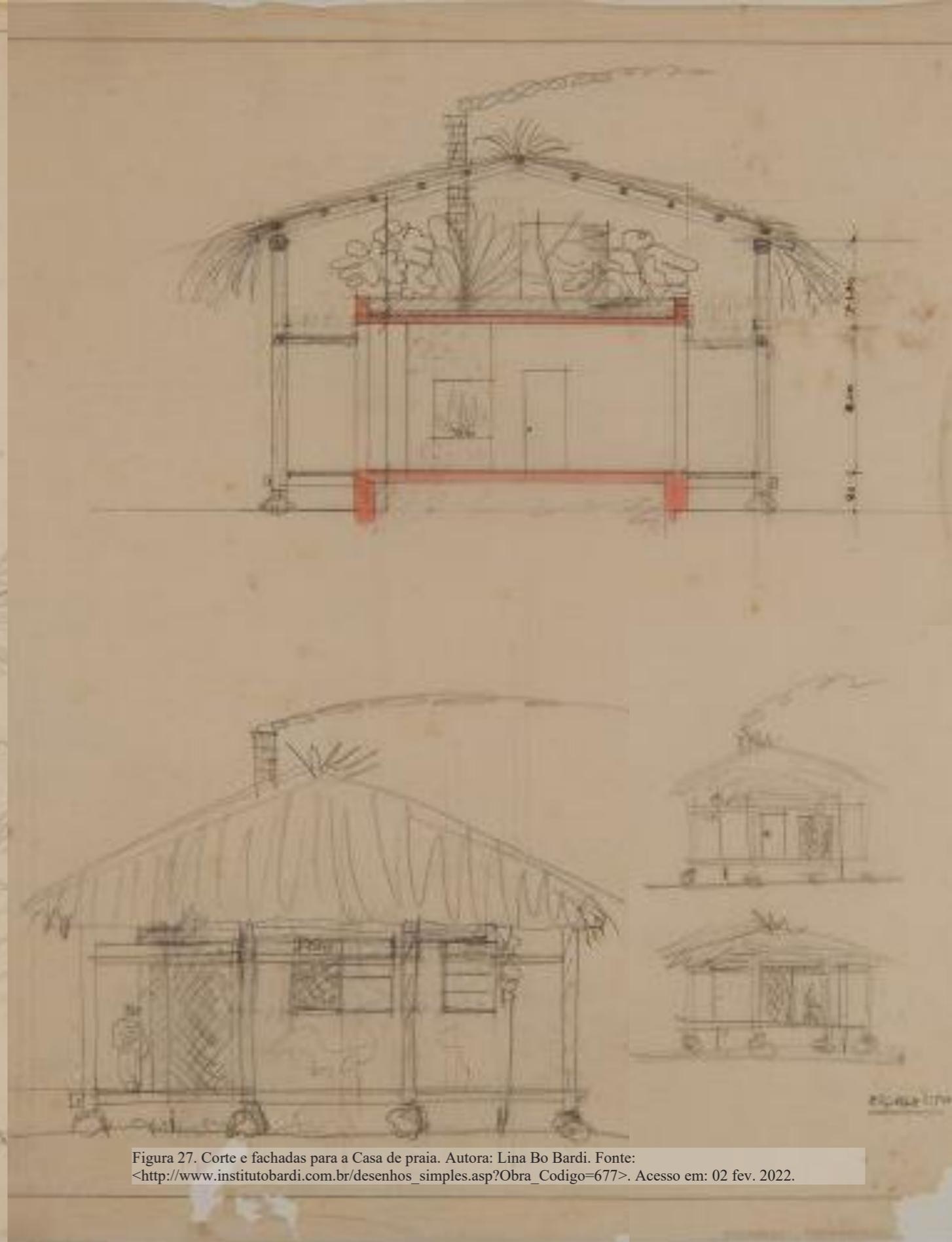


Figura 27. Corte e fachadas para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677>. Acesso em: 02 fev. 2022.

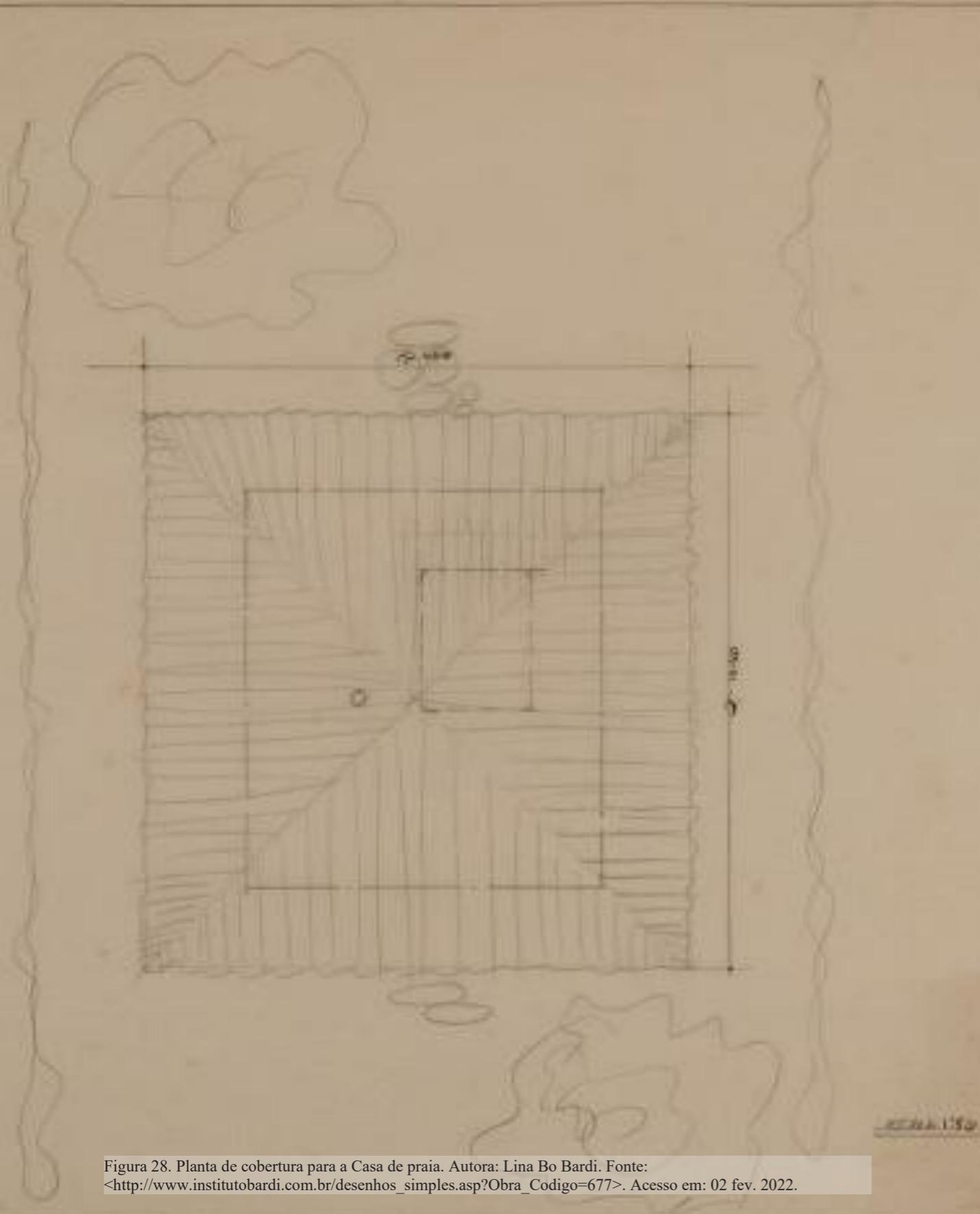


Figura 28. Planta de cobertura para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677>. Acesso em: 02 fev. 2022.

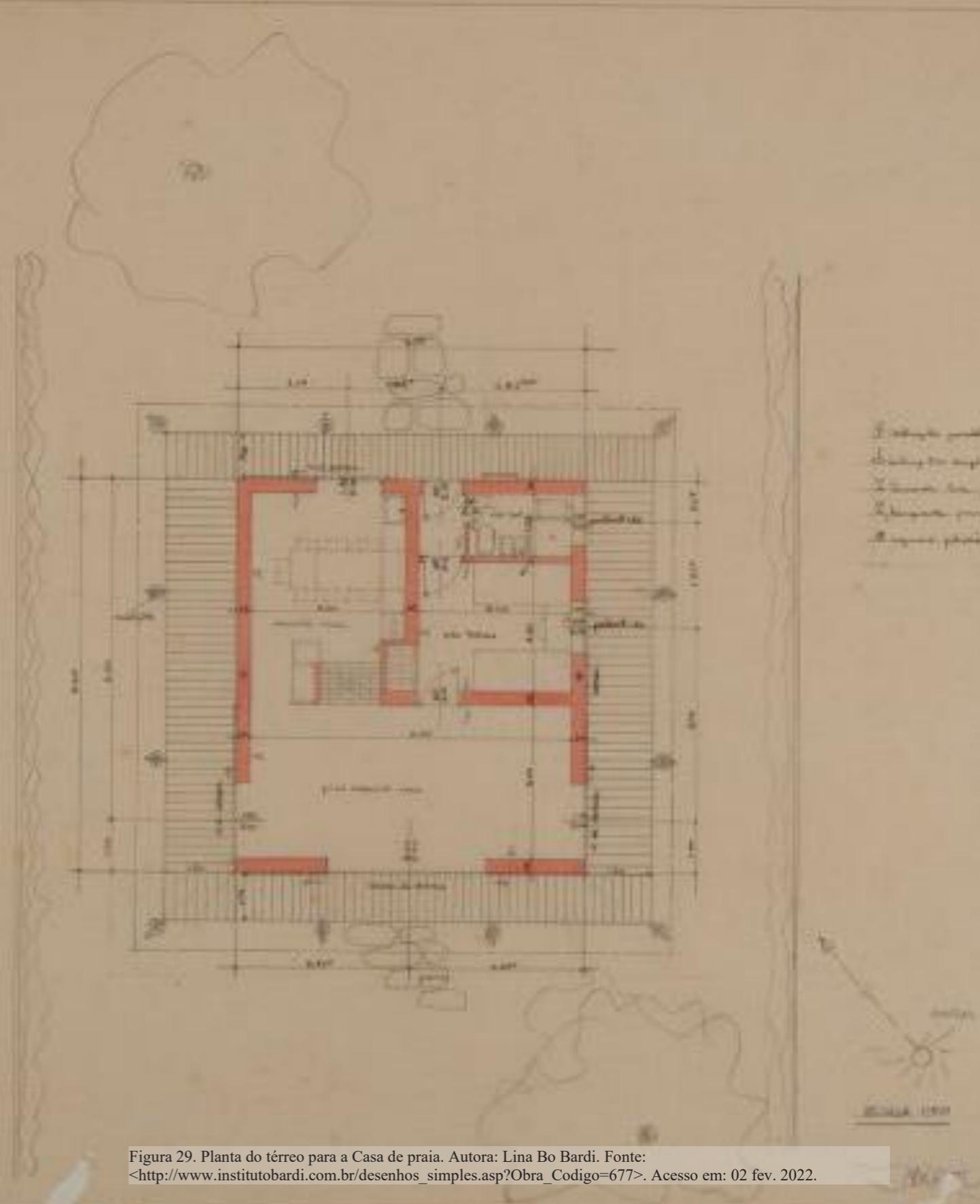


Figura 29. Planta do térreo para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677>. Acesso em: 02 fev. 2022.

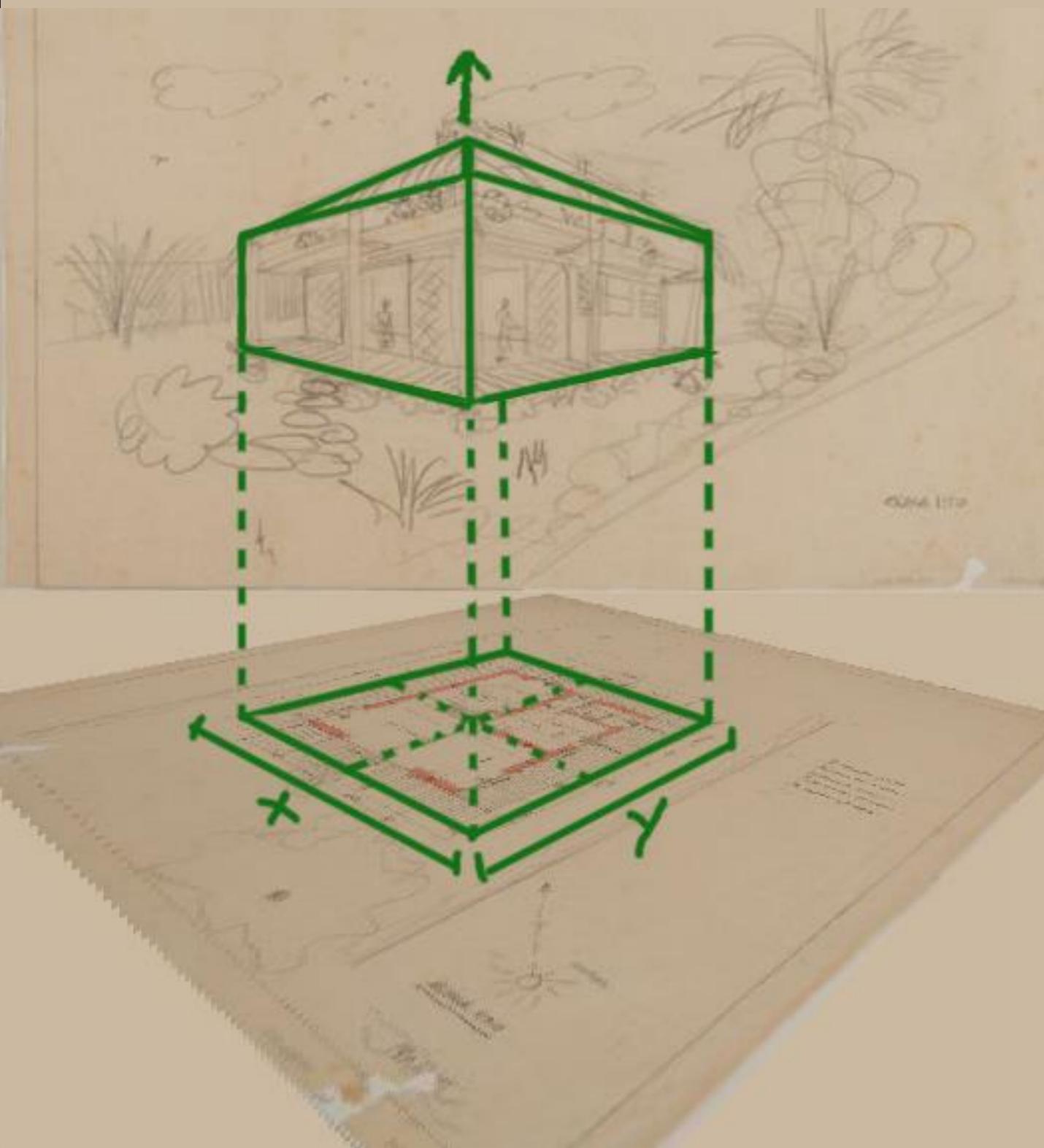


Figura 30. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

*Leitura do desenho:*¹⁵⁵ Lina confeccionou plantas, corte, fachadas e uma vista perspectivada para a Casa de praia. Analisando os elementos da parte manifesta, a casa possui planta com formato quadrangular, e o volume é uma extrusão desse formato. Se não fosse pela inclinação do telhado de quatro águas, a forma seria um paralelepípedo simples. Com isso, o desenho da casa possui uma planta densa, com lados simétricos, em que Lina concentrou o volume no meio do terreno (Figura 30).

Lina confeccionou um croqui bastante informativo com cotas, mas não só pela dimensão numérica, podemos perceber que a casa possui dimensões compactas devido a proporção do mobiliário na planta e a proporção das pessoas no desenho da fachada frontal (Figura 26 e Figura 29). A casa possui um programa básico: cozinha, sala, quarto e banheiro. O espaço do fogão à lenha é bem determinado e divide a cozinha da sala. Por mais que não esteja centralizado espacialmente, é um elemento forte e definidor do espaço, conferindo uma importância latente maior ao elemento, afinal ele pressupõe hierarquicamente mais relevância no conteúdo manifesto, ou seja, no croqui. (Figura 29). A chaminé que parte dali, alcança o topo da edificação, e Lina representa o fogo dentro do fogão à lenha e a fumaça da chaminé (Figura 27). Essa é uma das assinaturas de Lina, representar a vivacidade do desenho, um momento no local. Nesse caso, a casa está habitada, como pode ser visto pelas pessoas na varanda, o fogo aceso e a fumaça no topo da chaminé.

Os croquis de Lina não possuem cor para representar a materialidade e a percepção visual da casa, mas isso não dificulta a compreensão dos materiais empregados, pois o croqui comunica isso pela textura dos riscos. A chaminé é de tijolos aparentes, a cobertura é de sapé, a estrutura externa do telhado e o piso da varanda são de madeira, e a base da casa é uma pedra firme (Figura 26).

¹⁵⁵ Cf. apêndice 2 para as intervenções originais nos croquis de Lina Bo Bardi.

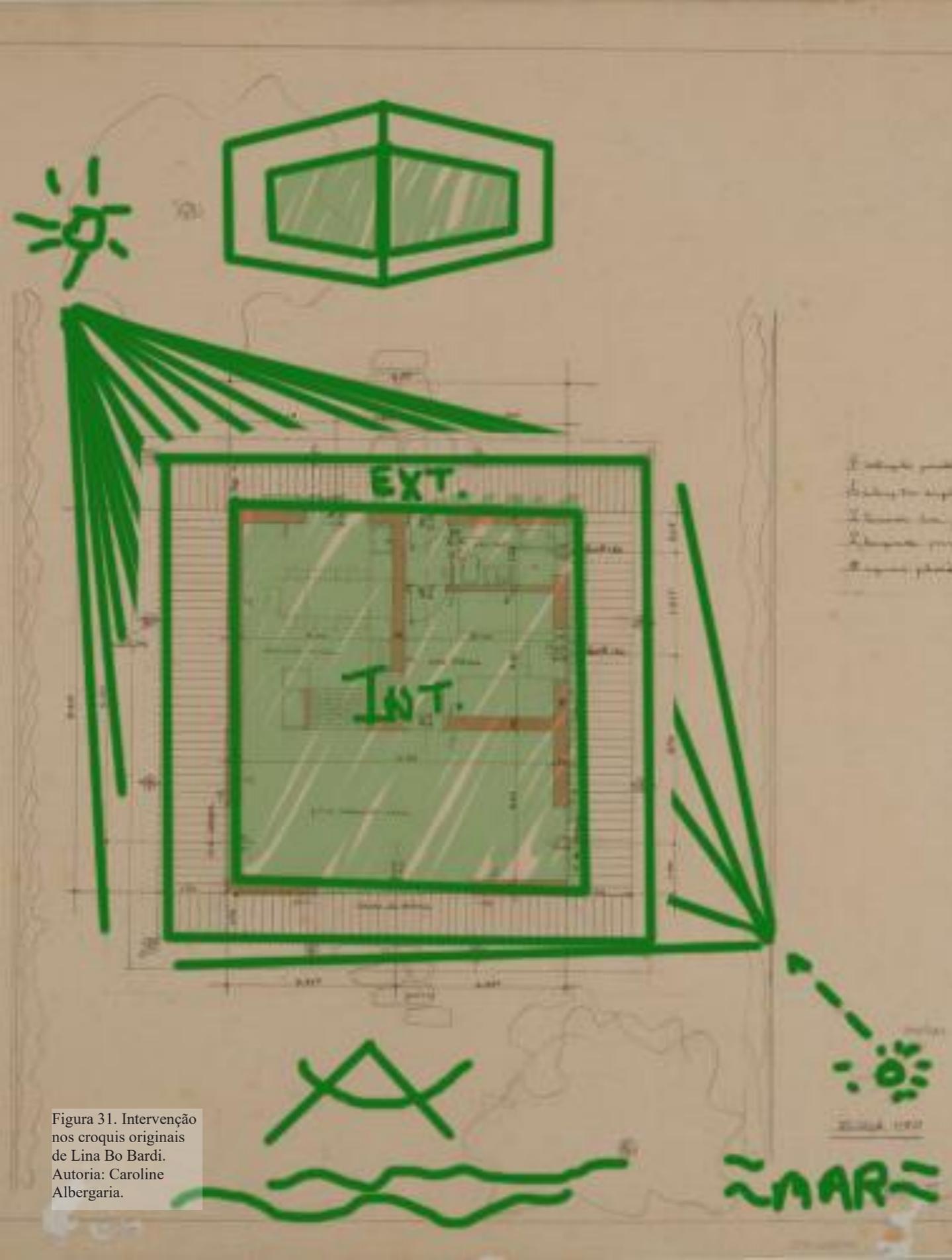


Figura 31. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

Ainda sobre a estrutura, o invólucro externo é de madeira e o invólucro interno é uma estrutura convencional de concreto, ou seja, uma estrutura mista, porém simples (Figura 27). A matéria prima é popular e natural, acarretando uma construção acessível. A casa é orientada de acordo com a posição do sol e do mar, isso pode ser percebido pela manifestação de um pequeno sol e as ondas do mar no canto inferior direito do croqui da planta (Figura 31). Sua fachada frontal está posicionada na frente da praia. As grandes portas abertas na fachada frontal permitem que os moradores vejam a praia, essa vista, por si só, já permite que o leitor se ambiente melhor no espaço como um todo e eleve sua percepção sensorial e emotiva. Lina também representa a rota do sol, ele nasce na quina da fachada frontal com a fachada lateral direita, assim, a insolação mais amena ficaria na parte social e íntima. Por conseguinte, o pôr do sol seria na quina da fachada posterior com a fachada lateral esquerda, predominantemente nos ambientes de serviço. Por mais que o desenho não indique uma localização exata, a interpretação dos elementos do croqui, ou seja, os elementos do conteúdo manifesto, indicam informações para uma implantação ideal, motivada pela latência sensitiva e sensorial.

A casa possui o exterior bem definido pela varanda de madeira e cobertura de sapé, e o interior delimitado pelas paredes de alvenaria. Essa casa avarandada é típica de construções vernaculares e utilizadas nas antigas casas coloniais. O espaço interno, delimitado pelas paredes de alvenaria, concentra o espaço cheio e o interior compacto. O invólucro externo é o espaço vazio e aberto. Esses dois espaços volumétricos compõem o partido do projeto, dois volumes que se fundem, o interior cheio e o exterior vazio (Figura 31).

Devido a marcação clara do interior e do exterior, a planta tem uma organização centralizada, com os espaços internos definidos hierarquicamente a partir de suas dimensões, quanto maior, mais importante, sendo assim, a sala de estar possui local de destaque, é o maior ambiente, situado na fachada frontal, com um acesso principal bem definido e centralizado na fachada.

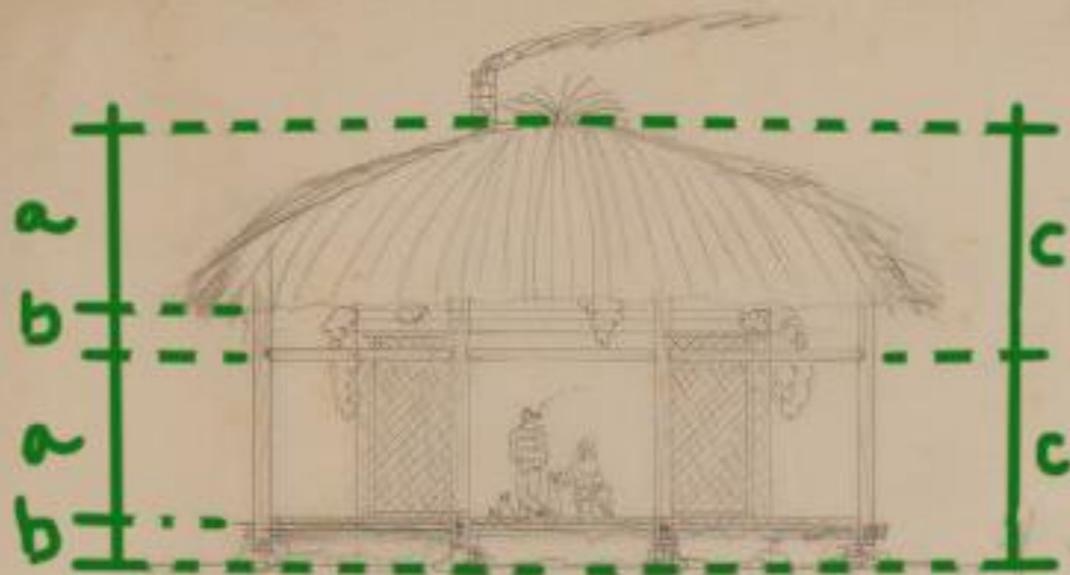


Figura 32. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

As fachadas possuem um ritmo alternado entre os elementos, pois, visualmente, o telhado e a varanda possuem a mesma dimensão vertical (a), mas são intercalados pelos vãos da viga de madeira-limite do beiral e da elevação da casa em relação ao chão (b), ou seja, a euritmia da fachada da casa segue o ritmo alternado a-b-a-b (Figura 32). Tanto a disposição dos pilares e as tábuas do deck de madeira da varanda possuem uma cadência (Figura 33).

O equilíbrio entre as partes pode ser visto nas fachadas ou corte em que a viga da varanda divide a casa em duas partes proporcionais (c) (Figura 32). Em planta, a casa possui eixos paralelos ao limite do lote. A parede que divide o quarto e o banheiro da cozinha, está posicionada no centro da casa e do lote, esses eixos imaginários reforçam o traçado regulador da planta e demonstram a proporção em equilíbrio (Figura 33).

A casa possui aberturas alinhadas pelo topo, com um ritmo alternado, ou seja, os espaçamentos entre os elementos não são iguais e previsíveis. Fato singular é que as janelas possuem peitoril alto, possivelmente para oferecer mais privacidade no quarto e banheiro, já que a varanda que contorna a casa é bastante acessível na fachada que limita esses cômodos. As portas e janelas possuem uma treliça trançada, provavelmente de madeira, que permite que o ambiente seja ventilado, mesmo quando está fechado (Figura 26 e Figura 27).

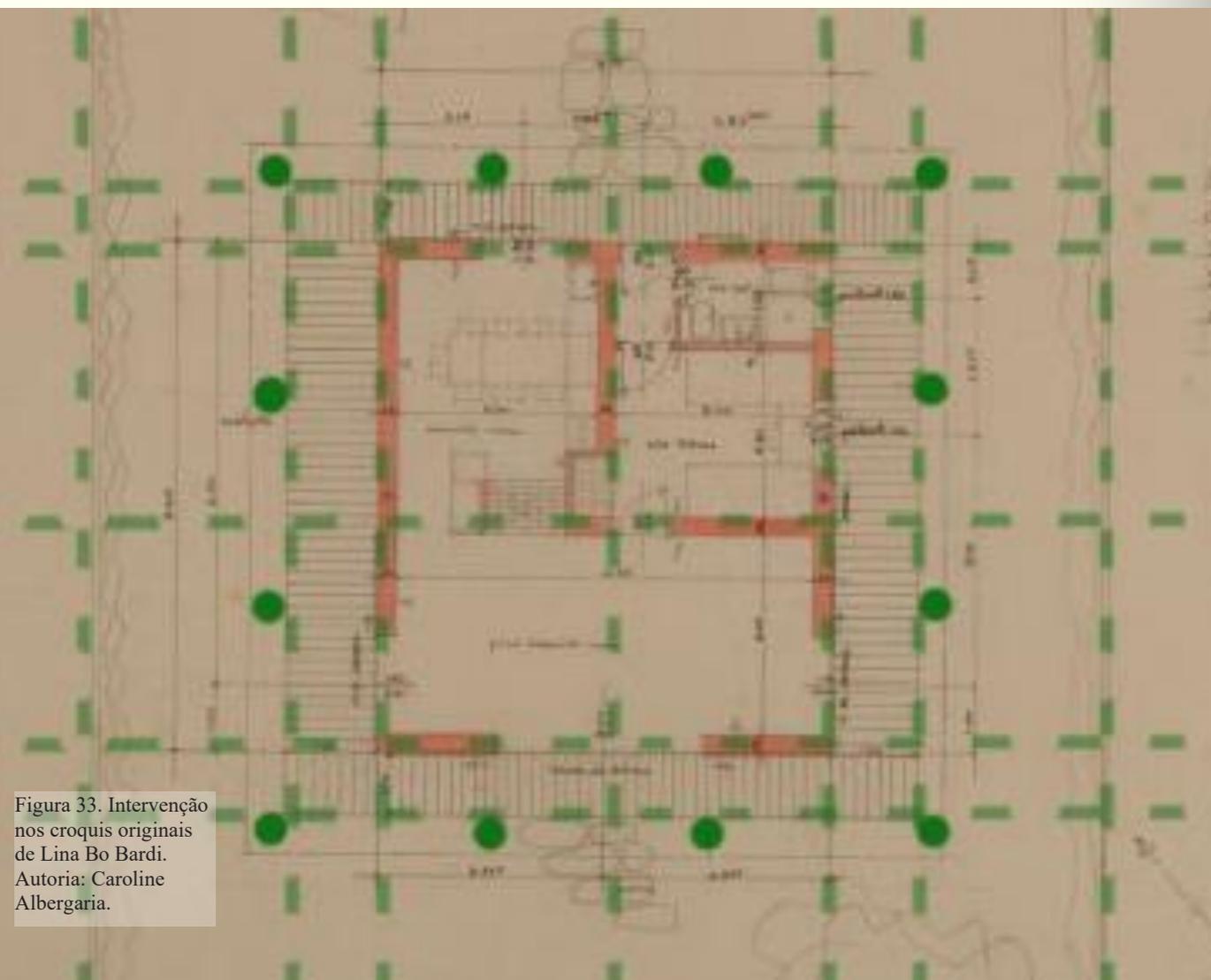


Figura 33. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

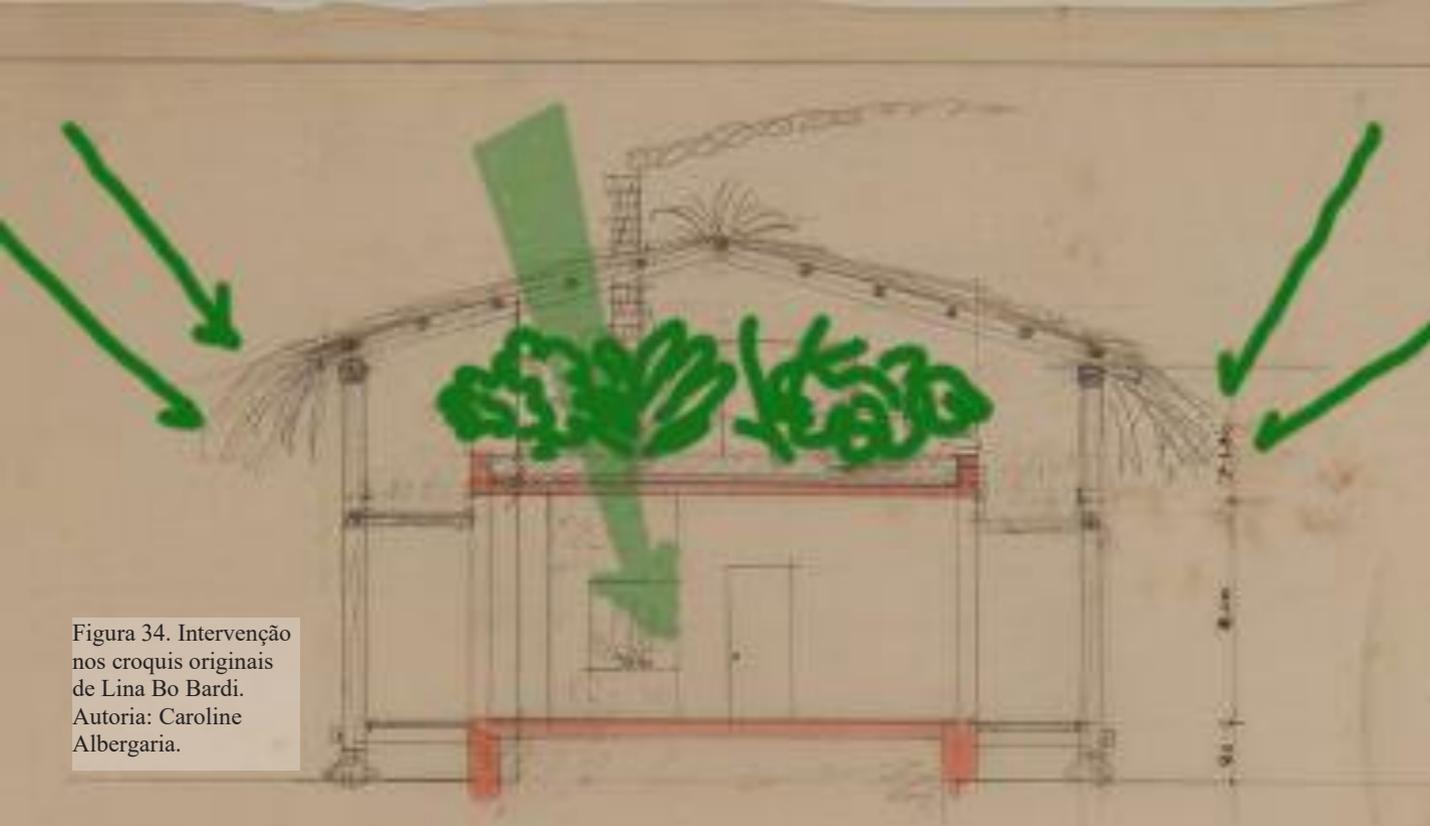


Figura 34. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.



Figura 35. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

Além do uso das treliças, a latência do croqui aponta uma preocupação com o conforto térmico da casa por meio de outras técnicas. Dentre elas, grandes árvores próximas às quinas mais suscetíveis à insolação, o uso do telhado de sapé, laje com jardim e os grandes beirais da varanda, que protegem contra a chuva e os raios solares mais inclinados (Figura 34). É possível uma ventilação cruzada na sala de estar, no quarto e no banheiro, quando as aberturas estão expostas (Figura 29). Mas, como não temos a localização exata da implantação da casa para a análise dos ventos, isso fica apenas na especulação.

Além do fogão à lenha no interior da casa, a varanda possui papel de destaque na composição manifestada, pois é um elemento que proporciona a proteção contra intempéries e promove o encontro de pessoas.

Lina representa a vegetação como parte integrante e importante no desenho. A natureza faz parte da casa, desde sua materialidade aparente e o jardim na laje de concreto abaixo do telhado, aparentemente, uma das ideias do desenho é que a natureza “invada” a casa. É por meio do uso de materiais naturais e pela construção simples e vernacular que se torna uma casa acolhedora e harmônica com a paisagem da praia. A latência do croqui é que casa se integre no todo (Figura 35).

O desenho da Casa na praia é um modelo de projeto vernacular e nos aproxima do espírito coletivo, daquilo que diz respeito ao refúgio, ao abrigo, à proteção e à (con)vivência. Por meio de emoções que a arquiteta tenta transmitir na parte manifesta, a casa faz parte da identidade do conviva, pois é o local que se constrói momentos e memórias ao longo da vida. O desígnio da Casa de praia é ser um habitar natural inclusivo, é um forte exemplo de que o projeto de arquitetura deve ser para todos, inclusive para o povo.

Partiremos, a seguir, para a leitura de outros desenhos de arquitetura elaborados por Lina Bo Bardi, a fim de reconhecer os desígnios intrínsecos aos desenhos escolhido e de nos auxiliar na busca da assinatura da arquiteta.

II.III O DESENHO DE LINA BO BARDI: IGREJA DO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO

Como primeiro passo para a leitura dos desenhos da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, o leitor poderá observar os croquis escolhidos, ou seja, o conteúdo manifesto, nas páginas 204 a 207. A seguir, apresentaremos a contextualização do desenho, que revela alguns aspectos norteadores da ideia do desenho.

Contextualização do desenho: Os primeiros desenhos para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado datam de 1976, destinada a ser construída na periferia de Uberlândia, Minas Gerais, a convite de Frei Egydio Parisi e Frei Fúlvio¹⁵⁶ (FERRAZ, 2015b, p. 4). Os desenhos tiveram colaboração de André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz, além disso a comunidade estava presente ativamente desde a fase projetual até a construção (FERRAZ, 2015b, p. 16). Lina explica a participação da comunidade:

O que houve de mais importante, na construção da Igreja do Espírito Santo, foi a possibilidade de um trabalho conjunto, entre arquiteto e mão-de-obra.

De modo algum foi um projeto elaborado num escritório de arquitetura e enviado simplesmente para a execução, pois houve um contato fecundo e permanente entre arquiteto, equipe e o povo que se encarregou de realizá-lo (LINA In: FERRAZ, 1996, p. 214).

Além da igreja, o complexo conta com uma casa para três religiosas, um salão, um galpão para reuniões e festas e um campinho de futebol para a comunidade. Como o recurso financeiro era bastante limitado, Lina especificou materiais acessíveis e típicos do local, tijolos de barro e estrutura portante de madeira aroeira, telhas coloniais e piso de cimento com seixos rolados. A especificação do

¹⁵⁶ O Frei Fúlvio é citado no texto de Lina em FERRAZ, 1996, p. 212. No texto de Lina publicado em FERRAZ, 2015, p. 4, apenas o Frei Egydio Parisi é mencionado. Possivelmente, o convite deve ter sido feito por ambos os freis, mas o Frei Parisi esteve mais presente durante as decisões da fase projetual..

concreto armado na estrutura foi apenas em lugares essenciais. O complexo não teria acabamentos sobre a vedação e estrutura, a fim de economizar na fase construtiva (LINA In: FERRAZ, 1996, p. 214).

Edmar de Almeida explica que o desenho da Igreja busca o “retorno ao cristianismo primitivo, quando este saía da clandestinidade, podendo construir seus primeiros templos.” (ALMEIDA In: FERRAZ, 2015, p. 20). Devido a dedicação e consagração ao Espírito Santo, a Igreja retrataria a etapa pós-morte e ressurreição de Jesus, assim, o conceito comumente empregado nas Igrejas do Santo Ofício não seria enquadrado no desenho de Lina, ou seja:

Não teria as tradicionais via-crúcis, nem imagens de Cristo em gesso na cruz derramando sangue e expondo feridas. O reino do Espírito Santo é a dinâmica da alegria e da ressurreição, conduzindo a cristandade à *parousia* (ALMEIDA In: FERRAZ, 2015, p.21-22).

A Igreja foi concluída em 1982, porém passou por modificações ao longo do tempo, algumas, infelizmente, sem o respeito com os desígnios originais, mesmo depois de ser protegida como patrimônio municipal¹⁵⁷ e patrimônio histórico estadual pelo IEPHA-MG. Entre 2009 e 2014, a Igreja foi reformada a fim de restaurar os espaços modificados, preservar o existente e construir novos espaços demandados. Os desenhos de restauro e reforma foram assinados pelos coautores do projeto original, Marcelo Ferraz e André Vainer (SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 53). A presente pesquisa tratará dos croquis para o projeto original de Lina Bo Bardi.

A seguir, apresentaremos os croquis escolhidos para a leitura do desenho da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Assim como no método de interpretação dos sonhos, o processo de leitura de desenhos é feito a partir do conteúdo manifesto, nesse caso, dos croquis, para a busca da latência do croqui, ou seja, a explicação dada pelo artista e os desígnios escolhidos para o desenho.

¹⁵⁷ Lei nº 5207 de 27 de fevereiro de 1991.

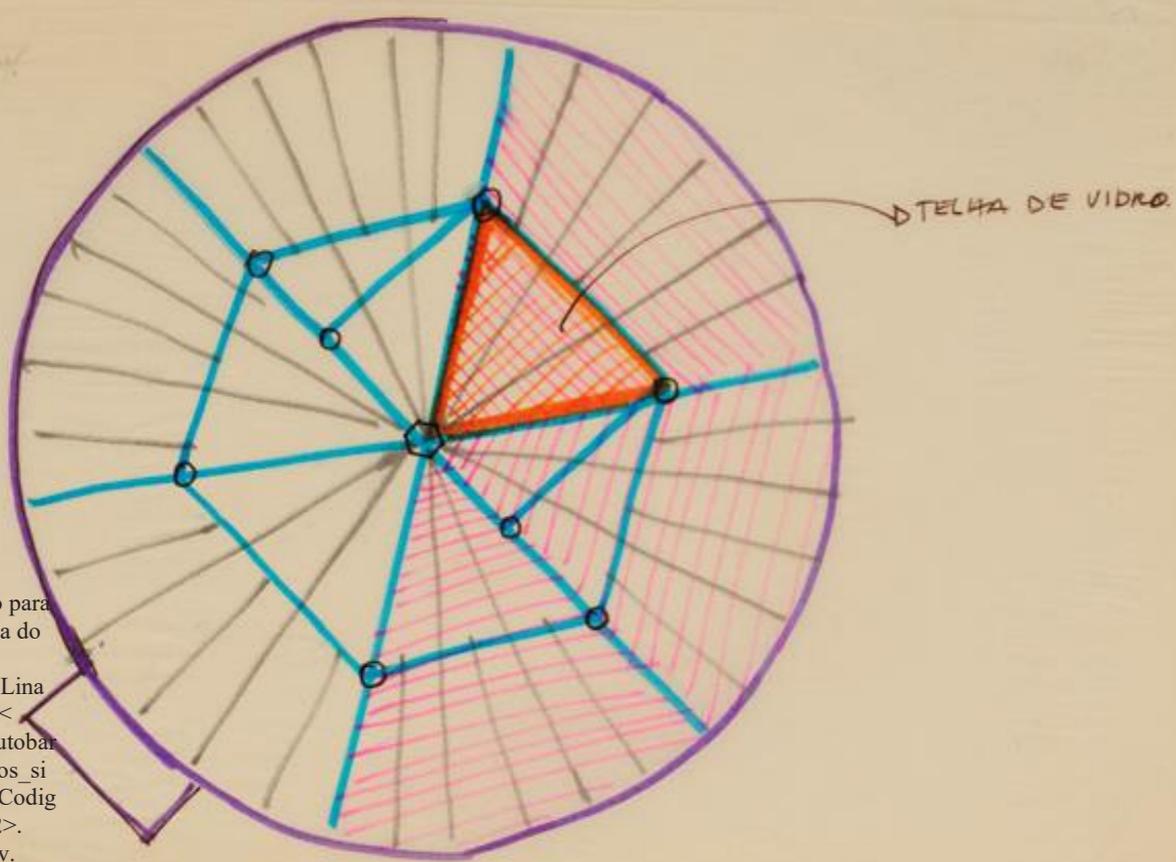
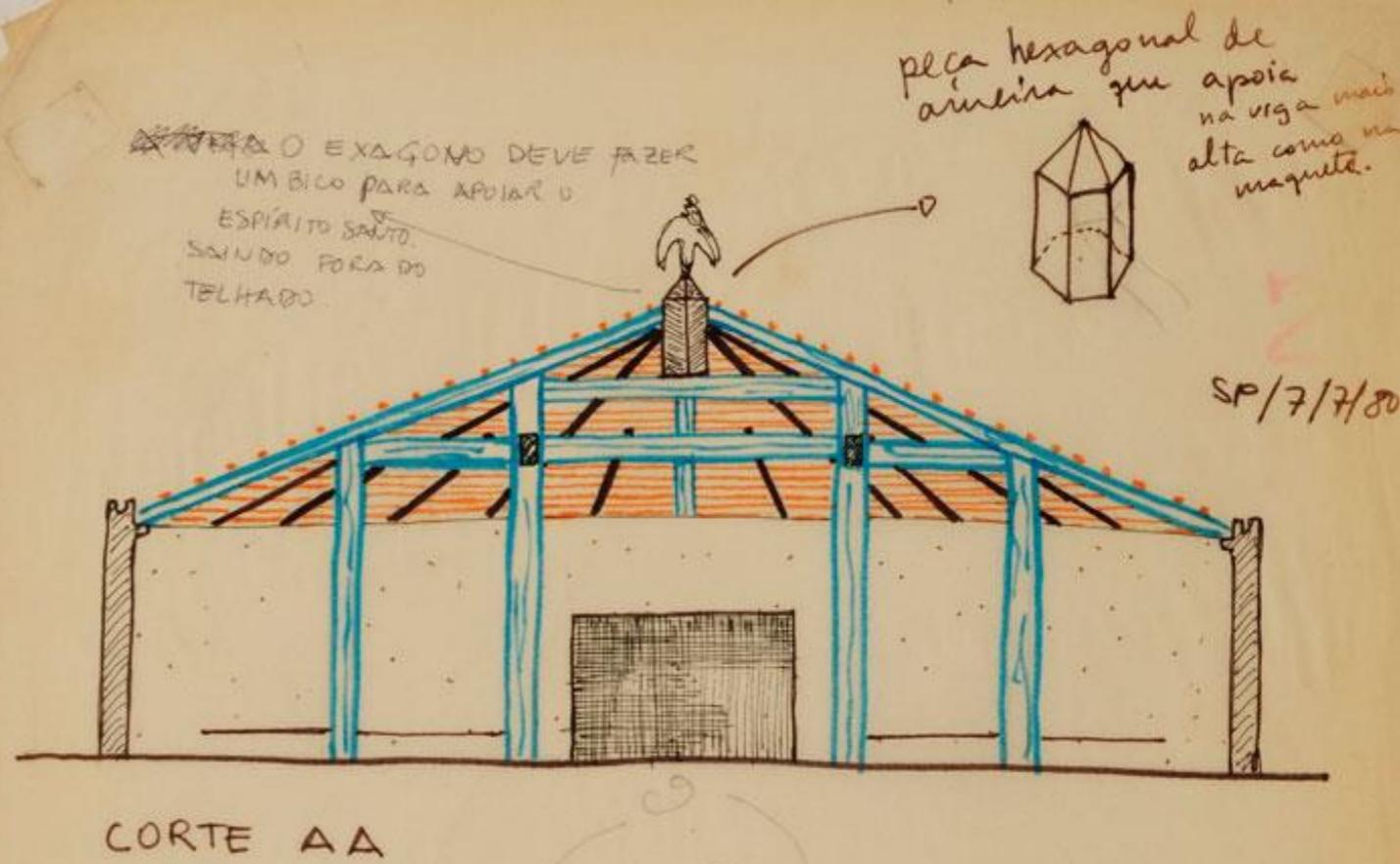


Figura 40. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobar di.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codig o=107&Pagina=2>. Acesso em: 02 fev. 2022

ESC. 1/200
15/7/80



CORTE AA

~~ESPIRITO SANTO~~ O HEXÁGONO DEVE FAZER UM BICO PARA APOIAR O ESPIRITO SANTO SAINDO FORA DO TELHADO.

peça hexagonal de madeira que apoia na viga mais alta como na maquete.

SP/7/7/80

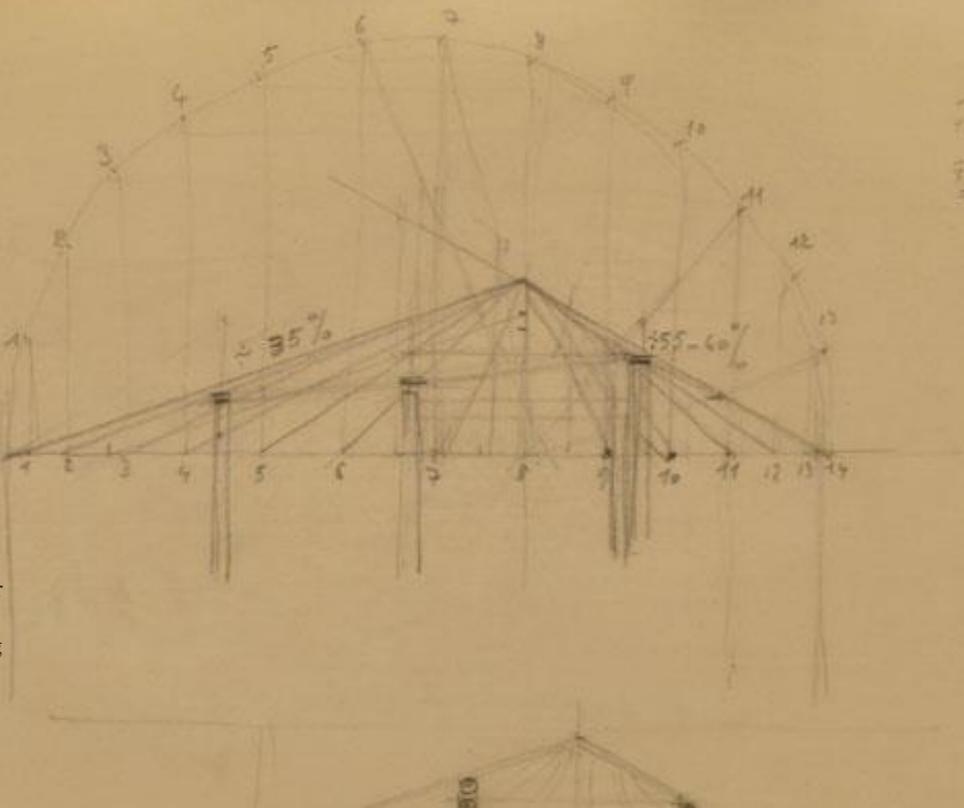
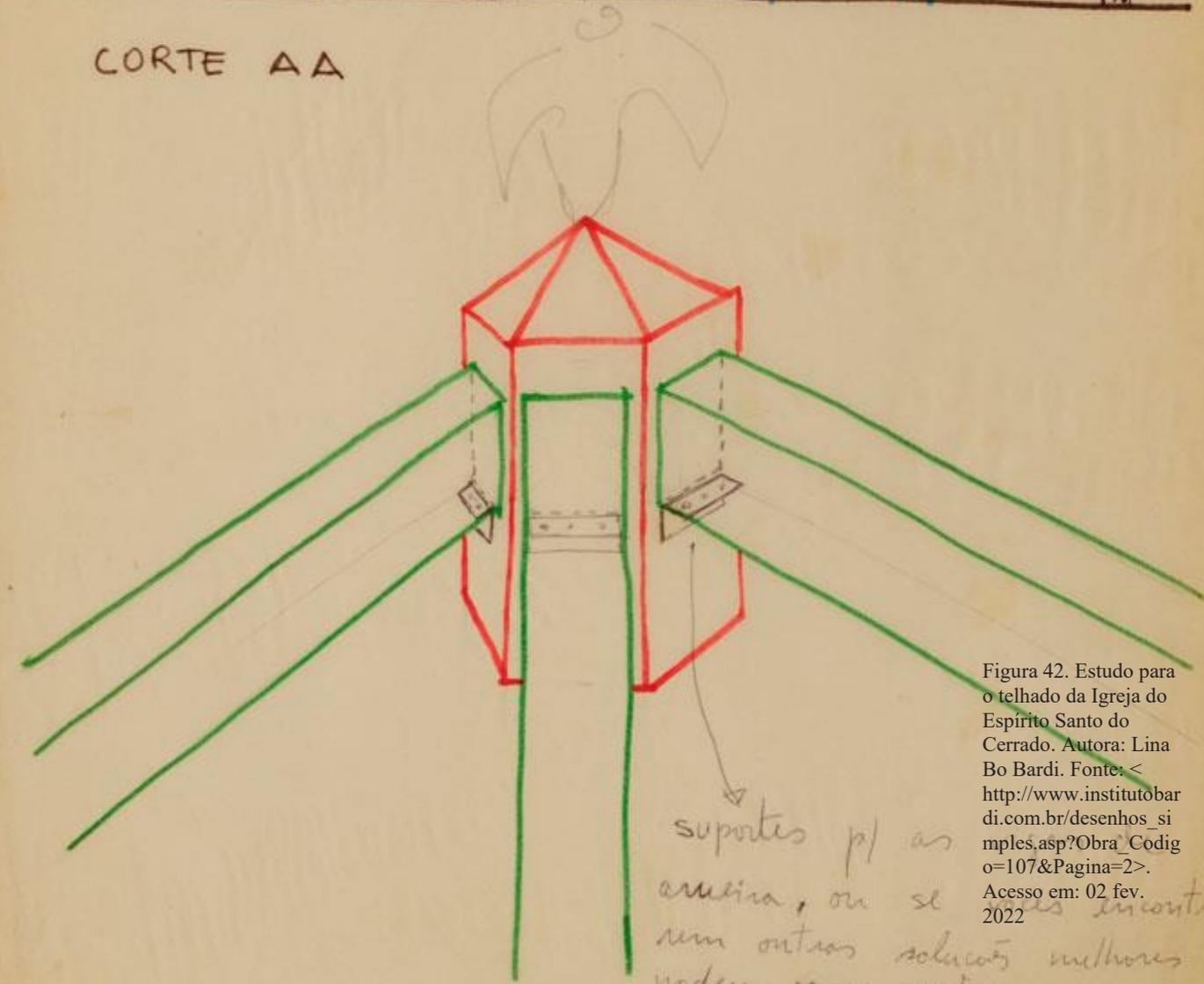


Figura 41. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobar di.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codig o=107&Pagina=1>. Acesso em: 02 fev. 2022



suportes p/ as arcaria, ou se tem outras soluções melhores

Figura 42. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobar di.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codig o=107&Pagina=2>. Acesso em: 02 fev. 2022

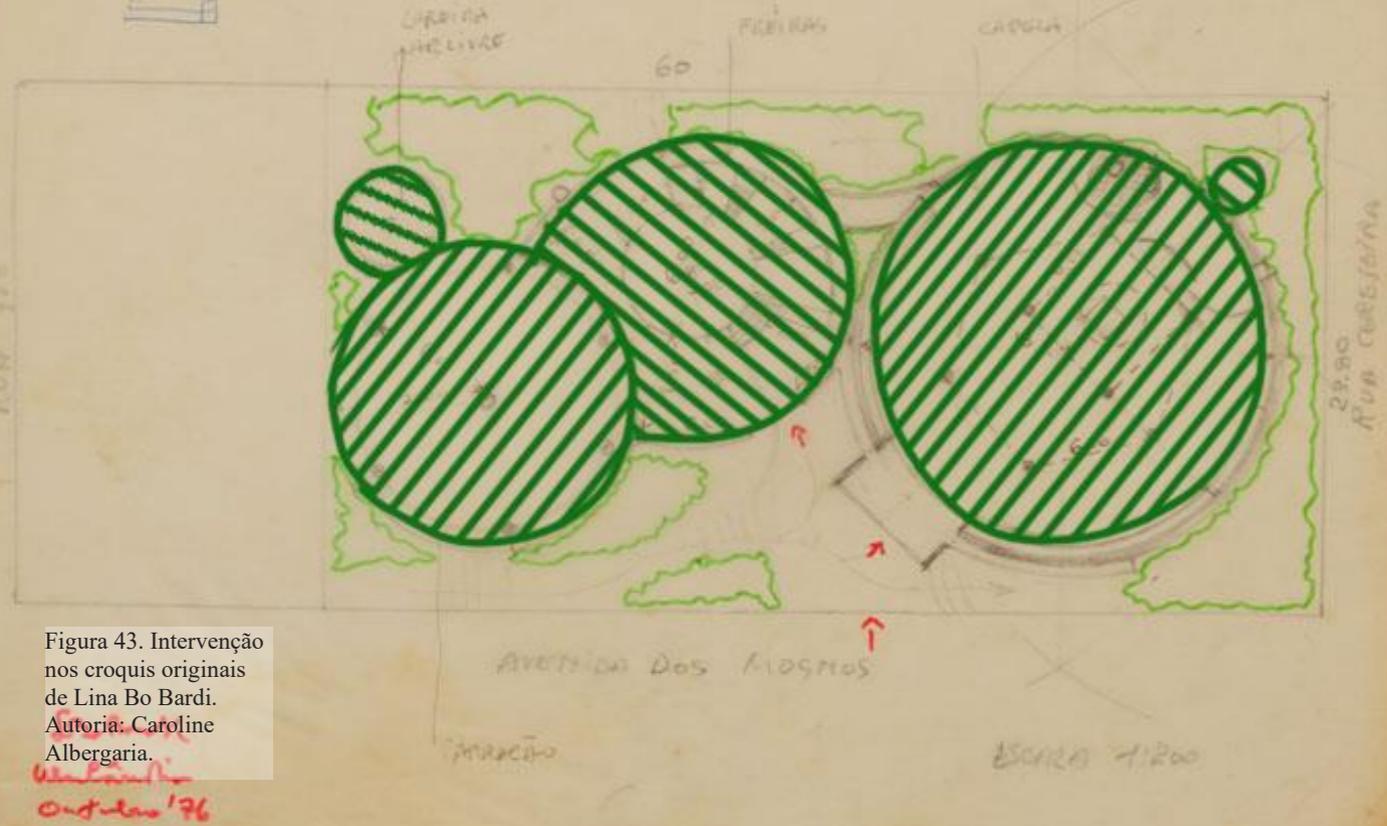


Figura 43. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

*Leitura do desenho:*¹⁵⁸ Os desenhos para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado foram desenvolvidos por anos e, por isso foram feitos inúmeros croquis de estudo para a manifestação da ideia do desenho. No site oficial do Instituto Bardi Casa de Vidro¹⁵⁹ são disponibilizados 150 desenhos para o projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, desde desenhos de criação até desenhos técnicos. Para a análise a seguir, escolhemos os croquis mais representativos e que permitem revelar os ideários implícitos no desenho, contudo o leitor poderá conferir outros croquis no acervo disponível no site do Instituto.

O desenho para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado possui o partido com formatos circulares, e Lina confeccionou diversos estudos com o mesmo princípio. Os círculos conferem harmonia ao desenho e definem o partido arquitetônico (Figura 43). Ao interpretarmos os croquis, percebemos que os edifícios do complexo (igreja, claustro e salão) possuem base com formato circular e sua forma provém de uma transformação simples, a extrusão do círculo na forma de um cilindro (Figura 44).

A edificação é horizontalizada, ou seja, a largura é maior que a altura, e os edifícios estão dispersos em quase todo o terreno, exceto pelo campo de futebol. Como a topografia é acentuada, os edifícios e o campo de futebol possuem níveis diferentes e é possível perceber a hierarquia das formas a partir da relação com a dimensão dos edifícios e sua posição no terreno. A igreja, edificação que prevalece no conjunto, possui a maior dimensão e está no topo do terreno (Figura 44).

O claustro e o salão possuem dimensões parecidas, porém o claustro está num nível mais alto, assim, possui maior hierarquia. O campo de futebol é o único que não possui parte edificada e está num nível bem abaixo em relação ao complexo edificado e, por meio de um talude, há essa clara divisão entre parte edificada e não-edificada (Figura 44).

¹⁵⁸ Cf. apêndice 3 para as intervenções originais nos croquis de Lina Bo Bardi.

¹⁵⁹ O Instituto Bardi Casa de Vidro foi fundado em 1990 pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, a fim de contribuir nos campos que eles influenciavam, Arquitetura, Urbanismo, *Design* e Artes. Para mais informações, cf. <<https://portal.institutobardi.org/o-instituto/sobre-o-instituto/>>. Acesso em 07 mar. 2022.

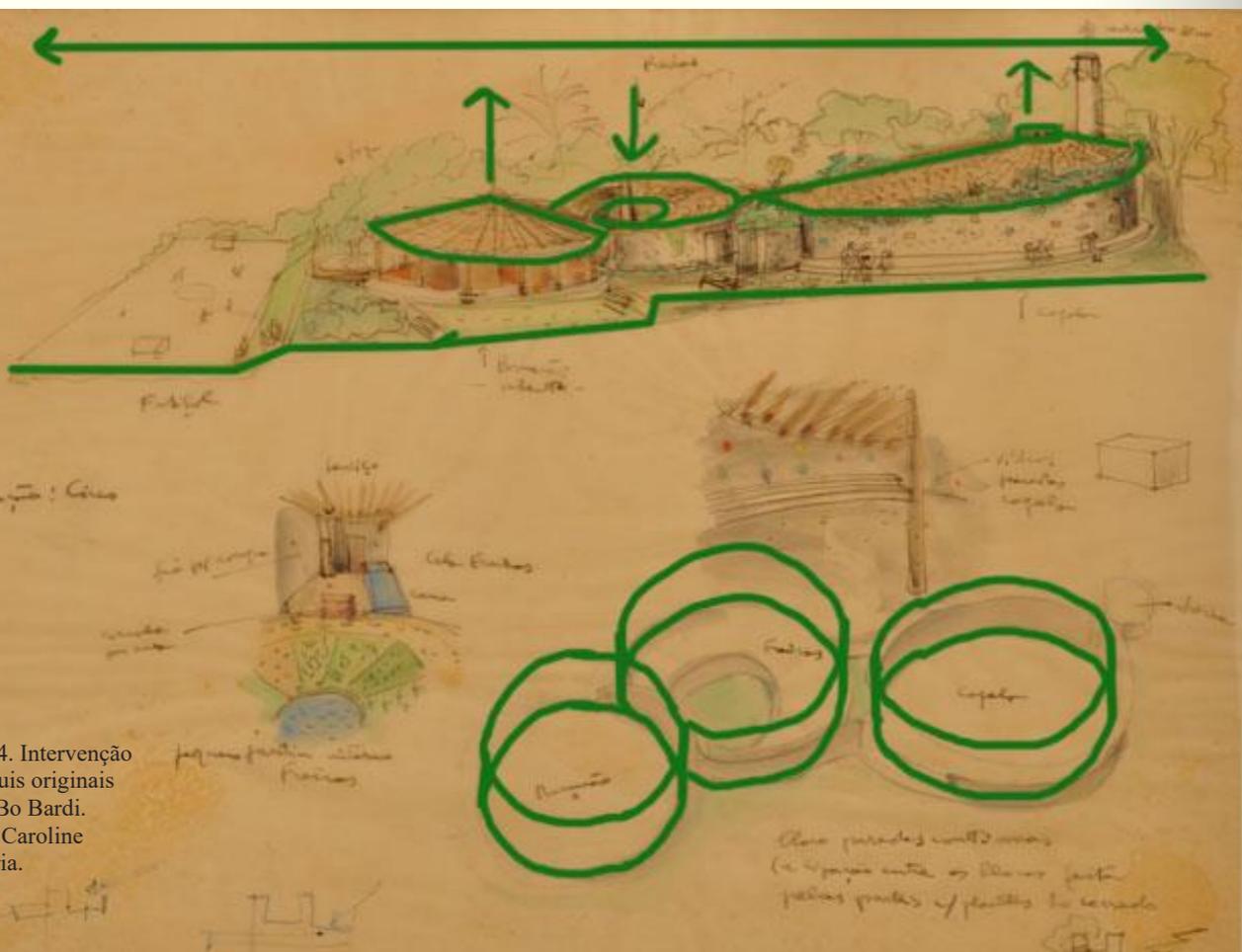


Figura 44. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

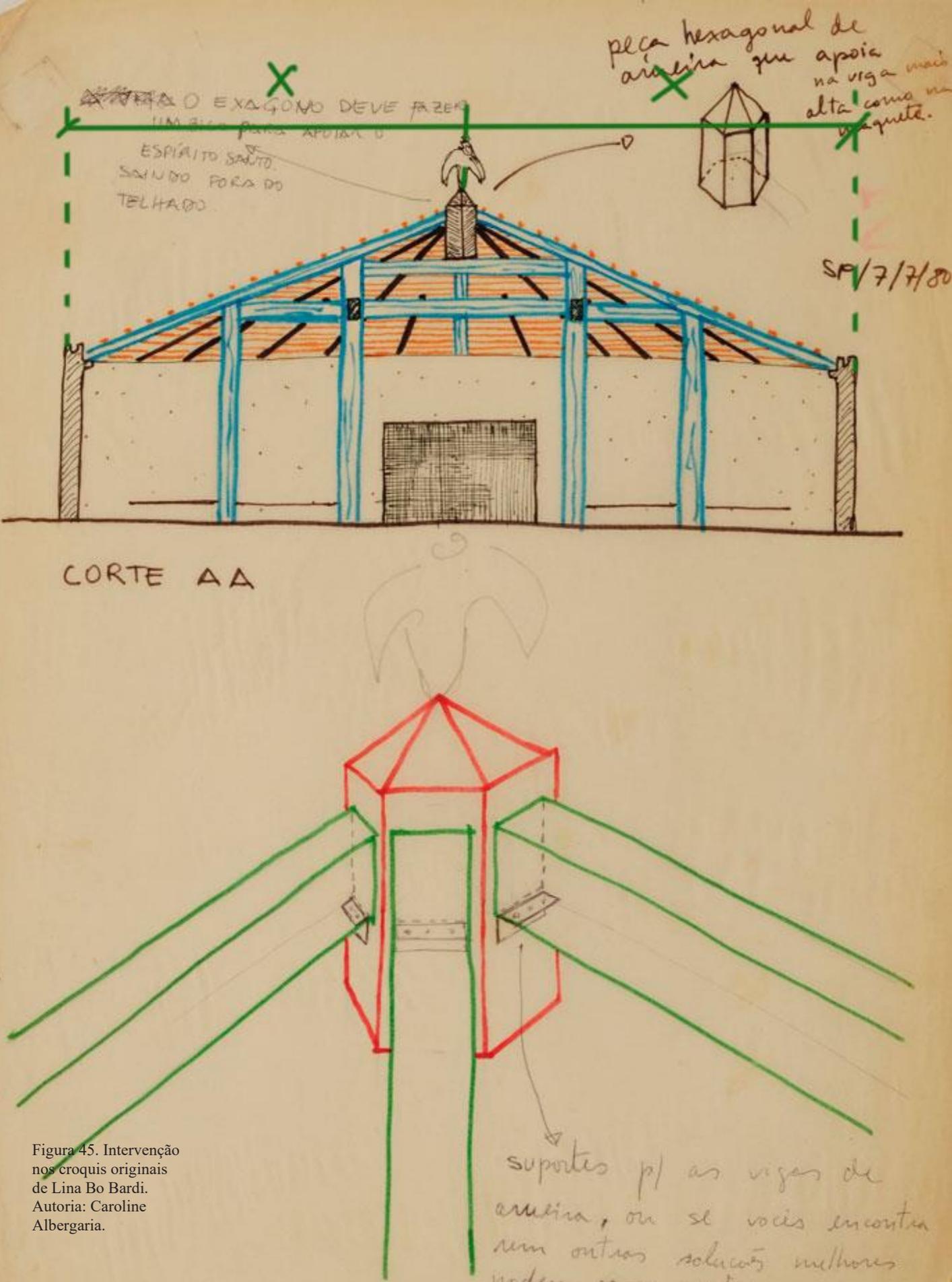


Figura 45. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

No croqui da perspectiva, as coberturas das três edificações são representadas de maneira que é possível entender a materialidade: telhas coloniais de terracota. Do jeito que Lina manifesta o telhado no croqui, com mais detalhes que as paredes do conjunto, percebe-se um grande foco nas coberturas. Cada edifício possui uma particularidade na forma do telhado, mesmo que as três coberturas sejam compostas com o mesmo elemento. O telhado da igreja possui cumeeira alta, ora é representada descentralizada e com uma claraboia na parte mais alta (Figura 44), ora é representada no centro da edificação com o ícone do Espírito Santo no topo (Figura 45). No caso da igreja, as paredes do perímetro da edificação ultrapassam o limite do telhado, formando uma platibanda, onde possui um jardim (Figura 44 e Figura 45).

O telhado da edificação do claustro é o mais diferente em relação aos três. O beiral externo do telhado é o ponto mais alto da cobertura, com isso, as águas do telhado são invertidas para dentro da edificação. Isso porque, o claustro possui um pátio interno circular com um jardim no centro. O telhado do salão é o mais convencional, pois possui cumeeira central e beirais aparentes no perímetro externo da edificação (Figura 44).

Existem inúmeros croquis de estudo para os telhados das edificações, para verificar as inúmeras possibilidades para as ideias de desenhos apresentadas na psique da arquiteta (Figura 40, Figura 41 e Figura 42). A maioria são coloridos, provavelmente para identificação dos elementos da estrutura do telhado. Esses croquis demonstram um estudo detalhado de geometria, da estrutura e da relação espacial. Esse planejamento meticuloso da estrutura também é percebido nos croquis do detalhe da peça hexagonal que encaixa todas as vigas principais do telhado. Esse suporte, além de estrutural, também é utilizado para o encaixe do ícone do Espírito Santo no topo da igreja (Figura 45). Convencionalmente, as igrejas recebem em seu topo a imagem da Cruz, porém, como explicado por Edmar José de Almeida, não foi utilizada a Cruz por se tratar de um local de devoção ao Espírito Santo (ALMEIDA *In*: FERRAZ, 2015, p.21-22).

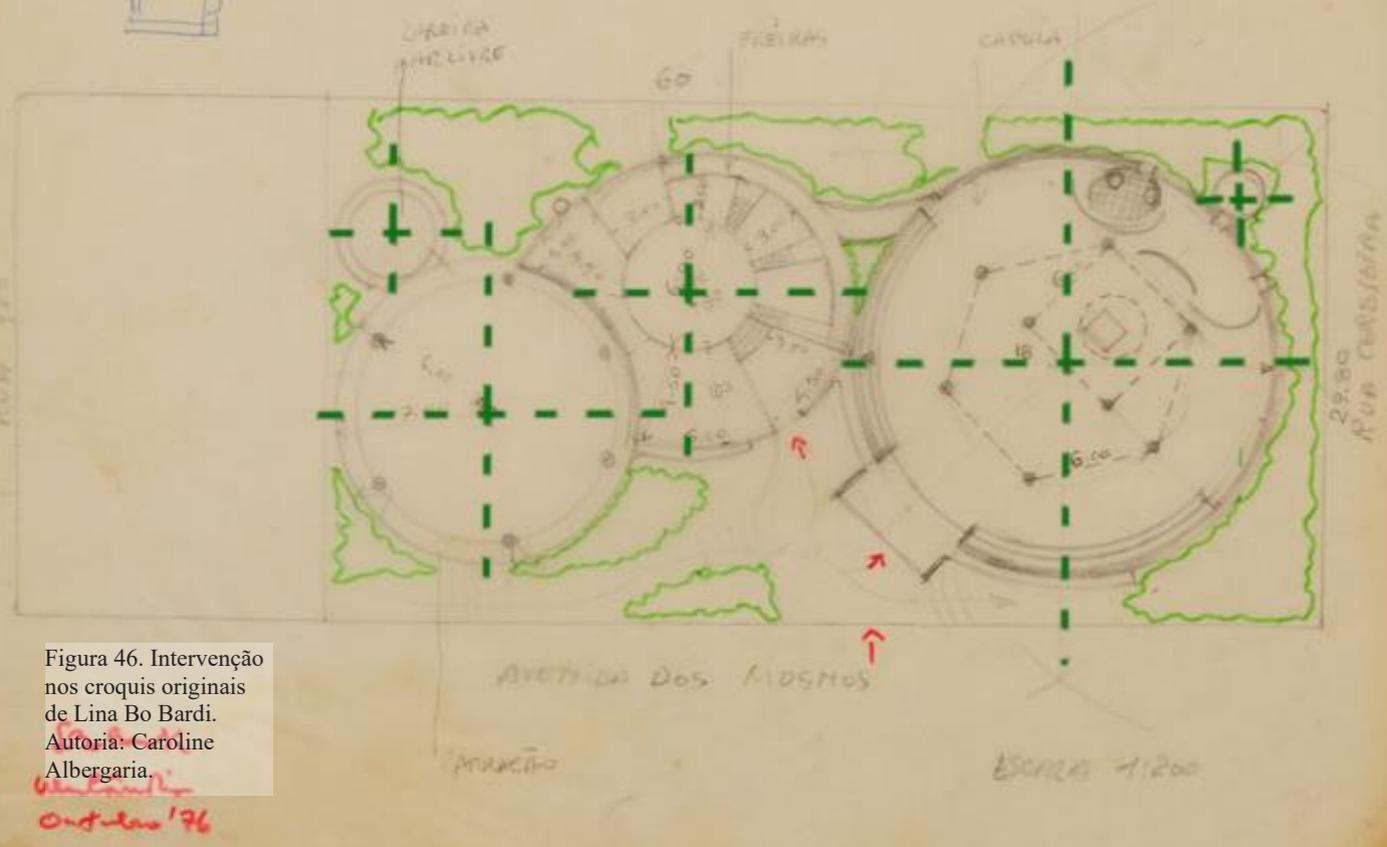


Figura 46. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

As variações nas aberturas externas das edificações podem indicar as variações de acessibilidade em relação ao programa. A igreja possui poucas aberturas na fachada e são compostas, aparentemente, por pequenos vãos fechados com vidros coloridos. Assim, a luz entraria de maneira difusa e com diferentes tonalidades, assemelhando-se ao efeito dos vitrais. As poucas aberturas na igreja indicam um local restrito (Figura 39).

No croqui da perspectiva do complexo, o edifício do claustro é bem fechado, com uma porta apenas (Figura 38). Porém, nos croquis mais tardios e detalhados, o claustro possuía janelas convencionais e uma porta. Dessa maneira, é um edifício mais aberto que a Igreja e, conforme os desenhos foram se aprofundando no programa de necessidades, se tornou possível inserir aberturas em locais que não interferissem na parte mais privada da edificação, os quartos das freiras.

O salão possui a maior quantidade de aberturas. Apenas os pilares e o peitoril baixo estão representados. Assim, o salão possui muita visibilidade e grande acessibilidade. Por mais que não possua edificações, o campo de futebol configura um local totalmente vazio e acessível (Figura 38). Dessa maneira, quanto mais próximo da igreja, o local é mais restrito e reservado; quanto mais próximo do campo de futebol, o local é mais vazio e acessível. Isso reflete na variação da função que o complexo da Igreja possui, que varia entre a função religiosa e de lazer.

Isoladamente, os edifícios possuem simetria a partir de eixos que passam pelo centro do formato circular. Porém, analisando o conjunto completo, não há simetria (Figura 46). Podemos traçar eixos que dividem o terreno em três partes proporcionais. Essa comodulação é feita a partir dos eixos traçados nos limites direito e esquerdo do lote, na intersecção do edifício da Igreja e do claustro e na intersecção do salão com o talude do campo de futebol. A parte que integra a igreja possui a mesma proporção que a parte que integra o claustro e o salão, enquanto a parte que acomoda o campo de futebol e o talude possuem metade das partes anteriores (Figura 47).

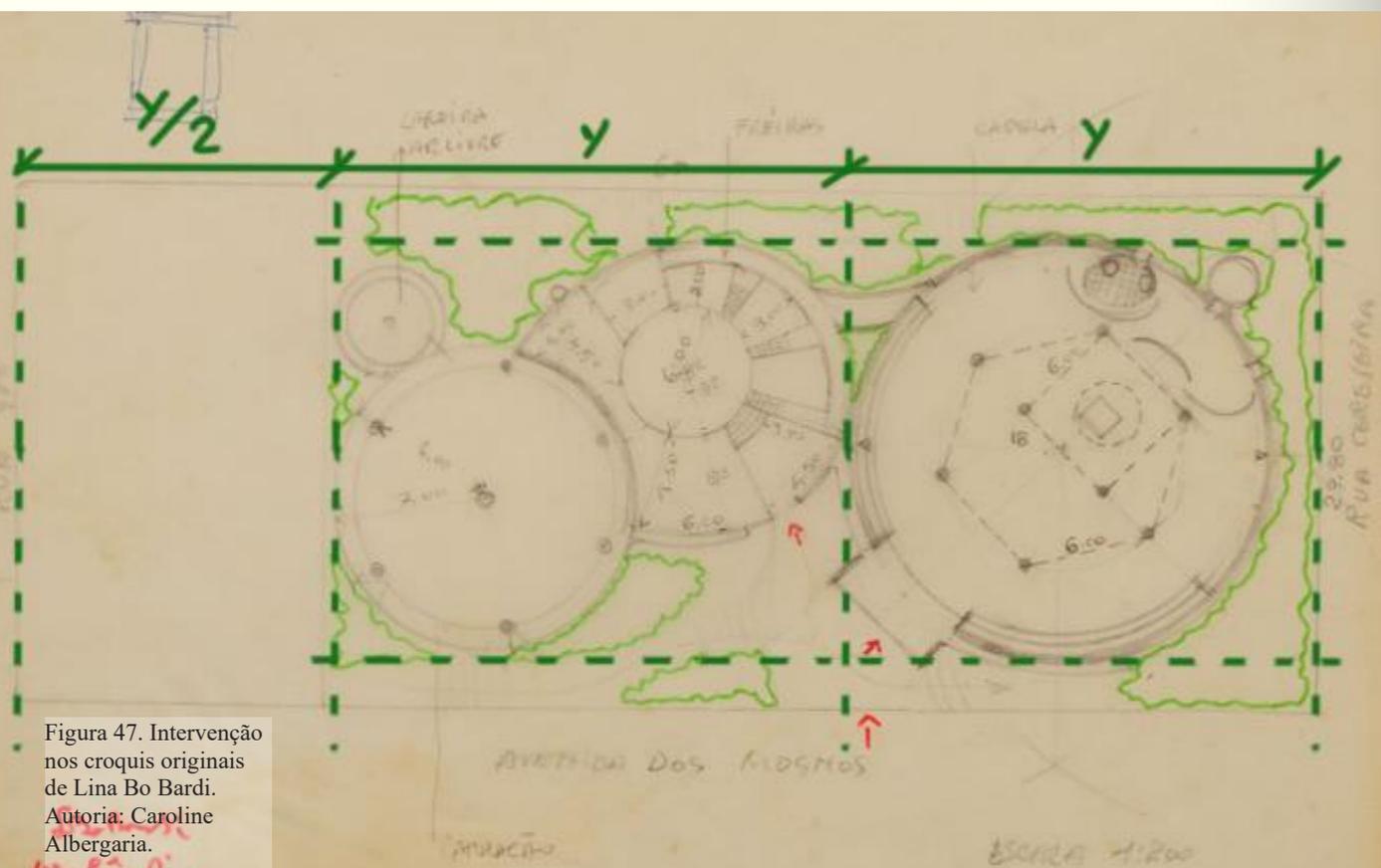


Figura 47. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

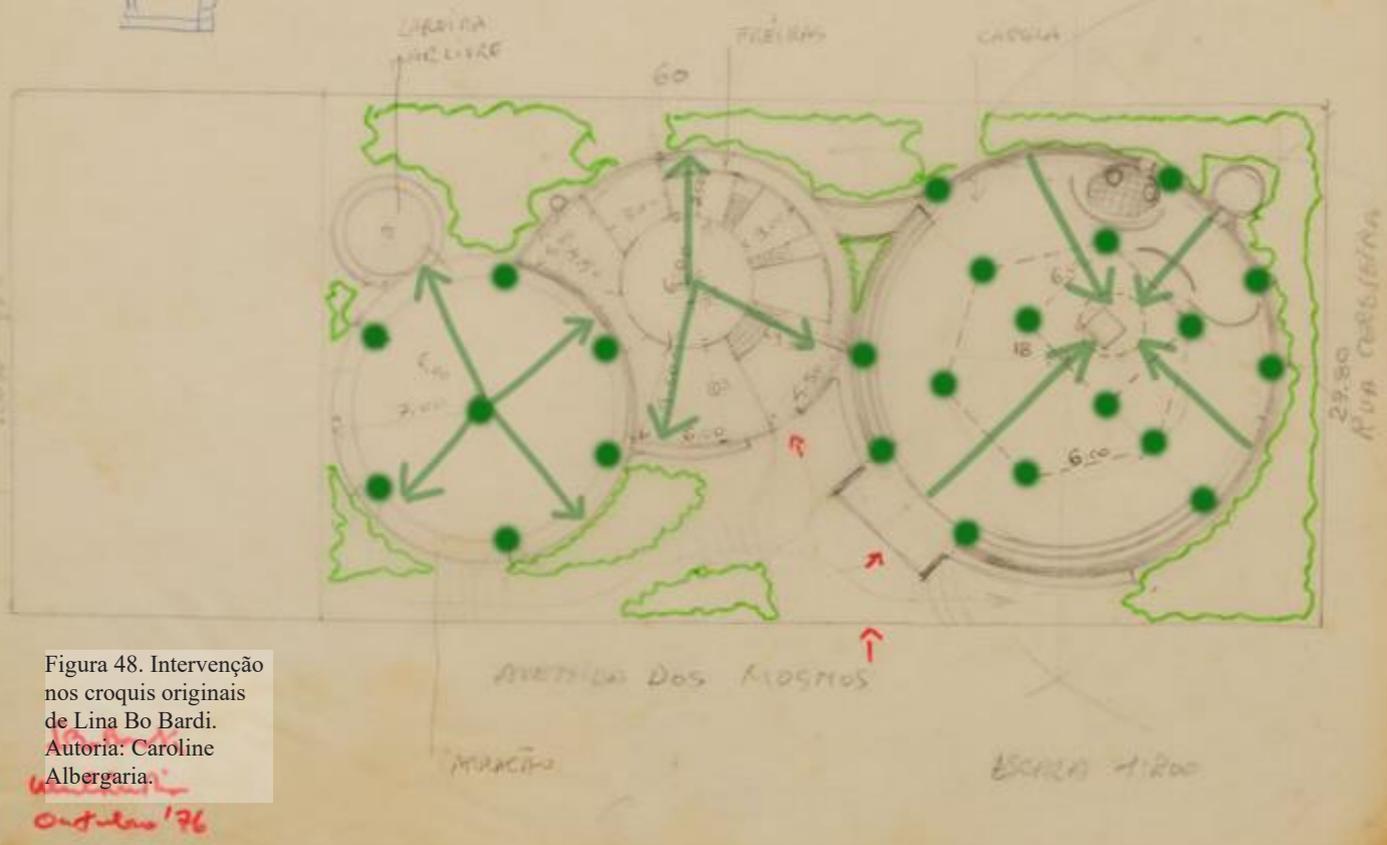


Figura 48. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

Os pilares aparentes na Igreja e no salão possuem cadência que convergem para um centro em cada edificação. Enquanto o claustro e o salão possuem um centro na origem do formato, o centro da Igreja é deslocado para o altar, conferindo um grau de importância a esse elemento. Os edifícios não possuem uma cadência uniforme, porém, por terem aparência semelhante, configuram uma organização aglomerada (Figura 48).

Os desenhos exemplificam que a arquitetura pode ser feita com materiais tradicionais, acessíveis e ainda assim ser marcante e inovador. As formas de cada edifício são harmônicas entre si, porém com características distintas que o diferenciam.

A assinatura de Lina está presente no croqui perspectivado do complexo da Igreja do Espírito Santo do Cerrado em que é representado o lugar em vivência. Além de contribuir com a escala humana, a latência do croqui provoca a imaginação, remetendo ao cotidiano do lugar. As pessoas estão em primeiro plano, na frente do edifício principal e no campo de futebol. Como o desenho possuía grande relação com a comunidade, nada mais do que representá-la naquele espaço usufruindo todas as funções que ele proporciona (Figura 49). Lina integrou a comunidade nas escolhas compositivas, nos croquis e na construção.

II.IV O REPERTÓRIO DE LINA BO BARDI

Como vimos, o repertório pessoal influencia nas escolhas projetuais e no resgate de ideais na psique do projetista. Vejamos como alguns acontecimentos da vida de Lina Bo Bardi influenciaram nas suas escolhas projetuais.

A Casa de praia possui elementos típicos das casas vernaculares brasileiras e, mesmo sem uma implantação definida, Lina propõe uma residência próxima à praia com um fogão à lenha no centro da casa. O fogão à lenha, ali, funciona também como uma lareira central e, mesmo com as técnicas para resfriamento da residência, o fogão à lenha intensificaria o calor interno. Comumente, nas regiões quentes do

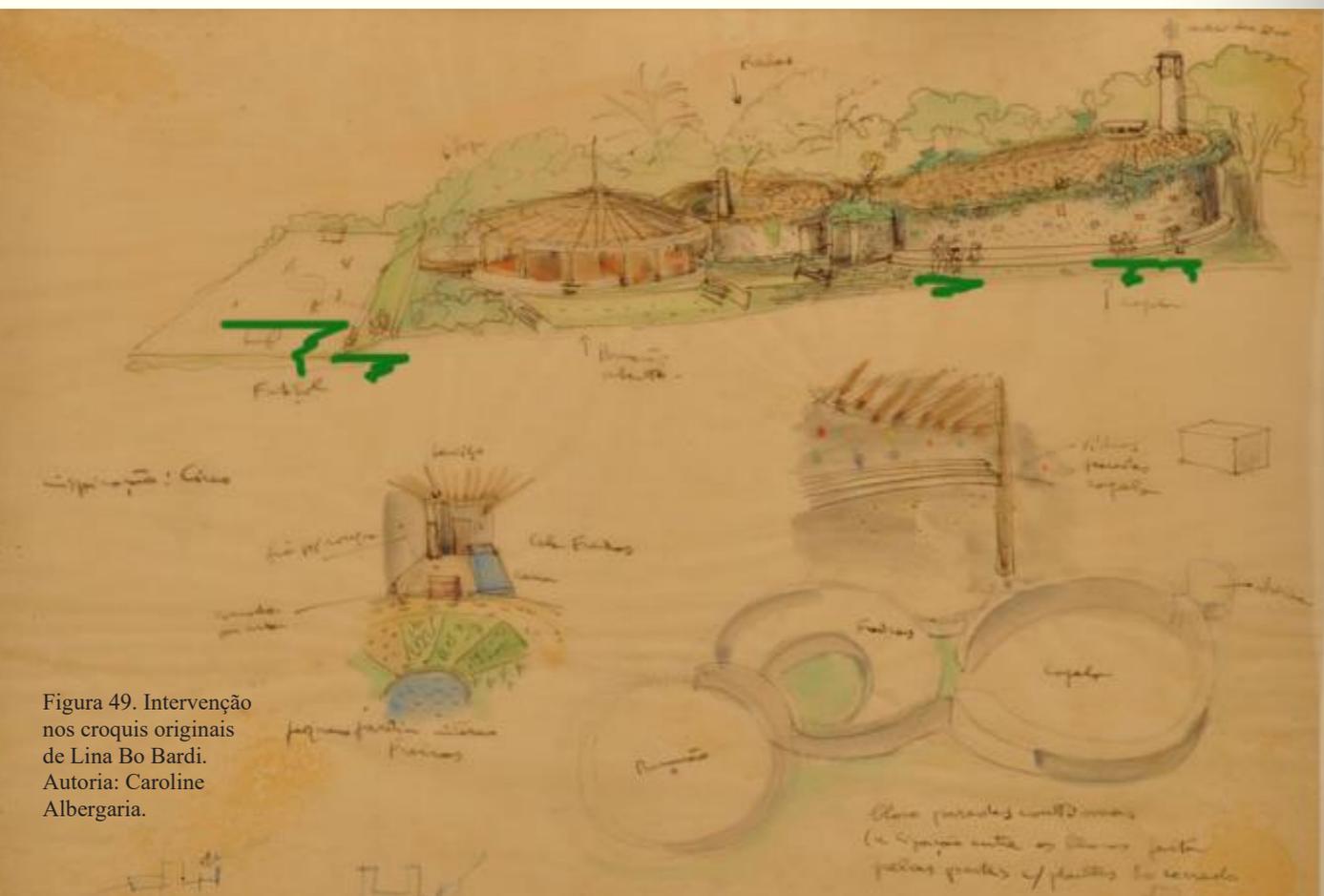


Figura 49. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.

Brasil, os fogões à lenha estão em lugares estratégicos para que o calor não seja acumulado nas áreas sociais.

Possivelmente, a arquitetura italiana influenciou as escolhas de Lina Bo Bardi, em que o uso de lareiras é comum para aquecer os ambientes sociais em épocas mais frias. Isso demonstra como o repertório adquirido ao longo do tempo influencia as escolhas projetuais de um arquiteto.

O fogão à lenha no centro da casa também permitiria que as refeições fossem preparadas também próximas à sala, local em que se reúne a família e os amigos, assim a comida preparada nessa casa teria um significado particular de agregar e acolher. Essa é outra influência pessoal que Lina leva para seus desenhos. Em seus relatos pessoais, Lina escreveu que a participação de sua família influenciou o curso de sua carreira, principalmente seu pai, que a ensinou a desenhar e a incentivou na escolha do curso de Arquitetura. Nesse sentido, a união familiar faz parte do repertório de Lina e o desígnio é a valorização das relações, ao agregar o cotidiano, o profano, no centro da casa, inclusive na Casa de praia.

Lina Bo Bardi também escreveu sobre sua intenção de desenhar habitações populares e que não gostava de desenhar casas para a alta sociedade (BARDI In FERRAZ, 1996, p. 117). No caso da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Lina Bo Bardi foi convidada para fazer o projeto e não recebeu honorários por isso. De acordo com Edmar de Almeida, a arquiteta foi convencida por ele quando alegou “ter o conjunto uma intenção social e ser destinada ao povo” (ALMEIDA In: SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 50). Sabemos que Lina presenciou os ataques da Segunda Guerra Mundial, quando ainda morava na Itália. A arquiteta viu o crescimento do fascismo e entrou na Resistência com o Partido Comunista depois que teve seu escritório bombardeado (LINA In: FERRAZ, 1996, p. 10).

As teorias comunistas se atrelaram ao repertório pessoal da arquiteta, que buscava ajudar o povo por meio da Arquitetura. É claro que o repertório pessoal da arquiteta, inclusive os apontados aqui, não fazem parte de todos os desenhos de Lina Bo Bardi. A intenção presente no repertório, muitas vezes, não converge com a

prática projetual.¹⁶⁰ No caso dos desenhos analisados, no entanto, Lina Bo Bardi buscou incorporar em seus croquis um espírito coletivo e gregário, cuja linguagem foi marcada por composições que buscavam representar cenas cotidianas. Esses desenhos corroboram com suas ideias e sua visão de mundo, pautada de certa maneira em suas vinculações políticas. O Frei Fúlvio discorre sobre a participação do povo e o sentimento de pertencimento:

Sempre, sempre, sempre, esse é um pouco nosso estilo também,¹⁶¹ é, teve sempre o Conselho da Paróquia que animava e organizava junto comigo o trabalho da comunidade, [...] a Catequese, eles que organizavam, as Pastorais dos Doentes, [...] a manutenção da Igreja, eles que limpavam, que enfeitavam, eles que arrumavam, [...] então, a comunidade, continuamente, tentava sempre envolver, porque é também o meu estilo, eu gosto de que o povo se sinta dono do lugar, da Igreja, das estruturas (FÚLVIO In: SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 55).

A partir da explicação dos croquis de Lina Bo Bardi, podemos perceber que a arquiteta utiliza uma representação mais lúdica e infantil, que dão uma vivacidade ao desenho, como a representação da fumaça que sai pela chaminé, do fogo na lareira, de alguns animais e até a representação mais detalhada da escala humana, em que é possível ver o cachimbo dos convivas, suas roupas e a maneira com que gesticulam.

Essa é a assinatura dos desenhos de Lina Bo Bardi, narrar uma história para apresentar o lugar. Comumente, os desenhos de arquitetura são a representação do que pode vir-a-ser, um presságio arquitetônico. No entanto, os desenhos de arquitetura de Lina parecem ser uma captação do presente e que, por isso, parece que aquele croqui já foi materializado, e a arquiteta apenas desenhava o que observava à sua frente.

¹⁶⁰ Dito isso, lembramos que nem todos os desenhos de Lina Bo Bardi estão de acordo com as teorias do Comunismo, como por exemplo, a clara separação do fluxo de serviços e dos ambientes de serviço na Casa de Vidro, desenhada por Lina Bo Bardi.

¹⁶¹ Aqui, Frei Fúlvio se refere ao discurso dos franciscanos (SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 55).

III

OS DESÍGNIOS DOS DESENHOS DE OSCAR NIEMEYER

Sem dúvida, a produção de Oscar Niemeyer ao longo de sua extensa carreira é tida como excepcional e genial, pois se revelava para o futuro, assim como Lucio Costa afirmou (COSTA, 1950/1962, p. 164). Niemeyer aprendeu e serviu aos mestres modernos que eram seus contemporâneos, como Lucio Costa e Le Corbusier. Mais tarde os inspirou por meio de sua produção inventiva. Neste capítulo, trataremos a relação de Niemeyer com o desenho, desde a infância até a concepção de desenhos importantes no cenário da Arquitetura. Para este fim, o presente capítulo será dividido em quatro subtópicos.

No primeiro subtópico, *Oscar Niemeyer e o desenho*, apresentaremos a importância do desenho na carreira do arquiteto. No segundo e o terceiro subtópicos, *O desenho de Oscar Niemeyer: Residência Henrique Xavier* e *O desenho de Oscar Niemeyer: Catedral de Brasília*, iremos interpretar os croquis em questão, a fim de dar continuidade à demonstração do processo de leitura dos desígnios intrínsecos ao desenho.

No quarto subtópico, *O repertório de Oscar Niemeyer*, buscaremos compreender alguns aspectos da vida de Niemeyer que podem ter influenciado suas decisões compositivas.

III. I OSCAR NIEMEYER E O DESENHO

Apresentaremos uma breve contextualização sobre a vida de Oscar Niemeyer, para compreendermos como alguns aspectos pessoais influenciaram sua carreira. Lembramos que, diferente da interpretação dos sonhos, que o relato preliminar leva

em consideração os acontecimentos da vida pessoal do sonhador, na contextualização do desenho não abordamos apenas os eventos pessoais do artista, além disso, incluímos as diretrizes de projeto, que veremos nos capítulos seguintes.

Oscar Niemeyer, reconhecido por ser um exímio desenhista, gostava de desenhar desde criança. No documentário *A vida é um sopro*, disse que desenhava até no ar com as pontas dos dedos, esse vínculo com o desenho foi o que motivou a fazer Arquitetura:

Eu gostava de desenhar. Eu lembro que, quando eu era menino, eu começava a desenhar com o dedo, assim, no ar, e minha mãe perguntava:

- O que você tá fazendo?

Eu dizia:

- Tô desenhando.

De modo que foi o desenho que me levou para a Arquitetura (NIEMEYER *In: A VIDA é um sopro*, 2007).

Niemeyer cursou a Escola de Belas Artes e escolheu o ateliê de Lucio Costa e Carlos Leão para realizar um estágio durante a faculdade. A escolha bem calculada ia contra o que normalmente os estudantes procuravam, os estágios nas firmas construtoras, que tinham salários mais atraentes. Mesmo passando por dificuldades financeiras, Niemeyer decidiu pela prática da “boa arquitetura.” (NIEMEYER, 2000, p. 7-8). Niemeyer explica sua colaboração no ateliê de Costa e Leão: “Como estudante, em pouca coisa podia colaborar, mas desenhava bem, e com isso pouco a pouco me senti útil diante daqueles bons amigos.” (NIEMEYER, 2000, p. 8). Seus desenhos eram admirados por Lucio Costa, que fazia questão de integrar Niemeyer nos grandes projetos do escritório, como o Ministério da Educação e Saúde, o Pavilhão de Nova Iorque e a Universidade de Mangueira (NIEMEYER, 2000, p. 11).

Nessa mesma época, Le Corbusier visitava o Brasil a convite do ministro Gustavo Capanema, e Lucio Costa indicou Niemeyer para acompanhar o arquiteto francês e confeccionar desenhos durante sua passagem pelo país:

Lucio indicou-me para acompanhá-lo como desenhista, e durante 15 ou 20 dias tive a oportunidade de conhecê-lo melhor. Todas as tardes ele vinha ver os desenhos que eu fazia; gostava da minha maneira de desenhar. Publicou-me num livro sobre os seus trabalhos, e um clima de simpatia se estabeleceu entre nós (NIEMEYER, 2000, p. 8).

Pode-se dizer que a visita de Le Corbusier foi muito importante para a ascensão do jovem arquiteto Niemeyer, que por causa de seus croquis, um novo partido para o Ministério da Educação foi elaborado (Figura 50).

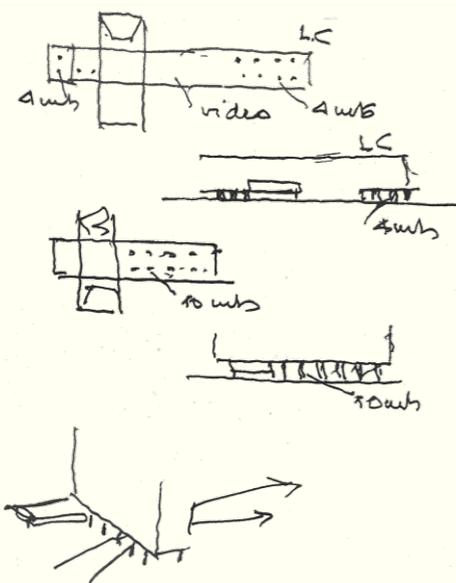


Figura 50. Croquis de Niemeyer para o Ministério da Educação e Saúde. Os dois primeiros croquis se referem ao partido de Le Corbusier (LC). Os três últimos croquis são adaptações de Niemeyer para o mesmo edifício. Fonte: NIEMEYER, 2000, p. 10.

Eis o que aconteceu:

Foi durante esse período que Lúcio resolveu mostrar-lhe [Le Corbusier] o projeto que elaborara para aquele Ministério. E Le Corbusier foi radical, propondo um novo projeto. Dois, aliás. Um para o terreno imaginário junto ao mar. Outro para o local definitivo. Surpreso, mas generoso como sempre foi, Lúcio abriu mão do trabalho que tanto o interessava, aceitando e apoiando o projeto de Le Corbusier.

E ficou combinado que Lúcio se encarregaria de desenvolver o projeto elaborado para o local definitivo. E os desenhos começaram sob a direção de Carlos Leão, Affonso Reidy e Jorge Moreira.

Pessoalmente, preferia o primeiro projeto de Le Corbusier, muito mais bonito, e, não sei por que, desenhava alguns croquis nele baseados. Localizava o bloco principal no centro do terreno, fazia os setores de exposição e auditório independentes, criando uma área aberta permitindo que o povo atravessasse o edifício de lado a lado.

Leão gostou dos croquis. Lúcio, que chegava, pediu para vê-los, e eu, que não pretendia intervir nos desenhos em execução, joguei-os pela janela. Lúcio mandou buscá-los e, entusiasmado como Leão, resolveu adotá-los (NIEMEYER, 2000, p. 8-9).

Lucio Costa apoiou Niemeyer desde então e, cada vez mais, o jovem arquiteto desenhava ao lado de grandes nomes da época. O desenho, além de levar Niemeyer para a Arquitetura, o fez decolar na profissão. Niemeyer qualificou o desenho como fundamental para a Arquitetura: “O desenho é a base da arquitetura (...) O desenho é o mais importante. Tem que saber desenhar (...) O desenho é coisa fundamental para a Arquitetura.” (NIEMEYER *In*: RODA Viva, 1997). Lucio Costa explica sobre a aptidão de Niemeyer e escreve sobre sua pureza formal:

A habilidade e a clareza com que organiza as linhas gerais da composição, seja na planta, no corte ou na fachada, e a segurança com que seleciona, purifica e leva à sua forma final cada parte do edifício, são os segredos da arte de Niemeyer. Apesar de ser um artista, no sentido mais estrito da palavra, Niemeyer, tanto por formação como por atitude mental, não é nem pintor nem escultor, mas cem por cento arquiteto (COSTA, 1950/1962, p. 164).

Seus croquis possuem traço marcante, formas modestas e são acompanhados de explicações textuais. Muito importante no processo projetual de Niemeyer, o memorial descritivo sempre acompanhava os croquis de criação e, caso o arquiteto não encontrasse justificativas para a solução formal, iniciava novos croquis. Para o arquiteto, mais importante que os desenhos, eram as explicações da solução do partido:

Quando eu faço um projeto, tenho uma ideia e escrevo um texto explicando. Se me faltam argumentos, eu volto à prancheta. Meus trabalhos, em geral, são mais escolhidos pelos textos. Com o texto bem-feito, compreende-se melhor o projeto (NIEMEYER *In*: aU, 2013, p. 54).

Por mais que o arquiteto promovesse os textos explicativos como essenciais para a compreensão de seus desenhos, a composição plástica aborda o caráter sensitivo e emotivo do futuro conviva, em que a forma possui significados intrínsecos. Niemeyer também explica a boa arquitetura a partir do croqui: “Quando em arquitetura é possível explicar um projeto com um pequeno croqui, é prova que ela está bem pensada, como sempre devia ser.” (NIEMEYER, 2000, p. 81). Dessa maneira, para o arquiteto, o desenho deve abordar a completude do significado do edifício. Manuel Franco aborda os recursos gráficos utilizados por Niemeyer em muitos de seus desenhos, como a figura de um olho que representa a visual do observador:

Muitas vezes a posição do observador é representada por um olho que poderíamos chamar de *o olho que vê*, o que nos dá mais dados do que a pura localização: para onde se olha e para onde se deve olhar. (FRANCO, 2013, p. 33, tradução nossa).¹⁶²

Além do *olho que vê* (Figura 51), Niemeyer representa a ambientação do espaço à volta, os raios de sol, as nuvens, a vegetação e os transeuntes com uma forma bem identitária.¹⁶³ O desenho do olho é uma influência de Le Corbusier, que utilizava do recurso didático para evidenciar as visuais marcantes do desenho (FRANCO, 2013, p. 39).

¹⁶² A menudo la posición del observador es representada por un ojo que podríamos denominar *el ojo que mira*, que nos da más datos que la pura localización: hacia donde mira y hacia donde debe mirar (FRANCO, 2013, p. 33).

¹⁶³ No livro de Franco é explicado sobre as transformações do desenho humano de Niemeyer, comumente denominados de calungas, em alguns desenhos do arquiteto. Cf. FRANCO, 2013, p. 47).

Essa maneira com que Niemeyer fazia seus desenhos, sem detalhes exacerbados e destacando o que é realmente essencial na leitura do desenhos, representa a maneira com que eles pretendem ser vivenciados. Niemeyer abordou sobre sua arquitetura:

...E o faço desejoso de mostrar que minha arquitetura não aceita compromissos, que visa à beleza e à invenção, sem cair em pequenos detalhes, atuando, isto sim, nas próprias estruturas, nas quais se insere e se exhibe desde o primeiro traço (NIEMEYER, 1992, p. 33).

Sua arquitetura clara, concisa e marcante, desde os croquis até a obra construída, pensada em conjunto com a engenharia, é uma das assinaturas de Oscar Niemeyer.

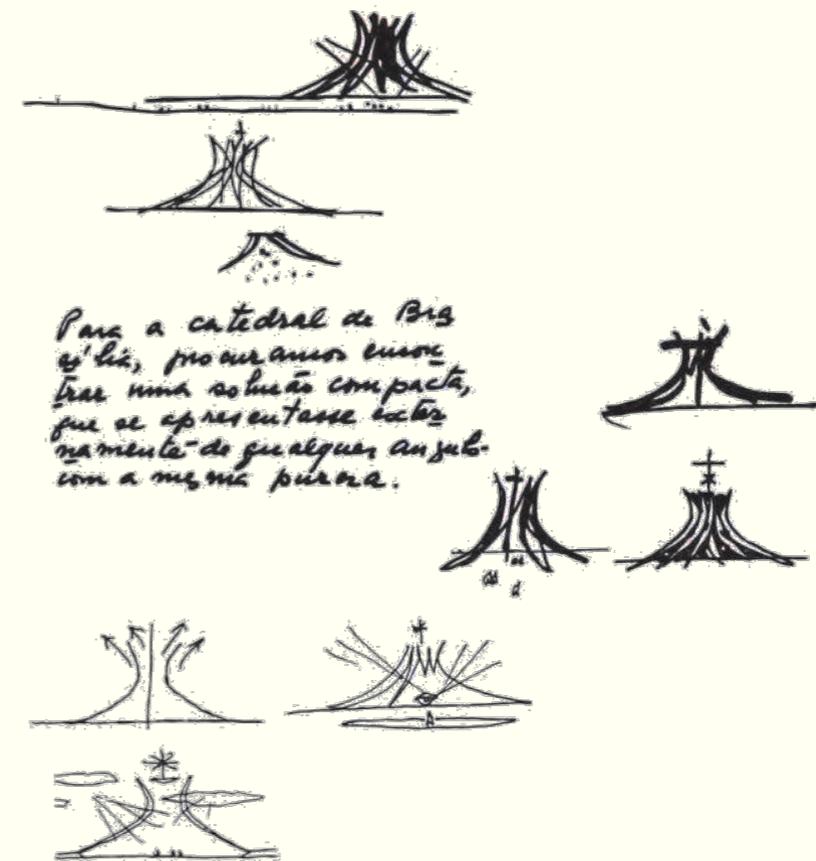


Figura 51. Desenhos e texto explicativo de Oscar Niemeyer para a Catedral de Brasília. Fonte: FRANCO, 2013, p. 32.

III.II O DESENHO DE OSCAR NIEMEYER: RESIDÊNCIA HENRIQUE XAVIER

A seguir, faremos a interpretação dos croquis de Oscar Niemeyer para a Residência Henrique Xavier. Como vimos na parte anterior, para a interpretação dos sonhos, precisamos nos atentar ao conteúdo onírico manifesto. Neste caso, como estamos tratando da leitura dos desenhos, precisamos nos atentar aos croquis, o conteúdo manifesto da ideia do desenho. O leitor poderá observar os croquis escolhidos nas páginas 226 e 227. Como passo seguinte, apresentaremos a contextualização do desenho, que revela alguns aspectos norteadores da ideia do desenho.

Contextualização do desenho: A residência para Henrique Xavier, datada de 1936, é um dos primeiros projetos de Oscar Niemeyer para essa tipologia. Foi este o ano que Oscar Niemeyer conheceu Le Corbusier e participou do importante projeto para o Ministério da Educação e Saúde e para a Cidade Universitária. Esse convívio com Corbusier, um dos maiores arquitetos modernos, influenciou a fase inicial do jovem arquiteto que admitiu dificuldade de projetar fora das Belas-Artes:

Jovem, apenas saído da escola, sentia como era natural, meu despreparo diante dos problemas mais complexos da arquitetura, embora percebesse que muitas vezes os analisava melhor, vendo-os de forma global e não como coisa isolada, como ocorria com alguns (NIEMEYER *In*: PENTEADO, 1985, p. 40).

A influência corbusiana é refletida nos riscos dos croquis do início da carreira de Niemeyer, como nos croquis para a Residência Henrique Xavier, em que os traços são mais precisos, as linhas se encontram perfeitamente, a perspectiva possui ponto de fuga bem definido, por meio da marcação clara de linhas paralelas que se encontram em um ponto comum no horizonte. Almeida escreve sobre a influência dos princípios da arquitetura de Le Corbusier na casa de Henrique Xavier:

Sistema Dom-ino, e 5 pontos por exemplo não aparecem com força ou de maneira literal. A maneira de desenhar, sim, muda radicalmente aproximando-se da forma de expressão de Le Corbusier (ALMEIDA, 2005, p. 22).¹⁶⁴

Escolhemos os desenhos em questão por se tratar de uma concepção anterior aos desenhos da Pampulha (1940), que como já explicado, é considerado por Niemeyer um momento de mudança projetual, inclusive na representação. A partir da Pampulha, Niemeyer explicou: “(...) contestei a linha racionalista, a arquitetura feita com régua e esquadro.” (NIEMEYER *In*: aU, 2013, p. 50). A residência de Henrique Xavier ainda contém os riscos iniciais de sua carreira, ainda marcados pelos ensinamentos da Escola de Belas-Artes e da influência direta de Corbusier.

Os desenhos a serem lidos são para uma residência no Rio de Janeiro¹⁶⁵ de apenas dois quartos, mas que se destaca pelos espaços de convívio como jardins cobertos e descobertos, terraços com vista livre, salas e varandas. Certamente, o programa de necessidades caberia em uma área construída menor, porém, a criação desses espaços de convivência, dispersos nos quatro andares da residência, conferem um diferencial para a casa.

Assim como a Casa de praia, desenho de Lina Bo Bardi, não existe um memorial descritivo e outras informações divulgadas para esta residência. Assim, para a leitura dos desenhos, temos os croquis, com muitos detalhes, elaborados por Oscar Niemeyer, exatamente o que essa pesquisa se propõe.

Buscaremos fazer a leitura do desenho a partir do conteúdo manifesto, ou seja, dos croquis de arquitetura. Adiante, apresentaremos os croquis confeccionados por Oscar Niemeyer para a Residência Henrique Xavier.

¹⁶⁴ Almeida ainda apresenta alguns croquis de Le Corbusier que reforçam essa clara influência no desenho de Niemeyer. Cf. ALMEIDA, 2005, p. 23.

¹⁶⁵ A informação da localização da residência é fornecida no site da Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: < <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro001>>. Acesso em 14 mar. 2022.

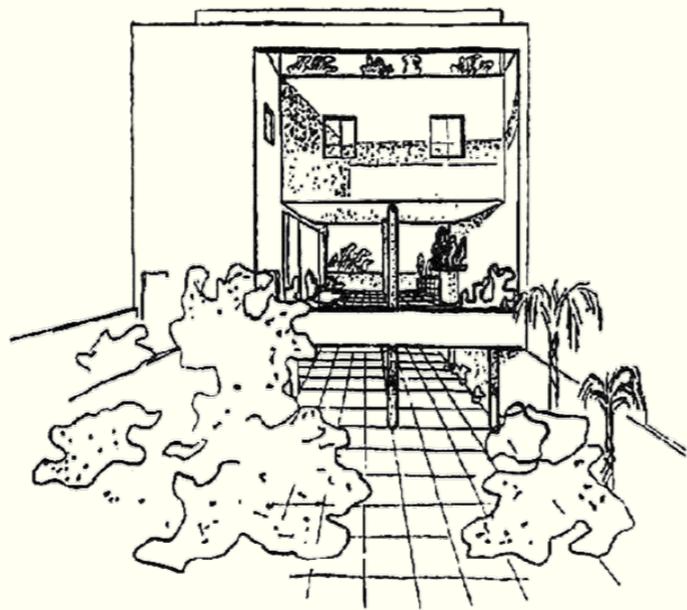


Figura 52. Perspectiva da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.
Fonte: < <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro001>>. Acesso em: 14 mar. 2022.



Figura 53. Fachada da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.
Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 21.



Figura 54. Perspectiva interna da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.
Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 21

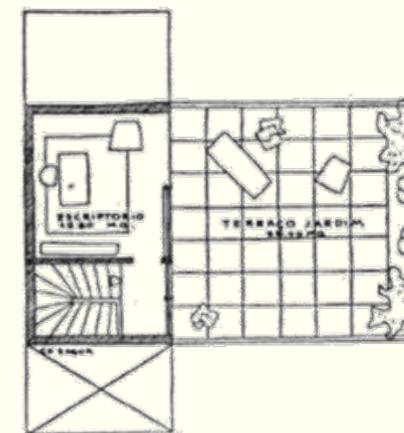
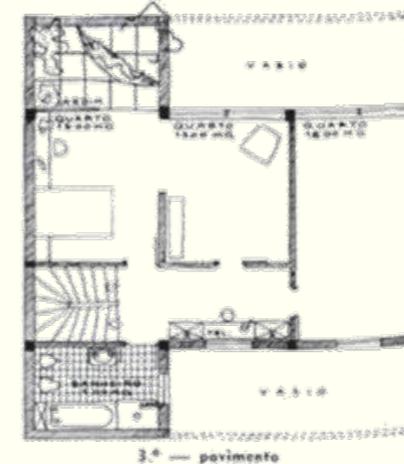
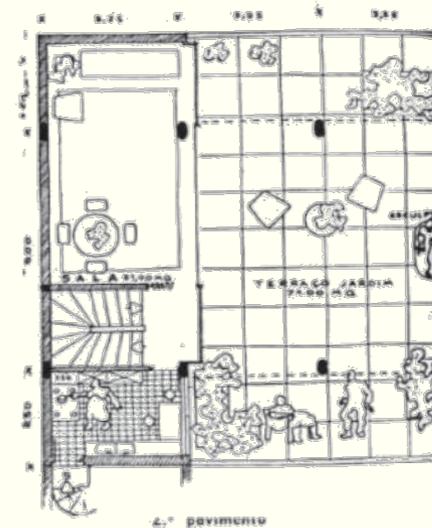
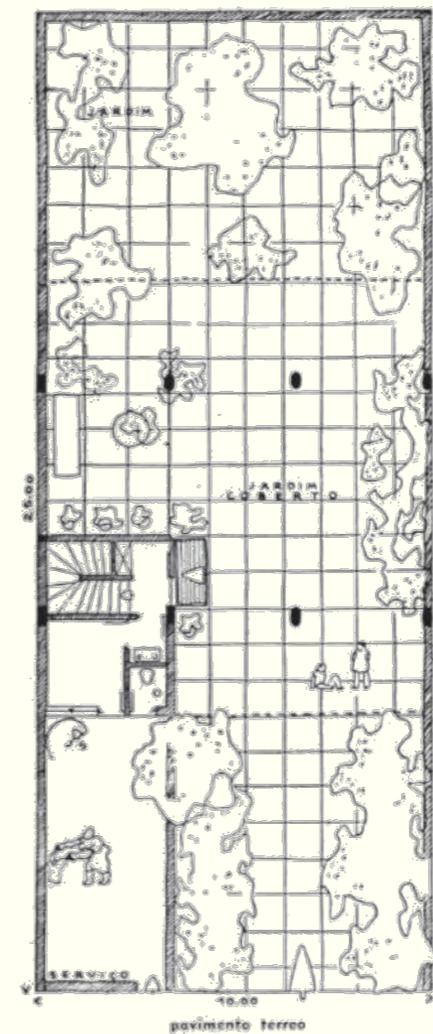


Figura 55. Plantas da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.
Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 19 e 21.

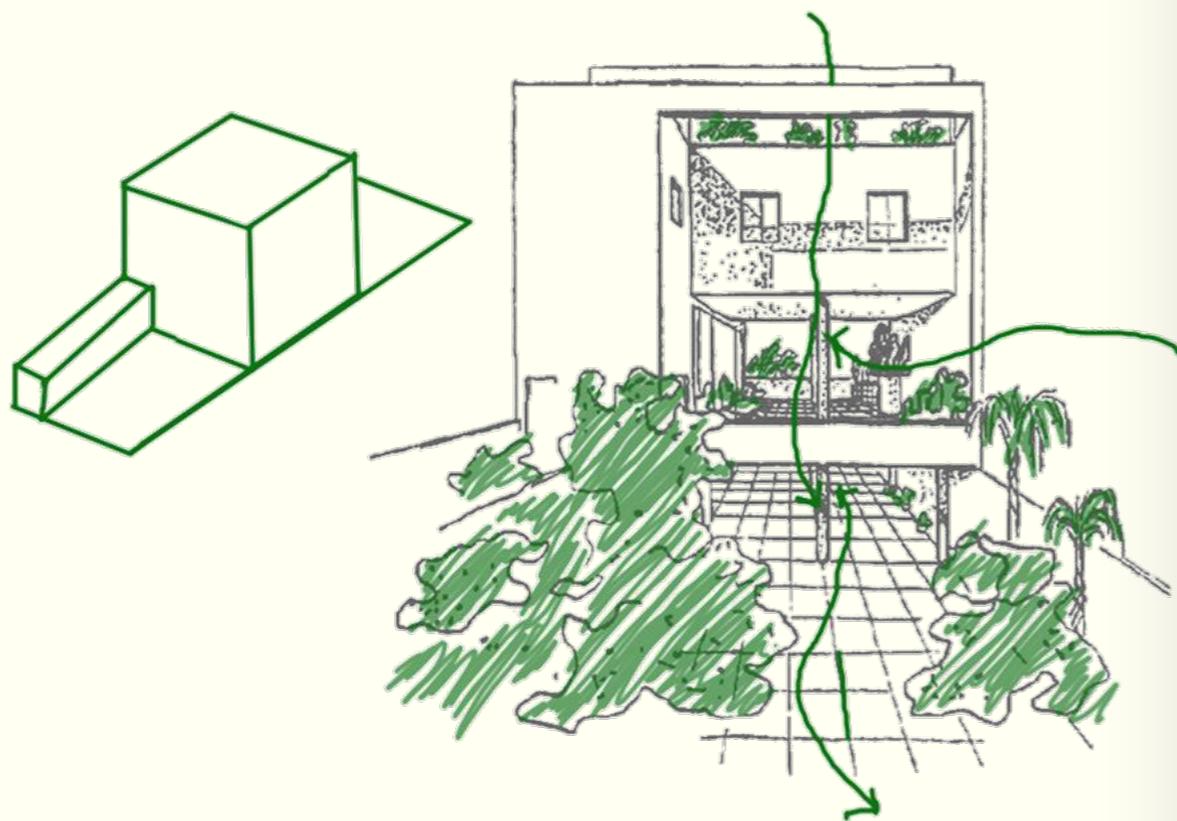


Figura 56. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

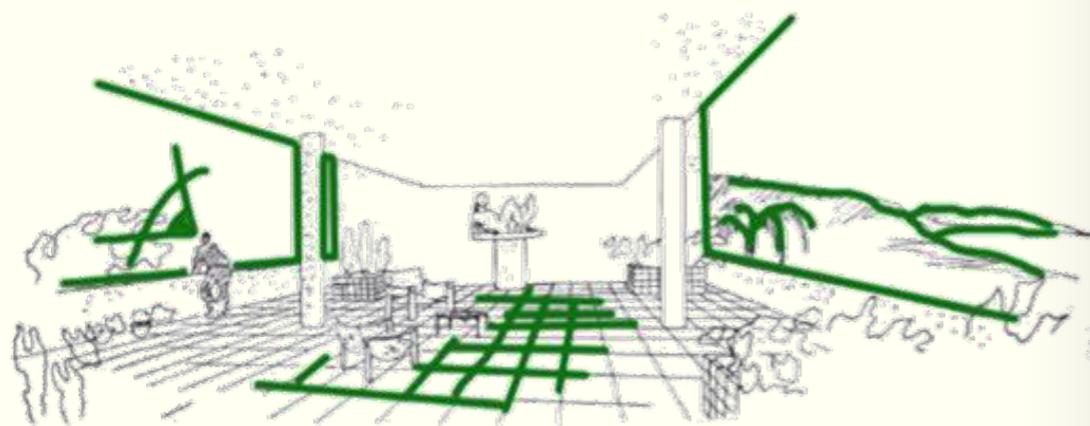


Figura 57. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

*Leitura do desenho:*¹⁶⁶ Não existem muitos croquis divulgados para a Residência Henrique Xavier. Ao todo, é possível ter acesso a dois croquis perspectivados (um externo e um interno), o croqui da fachada frontal e as quatro plantas dos pavimentos (Figura 52, Figura 53, Figura 54, e Figura 55).

O conteúdo manifesto das ideias dos desenhos, ou seja, os croquis, representam um partido que provém do formato retangular, quase quadrado, posicionado no centro de um lote retangular. A forma da casa é um paralelepípedo com diversas subtrações em seu volume, o que proporciona grandes vazios na forma construída. O pequeno bloco de serviços, situado na parte frontal da casa, é o único que não está totalmente incorporado na projeção do bloco central principal. Esse volume se torna menos perceptível quando, na perspectiva, é encoberto por uma grande massa de vegetação. É como se ele estivesse ali para satisfazer sua função, porém tivesse que ser camuflado (Figura 56).

O volume principal da edificação foi concentrado no centro do lote, e o programa foi dividido em quatro pavimentos. Com isso, a parte edificada confere uma verticalidade ao edifício. Os vãos, aberturas e passagens no volume, principalmente no pilotis do térreo, fazem com que o edifício não pareça tão robusto e concentrado. O pavimento que possui mais espaços cheios do que vazios é o terceiro pavimento, onde se localizam os quartos (Figura 56).

Essa noção de proporção é um dos focos do partido, que contribui para a compreensão da latência do croqui. A quadrícula representada no piso deixa bem evidente a comodulação dos espaços e a concepção dos pavimentos. O partido é concebido a partir desse jogo entre os cheios e os vazios, principalmente pelos vazios enquadrados pelos pórticos. Na perspectiva interna, podemos observar uma escultura no fundo do ponto de fuga, porém, o que chama mais atenção é a paisagem entre a laje e o peitoril. Neste desenho, Niemeyer também evidencia seus ideais, cujo reconhecimento da natureza é parte importante na arquitetura (Figura 57).

¹⁶⁶ Cf. apêndice 4 para as intervenções originais nos croquis de Oscar Niemeyer.

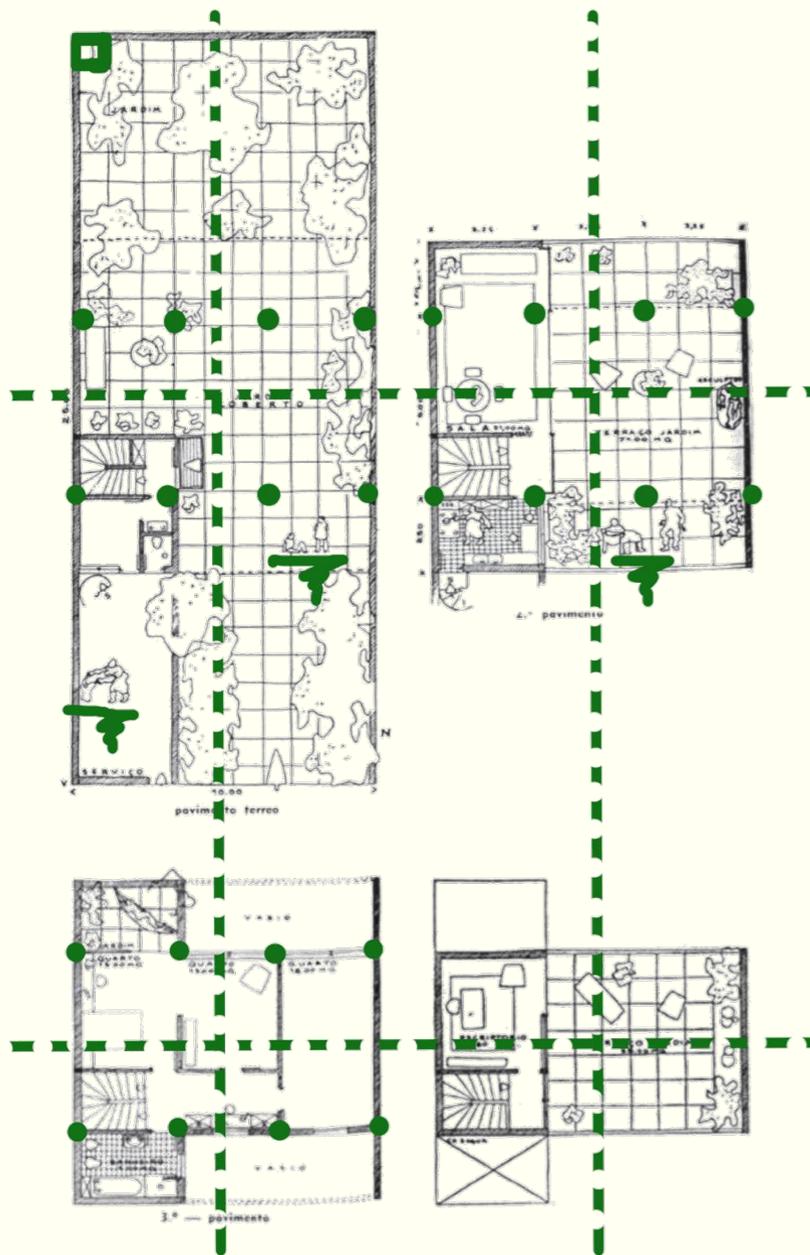


Figura 58. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

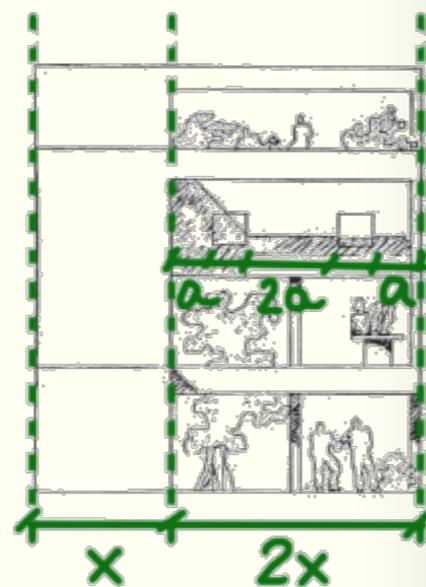


Figura 59. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

A modulação reflete a cadência dos elementos. A quadrícula do piso, que representa o módulo, é um elemento repetido em cadência por quase todos os ambientes. Os pilares também são elementos em cadência, e suas formas são reforçadas por serem os únicos elementos orgânicos do desenho. As plantas são simétricas, principalmente nos pavimentos acima do térreo, em que existe uma clara simetria em torno de um eixo transversal. A comodulação rítmica dos espaços revela uma organização em malha (Figura 58).

As janelas possuem dimensão convencional e estão dispostas em um ritmo proporcional, o espaço entre as janelas é duas vezes maior que o espaço entre elas e o limite externo, ou seja, os espaços seguem o ritmo a-2a-a. O ritmo também é representado na percepção dos cheios e dos vazios da fachada frontal. O conjunto cheio corresponde à metade da percepção visual do conjunto vazio. Mesmo que o terceiro pavimento seja um volume cheio, as janelas do pavimento conferem a harmonia com o conjunto vazio (Figura 59).

A escala humana é representada com calungas em vista, bem detalhados, inclusive nas plantas. Nos desenhos do início da carreira de Niemeyer, como este, a escala humana é representada de maneira detalhada, além disso é possível perceber até as ações desses personagens;¹⁶⁷ no térreo, por exemplo, a mulher estende a roupa na área de serviço e as crianças brincam no jardim coberto (Figura 58).

O desenho é muito bem detalhado, desde o layout até a representação da sombra do pórtico na fachada frontal. Porém, não é possível ter a percepção das cores e texturas dos materiais. Os desenhos da residência revelam, em sua latência, um local de contemplação, em que, ao invés de se isolar do externo, se abre para a observação da paisagem. As áreas permeáveis são os espaços mais importantes e, por isso, caso o programa fosse disperso no lote de maneira horizontal, perderia a importância dos espaços vazios de contemplação.

¹⁶⁷ O Modulor, medição proporcionada adequado às dimensões humanas, criado por Le Corbusier, também era representado em ação. Porém, sua representação contém menos detalhes que os calungas de Niemeyer para a Residência Henrique Xavier.

III.III O DESENHO DE OSCAR NIEMEYER: CATEDRAL DE BRASÍLIA

O leitor poderá observar os croquis escolhidos da Catedral de Brasília, ou seja, o conteúdo manifesto, nas páginas 234 e 235. O próximo passo é apresentar uma breve contextualização do desenho, para revelar alguns aspectos norteadores da ideia do desenho.

Contextualização do desenho: Juscelino Kubitschek convidou Oscar Niemeyer, em 1957, para desenhar os edifícios da futura capital do país, Brasília. Na época, o desenho urbanístico para Brasília ainda não existia e a proposta era que a cidade seguisse o viés moderno e, nos planos de JK, “a mais bela do mundo” (KUBITSCHKEK In: NIEMEYER, 2000, p. 33). Niemeyer então, imaginou uma arquitetura diferente para os edifícios de Brasília, inclusive para a Catedral:

E isso se verifica na Catedral de Brasília, diferente de todas as catedrais do mundo, uma expressão da técnica do concreto armado e do pré-fabricado. Suas colunas foram concretadas no chão, para depois criarem juntas o espetáculo arquitetural (NIEMEYER, 2000, p. 43).

A Catedral se localiza na área central da cidade, em uma das principais avenidas de Brasília, o Eixo Monumental, próximo à esplanada destinada aos Ministérios. O local para implantação foi planejado por Lucio Costa, que justificou a localização com base na sua função e escala:

A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questões de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam (COSTA, 1957/1962, p. 269).

Dessa maneira, a Catedral possui praça ampla, nave rebaixada três metros abaixo do solo e os edifícios ao redor estão separados do monumento para que o

edifício faça parte da paisagem da esplanada. Além do edifício principal, a Catedral possui campanário isolado e um batistério com paredes ovais.

Müller explica a pureza estrutural que a Catedral foi concebida:

Na estrutura, o espetáculo arquitetural ensaia-se tão sinteticamente que é possível descrevê-lo numa sentença: a partir de base circular, enterrada cerca de 3m em relação ao nível exterior, série de pilares parabólicos justapostos alçam-se ao céu desde um anel inferior de concreto até unirem-se próximo ao topo por uma laje, sobre a qual repousa expressiva cruz metálica, ficando o intercolúnio completado por panos encurvados de vidro. Exceto pelos elementos subsidiários enterrados – túnel de acesso, batistério e sacristia – e pelo campanário separado, posterior, isso é tudo (MÜLLER, 2003, p. 13).

Tão sintética quanto a explicação do edifício, são os croquis confeccionados por Niemeyer, em que os pilares parabólicos são os elementos principais. Diferentes aspectos do edifício são ressaltados por meio de representações gráficas, como a escala humana em relação ao monumento, as visuais marcantes, os eixos demarcados, os raios de sol que entram pelas frestas da estrutura, entre tantas outras (Figura 60, Figura 61, Figura 62 e Figura 63).

A seguir, apresentaremos os croquis escolhidos para a leitura do desenho da Catedral de Brasília, que correspondem ao conteúdo manifesto da ideia do desenho. O passo seguinte é conferir significados às partes do conteúdo manifesto, assim como na interpretação dos sonhos.

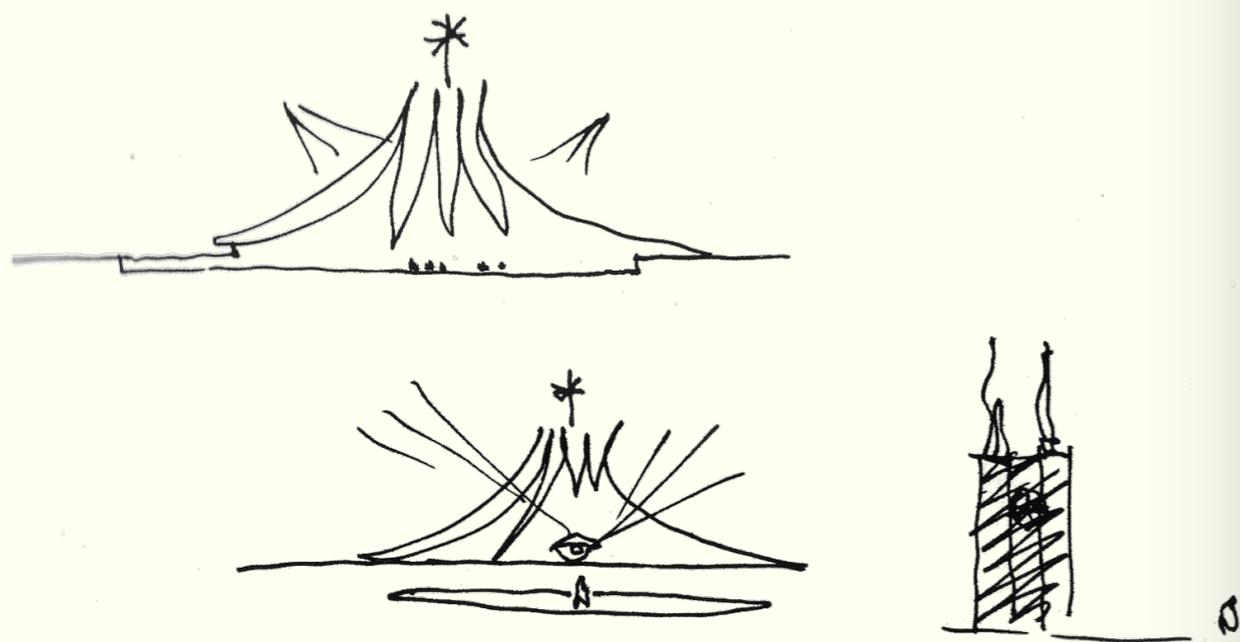


Figura 60. Estudos para a Catedral de Brasília Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: PENTEADO, 1985, p. 141.

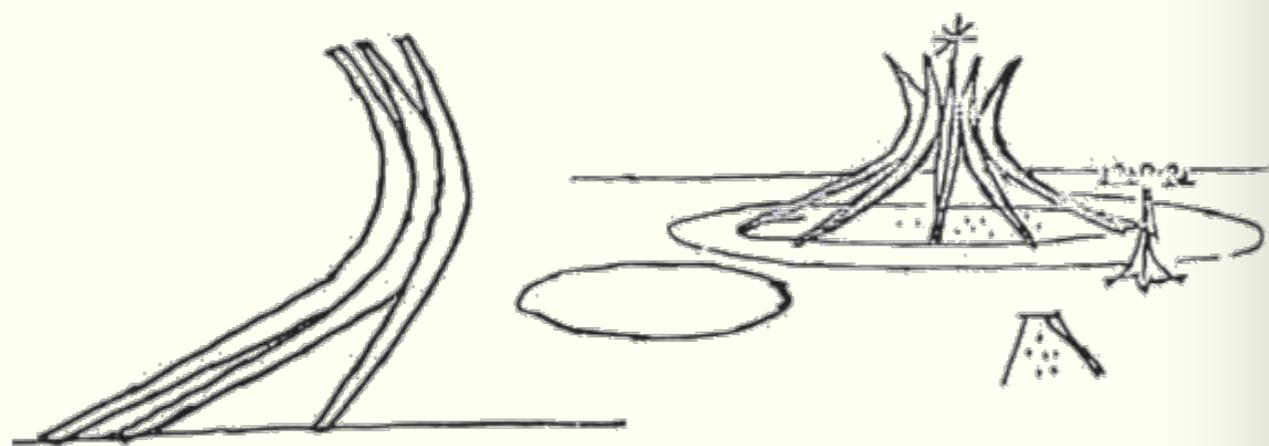


Figura 61. Perspectiva e detalhe dos pilares para a Catedral de Brasília Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: MÜLLER, 2003, p. 12

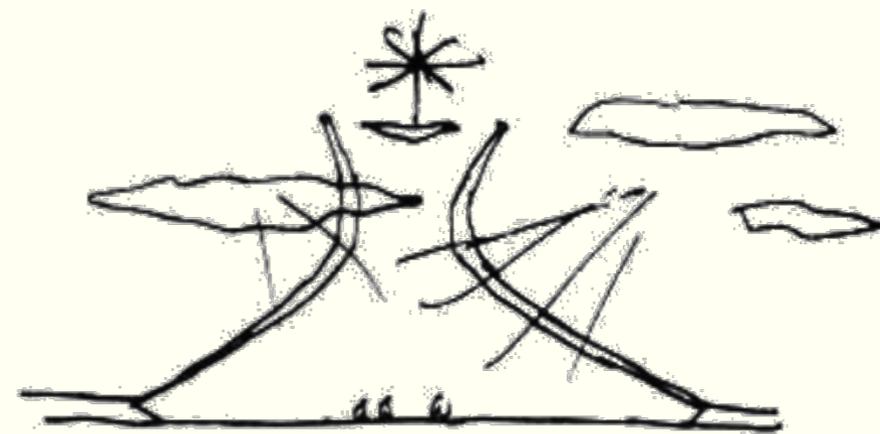


Figura 62. Corte esquemático da Catedral. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: GARCIA, 2009, p. 61.

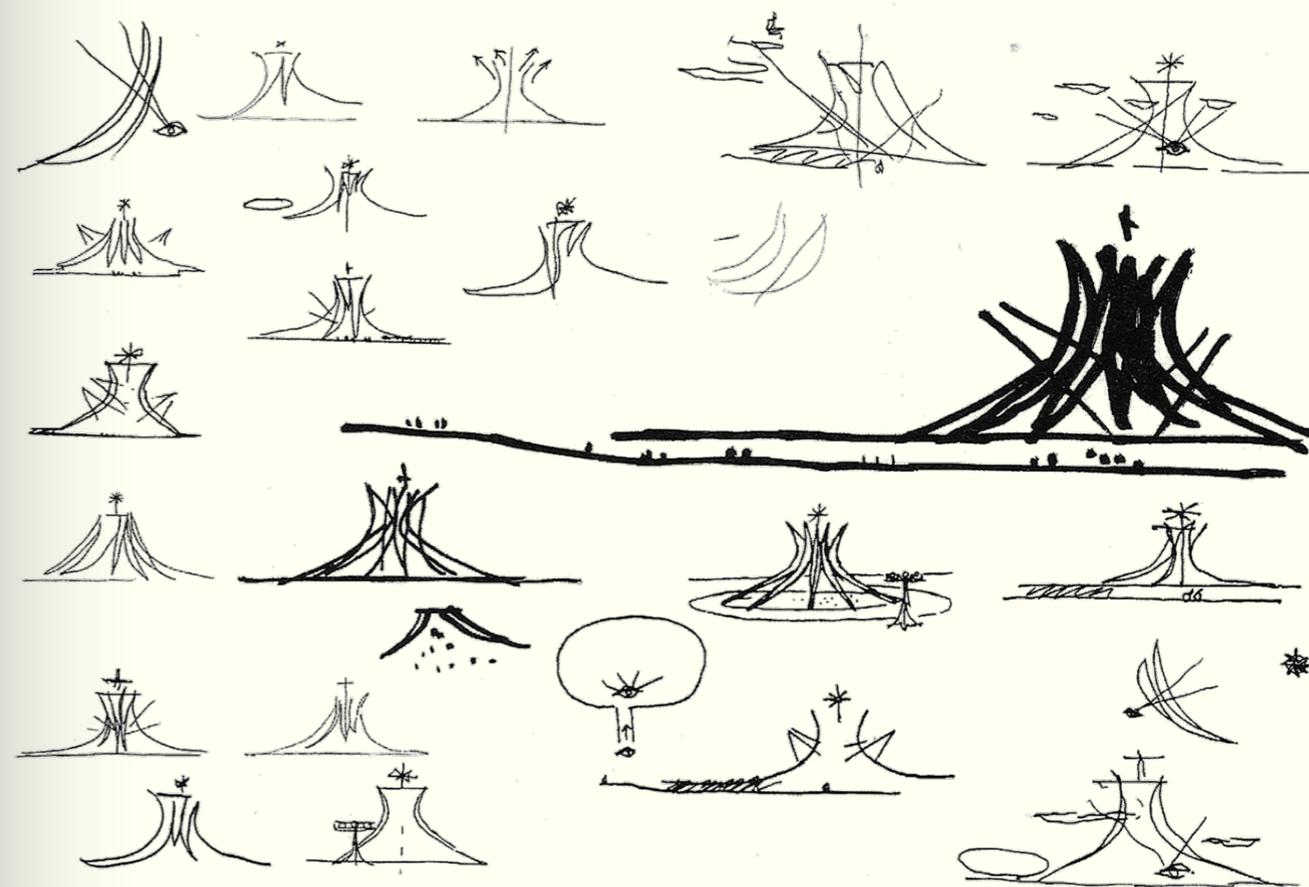


Figura 63. Estudos diversos para a Catedral de Brasília. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: SEGRE; BARKI In: aU, 2013, p. 32.

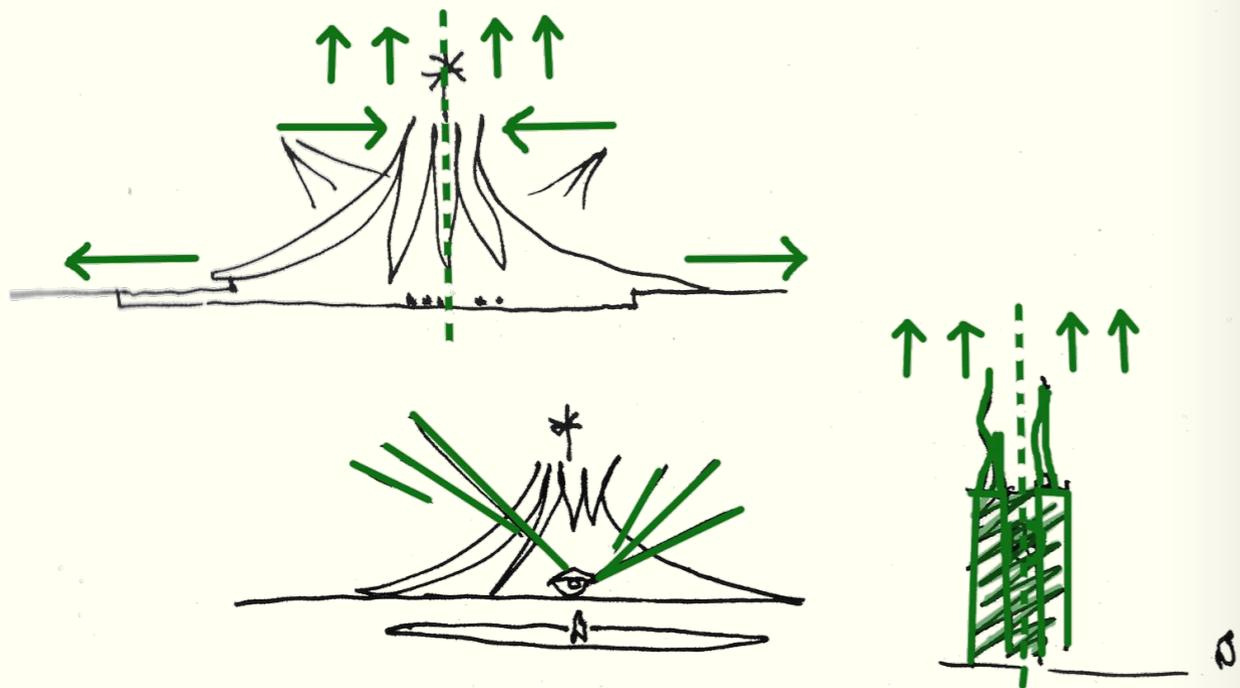


Figura 64. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

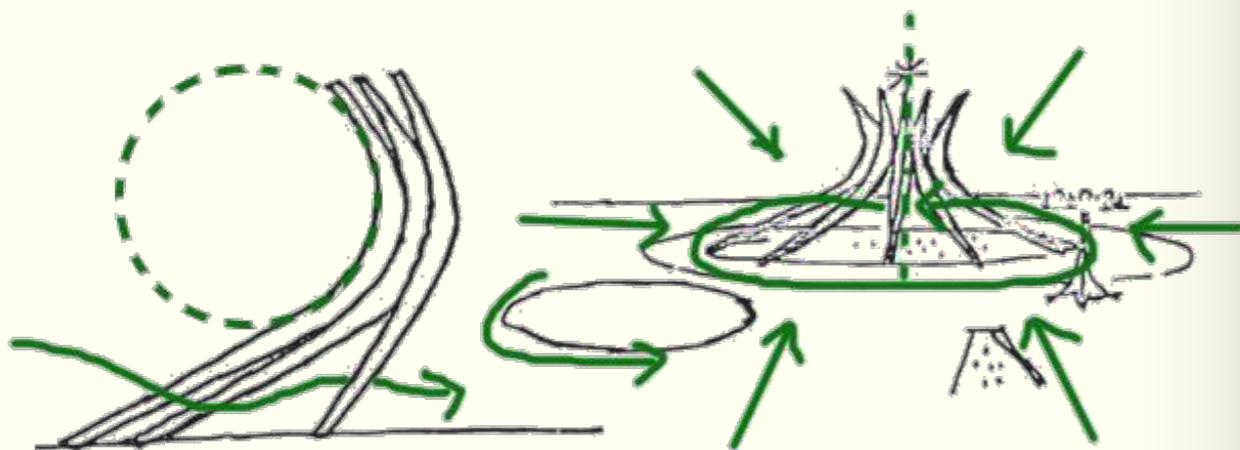


Figura 65. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

*Leitura do desenho:*¹⁶⁸ São inúmeros os croquis confeccionados para a Catedral, nem todos os elementos do conjunto são representados nos desenhos. Os únicos elementos que sempre aparecem nos croquis são os pilares com formato de bumerangue, que, sem dúvida, são os elementos principais da igreja.

Niemeyer concebe a Catedral imaginando fora do convencional. O arquiteto croquiava uma igreja típica para contrastar com as formas da Catedral desenhada para Brasília. No croqui da igreja convencional, as torres se situam nas extremidades e, no centro, é posicionada a rosácea de vidro. A igreja convencional é simétrica, compacta, robusta e com elementos opacos, a não ser pela rosácea da fachada (Figura 64). Para indicar que o partido da igreja convencional não será usado, Niemeyer risca o croqui num movimento de vai-e-vem, como se estivesse afirmando que aquilo não é o desejado (Figura 64). A Catedral de Brasília se difere em muitos aspectos, o principal é a forma composta pelos pilares em bumerangue, formados a partir de uma linha que tangencia um círculo (Figura 65). Os pilares se unem no topo e se distanciam na base, formando um edifício dinâmico, fluido e vazado. Os vitrais estão situados no edifício inteiro, e a sensação da luz permeando o edifício se torna conjunto da igreja. Niemeyer aponta a direção do olhar para as laterais vazadas. A partir da latência do croqui, compreendemos que o desenho subverte o significado do sagrado, pois a direção do olhar não ascende direto para o alto, em busca do divino. A maneira com que o fiel tem de se conectar com o divino é por meio de sua relação com a natureza, com o céu. (Figura 64).

O que mais chama atenção no desenho da Catedral é a organização central/radial formada pela cadência de pilares dispostos num eixo de rotação. A presença do espelho d'água que circunda toda a edificação principal reforça o caráter central. O eixo de simetria passa pela cruz central e reforça a hierarquia dos pilares ao ressaltar a euritmia do partido arquitetônico. Os vazios entre os pilares são essenciais para a integração do interior do edifício com o exterior (Figura 65).

¹⁶⁸ Cf. apêndice 5 para as intervenções originais nos croquis de Oscar Niemeyer.

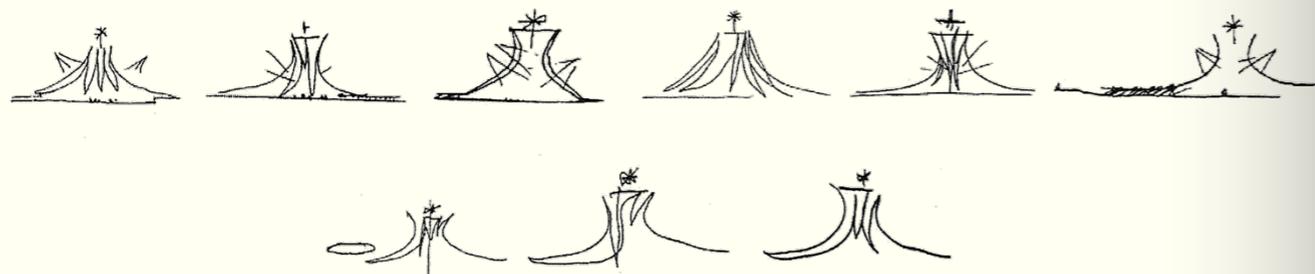


Figura 66. Croquis para a Catedral de Brasília. Autor: Oscar Niemeyer

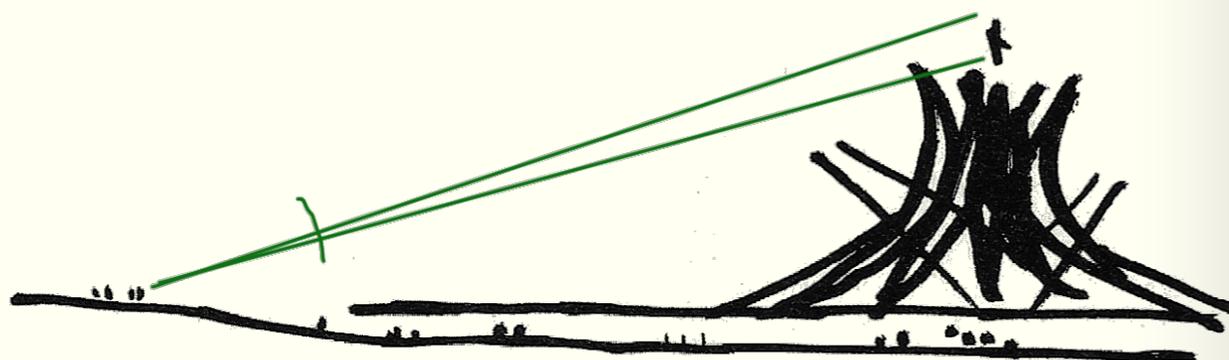
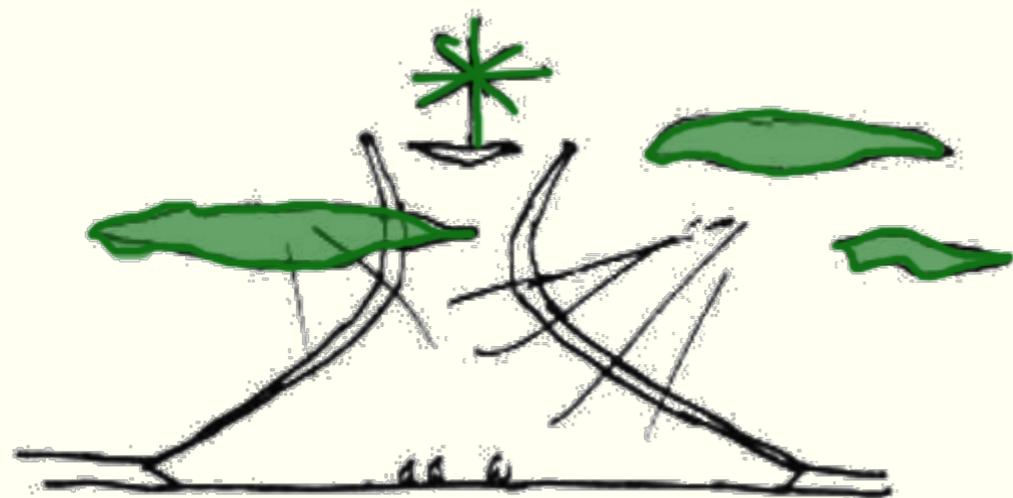


Figura 67. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.



238 Figura 68. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

O campanário é um elemento do conteúdo manifesto desassociado do edifício principal e possui base com formato circular. A maneira com o que o batistério, o campanário e o edifício principal estão implantados, configura uma relação harmônica entre o conjunto, mesmo com a variação da forma.

Niemeyer não representa os materiais utilizados, nem mesmo a escolha das cores da edificação. Uma das constantes nos desenhos de arquitetura de Niemeyer é a determinação dos elementos arquitetônicos e estruturais em conjunto, a Catedral é um dos principais exemplos dessa relação tectônica, já que os pilares são os elementos principais do partido arquitetônico. Além de dinâmicos, os pilares parecem leves à maneira com que tocam o chão, em alguns croquis, essa ideia é reforçada quando o edifício não toca o chão ou que o chão não é representado, ou seja, o edifício flutua, como se a Catedral não dependesse da gravidade, nem da terra para sua existência. Na Figura 66, selecionamos os croquis em que é possível perceber essa leveza do edifício. Nos desenhos de cima, os pilares não tocam o chão, nos desenhos de baixo, o chão não é representado.

Podemos comparar a proporção da cruz com a escala humana, a cruz é grande e pode ser avistada de longe pelos fiéis, além disso, é posicionada no topo da edificação, mas não toca o edifício, flutua sobre a Catedral. Esse desenho representa mais uma vez a subversão do sagrado, pois Niemeyer tira o peso símbolo da cruz e confere leveza a ela, desenhando-a livre e leve (Figura 67). Em alguns croquis, a cruz está acima das nuvens, enfatizando o caráter monumental do edifício e sua relação com o céu de Brasília. O céu e os raios do sol são partes do desenho, pois direcionam o olhar do fiel para a natureza, ou seja, o céu é ponto de contato entre o homem e Deus (Figura 68). Claudia Garcia explica as nuvens no croqui de Niemeyer da Figura 68: “Apesar da ausência da representação do entorno, possui elementos da natureza – nuvem, cuja representação do lado esquerdo está dentro e fora da catedral – como caráter alegórico.” (GARCIA, 2009, p. 61).

Outro elemento da natureza também representado é a linha do horizonte, plana e paralela ao chão. Garcia aborda o tema:

A linha do horizonte paralela à linha do piso promove a incorporação do infinito em continuidade com o espaço interno, ou seja, elimina a diferença de valores entre os espaços externos e internos. Há continuidade entre o natural e o artificial pela presença da linha do horizonte que estabelece, ainda, uma relação entre espaço abstrato (linha do horizonte) e a concretude da forma arquitetônica (GARCIA, 2009, p. 61).

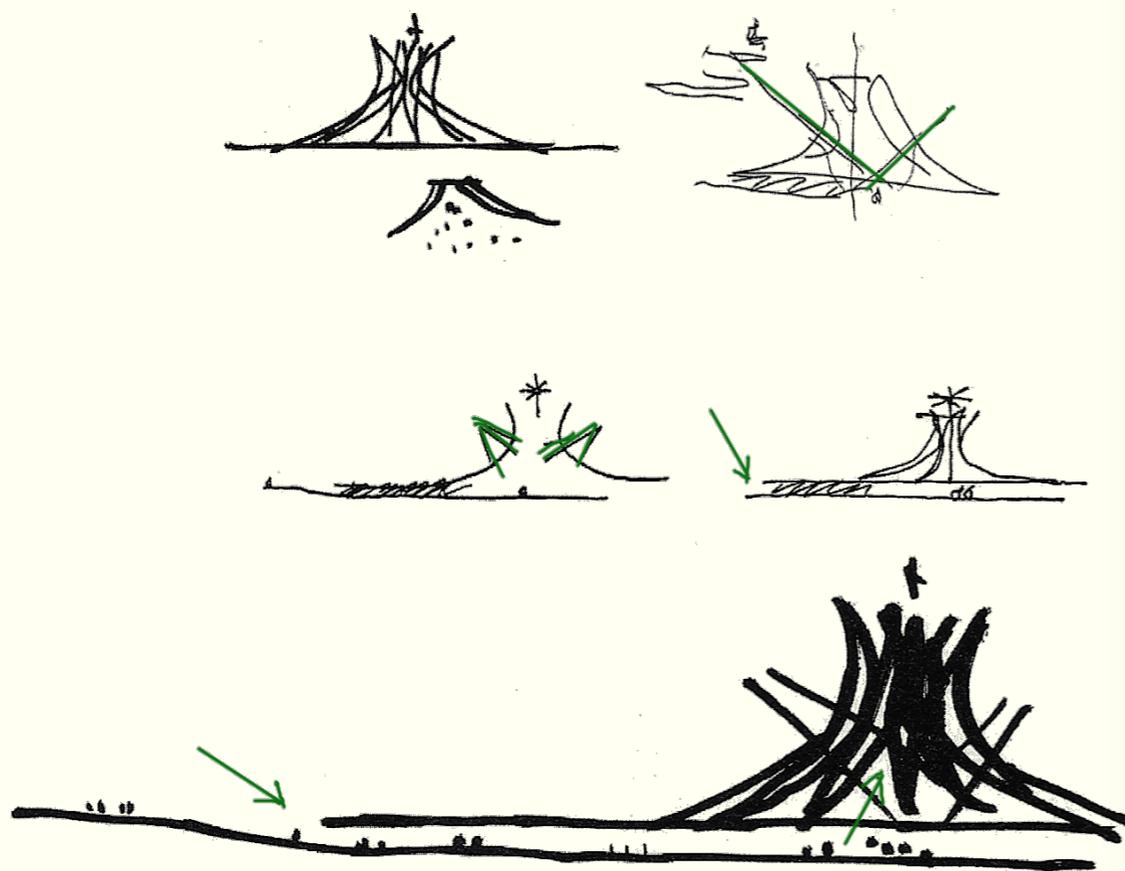


Figura 69. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria.

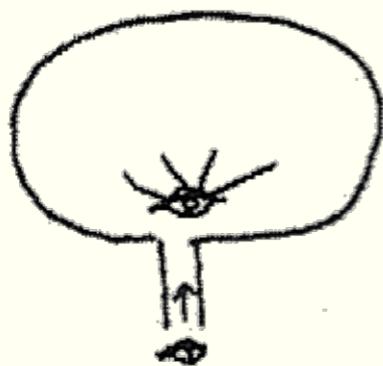


Figura 70. Croqui abstrato sobre a percepção visual do percurso da Catedral. Autor: Oscar Niemeyer.

O percurso do conviva é representado em diversos croquis. No primeiro momento, o conviva contempla o edifício de longe e não é possível se aproximar dos grandes pilares devido a presença do espelho d'água que contorna toda a Catedral. Para chegar mais perto é necessário descer por uma rampa com um teto baixo. Niemeyer representa a sensação e a percepção do olhar do espectador ao entrar na rampa abaixo do solo e ao chegar na nave da igreja. No desenho, o espaço da rampa é hachurado, mostrando que o espectador está na sombra, num espaço bastante delimitado e recluso. É um momento íntimo, introspectivo e de autoconhecimento (Figura 69).

A chegada na nave é o oposto do percurso da rampa. O croqui mostra a nave iluminada com os raios do sol e a visibilidade do exterior é possível, por conseguinte, o fiel avista a luz, a dinamicidade do edifício e as nuvens do exterior. É como se ele alcançasse o sagrado e o divino (Figura 69). Em um croqui mais abstrato, é representada a percepção do olhar neste percurso. No primeiro momento, o olhar passa por um túnel fechado e seu olhar é guiado para o final daquele túnel. Quando se chega na nave, o desenho mostra um olho maior, com linhas que irradiam dele, representando a percepção do espaço aberto e fluido (Figura 70). A sombra e a luz, nessa ordem, fazem parte da percepção do conviva no espaço da Catedral. Os croquis de Niemeyer para a Catedral apresentam a realidade objetiva do edifício, como ela se apresenta no espaço, além de representar a interação do espectador com o edifício e as manifestações desse percurso.

III.IV O REPERTÓRIO DE OSCAR NIEMEYER

Vejamos, agora, quais elementos poderiam ter feito parte do repertório de Oscar Niemeyer e como eles podem ter influenciado as escolhas dos croquis analisados. No início de sua carreira, os arquitetos que trabalharam com Oscar Niemeyer influenciaram diretamente suas escolhas. A representação gráfica dos croquis de Niemeyer, no início de sua carreira, até se assemelham com os croquis de Le Corbusier, por serem mais fiéis à realidade. Os desenhos para o Ministério da Educação e Saúde foram muito importante para Niemeyer, pois o arquiteto resgatou uma das propostas de Corbusier e elaborou croquis para uma nova proposta nela baseada. Niemeyer escreveu sobre o Ministério da Educação e Saúde:

Nunca considerei a sede do Ministério da Educação e Saúde como a primeira obra de arquitetura moderna brasileira, mas sim um exemplo da arquitetura de Le Corbusier, um arquiteto estrangeiro que esclareceu para todos as razões do movimento moderno, dos pilotis, da estrutura independente, do painel de vidro, e isso foi muito importante para a nossa arquitetura (NIEMEYER, 2000, p. 15)

A residência Henrique Xavier tem alguns desses elementos, o pilotis e a estruturação independente, além do uso do terraço jardim, características da arquitetura moderna. Dessa maneira, percebemos que, no início de sua carreira, o movimento moderno, os arquitetos modernos com quem Niemeyer trabalhou e o desenho para o Ministério da Educação e Saúde fizeram parte do repertório de Niemeyer, possivelmente influenciando nas escolhas de alguns de seus desenhos, como a Residência Henrique Xavier.

A partir das explicações dos croquis do arquiteto, podemos perceber como sua representação mudou ao longo da carreira. Os croquis da Residência Henrique Xavier, que datam do início de sua vida profissional, são mais detalhados, com traços mais técnicos e uma representação mais próxima de um desenho técnico. Além disso, podemos perceber que, no início de sua carreira, Niemeyer prezava por linhas retas,

encontros perpendiculares e a utilização de uma malha geométrica ortogonal definida. Mais tarde, como visto na primeira parte da dissertação, quando desenha o complexo da Pampulha, Niemeyer priorizou a dinamicidade das curvas.

Outro fator que influenciou os desenhos de Niemeyer e fez parte do repertório do arquiteto foi o ensinamento de Le Corbusier sobre a invenção¹⁶⁹:

Acho que a arquitetura é toda feita de imaginação. Quando ela não representa uma novidade, não chega a seu estágio superior. O Corbusier mesmo disse que a arquitetura é invenção, e é isso mesmo... (NIEMEYER In: aU, 2013, p. 50)

Desde a Pampulha, Niemeyer buscou formas mais inovadoras. Em Brasília, o arquiteto buscou um partido diferente para a maioria dos edifícios, a Catedral de Brasília é um exemplo disso, em que Niemeyer desenhou o edifício com o propósito de inovar e de se opor às formas tradicionais já estabelecidas.

Os croquis de Niemeyer passaram a ter menos detalhes, com linhas firmes, porém sem a definição de um traço subjugado ao desenho técnico. O arquiteto utilizou diversos recursos gráficos para representar suas intenções, como o croqui de um olho para marcar as visuais marcantes do desenho, os riscos vindos do céu para representar os raios do sol que penetram as partes translúcidas do edifício, as nuvens que estão, ao mesmo tempo, fora e dentro do edifício, e a escala humana com poucos detalhes, por vezes, apenas um risco na vertical. Seus desenhos são mais alegóricos comparados aos de Lina, e possuem imensa beleza.

¹⁶⁹ Cf. também a citação de Niemeyer da página 112, em que Niemeyer aborda a invenção.

IV

O DIÁLOGO ENTRE OS DESENHOS

Tratamos, nos capítulos anteriores, o processo prático de leitura de desenhos de arquitetura a partir dos croquis da Casa de praia e da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, desenhos de Lina Bo Bardi, e os croquis da Residência Henrique Xavier e da Catedral de Brasília, desenhos de Oscar Niemeyer. Após essas interpretações, buscaremos, neste capítulo, “dialogar” os achados das análises de desenhos anteriores e aprofundar ainda mais as considerações dos desenhos e seus desígnios. Não estamos propondo a comparação com o propósito de avaliar qual desenho é melhor ou mais pertinente, visto que eles possuem parâmetros e diretrizes de projeto distintos. Aqui, propomos abordar as diferentes dimensões que os desenhos podem envolver.

As residências analisadas não foram construídas e foram escolhidos para exemplificar que a crítica e a análise de desenhos podem ser feitas com pouca informação discricional. Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer não confeccionaram memoriais descritivos para estes desenhos – Casa de praia e Residência Henrique Xavier, respectivamente –, entretanto, foi possível realizar a leitura dos desenhos e buscar seus desígnios.

Lembramos, aqui, que a pesquisa não tem o foco de tratar a conexão entre o desenho e o observador, apesar de que, quando tratamos dos desígnios dos desenhos é necessário uma conexão com o desenho. Mesmo que não seja uma ação consciente, os sentimentos do observador podem se conectar com o desenho, portanto, se não há sentimentos entre o observador e o desenho, não há conexão.

A Casa de praia, desenhada por Lina, possui dimensões menores, é mais compacta e utiliza materiais populares e naturais. A forma da residência, a materialidade natural aparente e, principalmente, o uso de varandas em todos os lados da construção são típicas de casas vernaculares.

A residência desenhada por Niemeyer, Residência Henrique Xavier, dispersa o programa de necessidades em pavimentos distintos a fim de proporcionar espaços vazios de varanda, terraços e jardins cobertos em todos os níveis. Sua forma, com linhas retas e encontros perpendiculares, evidencia a organização em malha bem articulada em todo os desenhos, desde a planta, até as fachadas.

As duas residências buscam valorizar o espaço vazio de convívio, que formam as varandas e os terraços. Enquanto no desenho de Lina a varanda está mais segregada da parte interna, no desenho de Niemeyer, as varandas e terraços estão integradas com os outros ambientes. A paisagem do entorno também é valorizada em ambos os desenhos. No desenho de Lina, a arquiteta implanta a residência de acordo com a orientação solar e a vista para o mar. A fachada frontal é valorizada nesse sentido, pois estaria de frente para a praia. No desenho de Niemeyer, o arquiteto usa as grandes aberturas para enquadrar a paisagem externa.

A interação do conviva com o espaço natural do entorno é contrastante nos desenhos para as residências analisadas. A Casa de praia se mistura com a massa vegetal devido à dimensão do edifício e aos materiais naturais empregados. Em uma perspectiva particularizada, o conviva se sentiria em um ambiente tipicamente natural, mesmo quando abrigado em casa e sem o contato direto com os elementos da natureza. Dessa maneira, a Casa de praia busca ser uma extensão da paisagem natural e se mimetiza na vegetação, por meio da utilização dos materiais locais.

Ao contrário disso, a Residência Henrique Xavier se destaca na paisagem do entorno. O croqui da perspectiva interna revela o contraste das linhas retas do edifício com a organicidade do entorno. Diante dos vários pavimentos da casa, Niemeyer escolheu desenhar, em perspectiva, o pavimento que abriga o terraço jardim. O espaço possui uma escultura posicionada em frente à parede lateral,

simbolizando um espaço contemplativo, como um museu. Mas o conviva não é representado contemplando a obra de arte (a escultura), mas sim a paisagem emoldurada, como se estivesse diante de uma pintura com desenhos da natureza. O entorno natural é um elemento essencial no desenho da Residência Henrique Xavier e que contrasta com o edifício.

Assim, enquanto a Casa de praia tem o desígnio de se associar ao entorno natural, a Residência Henrique Xavier tem o desígnio de se contrapor à paisagem natural. A percepção sensorial no primeiro caso, torna a natureza inerente ao cotidiano do conviva; no segundo caso, a percepção da natureza transcende o aspecto cotidiano e se revela como um elemento contemplativo.

As igrejas analisadas também possuem similaridades no uso de formatos circulares, porém a organização das edificações se difere. Enquanto a Igreja do Espírito Santo do Cerrado possui organização aglomerada, a Catedral de Brasília possui organização central.

O programa de necessidades da Igreja desenhada por Lina é maior que o da Catedral de Niemeyer, o que reflete nas dimensões das edificações. A Igreja do Espírito Santo do Cerrado é horizontalizada e dispersa em praticamente todo o terreno, já a Catedral tem um partido mais concentrado e vertical, conferindo um aspecto monumental ao edifício.

Os dois desenhos para igreja possuem estrutura aparente, porém, na Catedral de Brasília, a estrutura possui uma hierarquia maior em relação à vedação, já que é o elemento mais importante da edificação. Na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, os telhados são os elementos de maior destaque, pois cada telhado possui uma característica que o distingue dos outros. O telhado da capela do conjunto da Igreja desenhada por Lina é o maior, mais alto, possui uma claraboia para iluminar o altar e uma escultura na cumeeira, assim, confere uma importância maior em relação aos outros dois telhados do mesmo conjunto.

No desenho para a Catedral, a conexão com o exterior é nítida, já que o céu é parte integrante do desenho, ao ser visualizado no interior do edifício. Niemeyer

utiliza o céu como ponte entre o divino e o terreno, por isso, o céu adentra o edifício e é um elemento importante. A cruz no topo da edificação é ressignificada a partir de sua representação leve, que não toca o edifício. Historicamente, na cultura cristã ocidental, a cruz representa o sofrimento, o sacrifício e a ressurreição. Niemeyer subverte a tradição do sagrado e confere leveza à cruz, o que leva a crer que o desígnio é libertar o símbolo das amarras do sofrimento e o ressignificar como um símbolo de redenção e bênção.

Na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, são poucas as aberturas nos edifícios principais e, ao que parece, o uso da claraboia, na capela, é para ressaltar o altar por meio da iluminação que entra por ali, e não para manter a conexão com o exterior. A iluminação acentuada no altar garante a valorização do símbolo sagrado, que, de acordo com o catolicismo, representa a presença fixa de Jesus Cristo. O desígnio é que a luz que atravesse a claraboia revele a verdade ao fiel, que abrirá caminho para que ele se conecte com a realidade divina.

Os desenhos de Lina, tanto da Casa de praia quanto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, se revelam pitorescos devido a relação da natureza com os materiais locais e com a edificação vernacular. Os elementos construtivos estão em simbiose com a paisagem particular do entorno.

Os desenhos de Niemeyer se manifestam de uma maneira que transcende o cotidiano, e os elementos naturais são essenciais no desenho, pois sua interação com o edifício auxilia a percepção do desígnio intrínseco ao desenho.

Lina Bo Bardi possui um traço lúdico-infantil e utiliza a representação simbólica para revelar os desígnios do desenho. A representação simbólica, mesmo figurativa, se revela de maneira mais imediata que as representações alegóricas, típicas dos desenhos de Niemeyer. Os riscos de Niemeyer, ao longo de sua carreira, se desvincularam do rigor técnico e passaram por uma liberdade formal. Os elementos alegóricos utilizados em suas representações, como o olho que vê e os raios de luz que permeiam o edifício, revelam o sentido figurado do desenho e auxiliam na compreensão do desígnio intrínseco.

*É preciso sonhar.
Sem sonhar um pouco a realidade nos esmagaria*
(NIEMEYER *In*: aU, 2013, p. 53).



CONCLUSÃO

Sem se pautar em um idealismo transcendental em que os desenhos de arquitetura sempre irão transformar os arquitetos e os convivas, a pesquisa apresentada exibiu a capacidade que os desenhos de arquitetura têm de elevar o intelecto do indivíduo a partir da vinculação da psique com esse objeto de criação artística.

A pesquisa buscou compreender os croquis desde sua forma mais abstrata, enquanto verossímil ao pensamento da psique do artista, para assim, verificar os desígnios intrínsecos ao desenho. Dessa maneira, os estudos sobre as teorias psicanalíticas foram essenciais para a elaboração da pesquisa, em especial, as teorias de Sigmund Freud sobre os sonhos e os processos oníricos. Os sonhos e as ideias de desenhos de arquitetura são representações imagéticas, que surgem na psique individual com o propósito de apresentar os desígnios e a interioridade do indivíduo.

Assim, partimos da hipótese inicial de que os sonhos podem ser comparados às ideias de desenhos de arquitetura e, por isso, o método de interpretação dos sonhos, elaborado por Sigmund Freud, poderia ser aplicado em um processo de leitura de desenhos de arquitetura. Dessa hipótese, compreendemos o significado e a função dos desenhos, abordamos a psique humana, os processos oníricos, os sonhos e o método para interpretá-los. Retomemos essas análises:

A inspeção da primeira parte permitiu o achado do primeiro objetivo específico da Introdução: 1) identificar a finalidade do desenho, enquanto instrumento de criação e, por vezes, obra de arte.

Compreendemos, em um primeiro instante, que o desenho possui a função comunicativa, pois é um instrumento de criação, que permite o diálogo entre arquitetos e convivas. O croqui de arquitetura presentificado, após a *descoberta* da ideia pelo artista, é a primeira maneira que o conviva tem de se conectar com aquele desenho. Além disso, o desenho possui a função social e política, pois é um agente estratégico para transformação do espaço de acordo com as “pré-ocupações” e as necessidades dos convivas.

Identificamos também a principal função do desenho para a arquitetura, ou seja, representam as primeiras sementes da futura construção e cuja obra permitirá a transformação do lugar, a fim de emancipar o indivíduo a partir de sua conexão arrebatadora com a arte. Parafraseando Coutinho, aquele que designa, projeta, consegue (re)pensar o espaço a sua volta e ser livre (COUTINHO, 2021a, p. 16).

Ao longo da história, o desenho ocupou papéis distintos. Num momento inicial, o desenho assume o papel sagrado de formalizar os desígnios das divindades, como consequência, aqueles responsáveis por presentificar esses desenhos seriam oráculos ou sacerdotes capazes de manter a conexão com os deuses. A formalização do aprendizado de técnicas de geometria, matemática e desenho, na Idade Média, possibilitou a racionalização da fase projetual, porém o arquiteto ainda era muito necessário no processo construtivo das obras, pois os desenhos não eram facilmente lidos pelos construtores, além de serem extremamente protegidos devido seu caráter divino.

No período áureo do desenho, na fase do Renascimento, ele passou a ser linguagem técnica e artística e, para alguns artistas, como Frederico Zuccaro, o desenho ainda era um instrumento divino e luz para o intelecto do indivíduo (ZUCCARO, 1778, p. 19). Foi a partir da supervalorização da máquina industrial que o desenho passou a ser desvalorizado e começou a ser creditado apenas como objeto de deleite e, para alguns, “atividade marginal” (MOTTA, 2015, p. 86).

Assim, o principal foco da primeira parte da dissertação foi de retomar o sentido original da palavra desenho, como desígnio, a fim de incentivar o ensino

artístico, a crítica e a leitura de desenhos de arquitetura por meio da análise estética dos croquis de arquitetura.

Adiante, a segunda parte da pesquisa permitiu decifrar o segundo e o terceiro objetivos específicos apontados na Introdução: 2) indagar sobre o surgimento da ideia na psique dos arquitetos de acordo com a perspectiva psicanalítica freudiana, a fim de compreender como a ideia do desenho surge na psique dos arquitetos e 3) expor o paralelo entre sonhos, conteúdo onírico manifesto e conteúdo onírico latente, de acordo com as teorias de Freud, e ideias dos desenhos, croqui e a latência do croqui em arquitetura, respectivamente.

Para o segundo objetivo específico, verificamos que os estudos freudianos sobre a psique conceituam sua tripartição em *Isso*, *Supra-Eu* e *Eu*, e que cada parte possui uma função para o funcionamento do fluxo de pensamentos e desejos. Além das partes funcionais, a teoria de Freud aponta a topografia da psique, dividida em consciente, inconsciente e pré-consciente. A ideia situada em cada um desses lugares está destinada a ser ou não resgatada e levada ao mundo externo, ou seja, ser presentificada no mundo.

Desse ensejo teórico sobre a teoria da psique freudiana, constatamos que o processo de criação de ideias é melhor denominado *descoberta* de ideias, pois é uma ideia que estava coberto pela censura interna e localizada no inconsciente do indivíduo. Essa ideia foi impulsionada pelo desejo do indivíduo, foi capaz de ser levada até o consciente e se fazer presente no mundo externo. Essa parte foi fundamental para traçar o paralelo que, assim como apontado por Motta (2015, p. 84) e Garcia (2009, p. 58), o desenho é um desígnio, ou seja, um desejo, e a teoria freudiana afirma que as ideias que provêm do inconsciente são impulsionadas pelos desígnios do indivíduo.

Também verificamos que a *descoberta* de uma grande ideia propicia a transformação de um povo. As grandes ideias, no campo das artes, por vezes, são acompanhadas pelo surgimento de movimentos artísticos que mudam o cenário cultural devido à originalidade, diante do panorama que se apresentam. Mesmo com

o aparecimento de estilos, escolas ou movimentos artísticos que agrupam certas características na produção artística, a assinatura de cada artista confere uma particularidade identitária aos seus desenhos, projetos e obras.

Para o terceiro objetivo específico, traçamos, a partir do aparato conceitual sobre os desenhos de arquitetura e sobre a psique, com base nos estudos de Freud, o paralelo entre: os sonhos e as ideias de desenhos de arquitetura; o conteúdo onírico manifesto e o croqui de arquitetura; e o conteúdo onírico latente e latência do croqui de arquitetura. O desenho abrange a ideia do desenho *descoberta* pela psique, o croqui de arquitetura e a busca pela latência do croqui, portanto, os desígnios intrínsecos ao desenho. É importante mencionar novamente que o desenho de arquitetura só se completa quando ele se conecta com o conviva, para a transformação real e natural do indivíduo (esta última questão, no entanto, não menos importante, é foco para outra pesquisa).

A terceira parte foi fundamental para apresentar os conceitos que situam o objetivo principal da pesquisa: desenvolver um processo de interpretação de croquis a partir de uma releitura do método de interpretação dos sonhos de Freud, a fim de contribuir para a crítica de desenhos de arquitetura, por vezes obras de arte, e leitura de seus desígnios. Além disso, com as bases teóricas já estabelecidas, a terceira parte da pesquisa permitiu completar o quarto objetivo específico da Introdução: 4) interpretar croquis de arquitetura, a fim de buscar os desígnios intrínsecos ao desenho, ou seja, aplicar de maneira prática o processo de interpretação de croquis.

Para o quarto objetivo específico, abordamos que a leitura dos desenhos busca perceber a ideia do desenho, a parte gráfica do croqui e a latência do croqui de arquitetura. A busca de perceber essas três instâncias é uma tentativa acadêmica de auxiliar a compreensão em torno da capacidade do desenho de se conectar com o observador. Importante reafirmar que não é essa leitura dos desenhos que irá permitir a conexão do desenho com o espectador. Essa conexão é feita quando o observador reconhece seus próprios desígnios nos desígnios do desenho, por conseguinte, a

conexão não é forçada por meio de uma leitura acadêmica do desenho. A pesquisa, no entanto, busca tentar compreender esses desígnios.

No procedimento descrito na terceira parte, primeiro busca-se dar total atenção ao croqui, para que seus riscos sejam contemplados e seus elementos sejam apresentados. Após isso, buscamos uma pequena contextualização do desenho, para que suas diretrizes básicas sejam apresentadas ao leitor. Posteriormente, observamos o croqui em partes separadas, para que trechos distintos sejam analisados. São diversos os parâmetros para analisar os elementos dos croquis e, à medida que essa interpretação é feita, os desígnios do desenho irão se revelando.

Com a leitura dos desenhos, ou seja, a leitura da ideia do desenho, a análise dos riscos do croqui e a busca pela latência do croqui, também conhecemos um pouco sobre a psique do arquiteto-artista e sobre seu processo de *descobertas* de ideias, manifestando as características de sua assinatura. Também podemos avaliar as mudanças significativas nos desenhos ao longo de sua carreira e traçar um processo evolutivo de seus desenhos. Quanto mais desenhos são interpretados, mais entendemos a assinatura daquele artista. Por conseguinte, a interpretação dos croquis também permite a crítica de desenhos de arquitetura e o estudo sobre o processo criativo de arquitetos.

Na terceira parte, também apresentamos a leitura dos desenhos de Lina Bo Bardi para a Casa de praia e para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Em seguida, apresentamos a leitura dos desenhos de Oscar Niemeyer para a Residência Henrique Xavier e para a Catedral de Brasília.

Apontamos também alguns aspectos na assinatura de Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, a partir da leitura de seus desenhos e do repertório pessoal dos arquitetos. Bo Bardi tem um traço lúdico-infantil, utiliza desenhos simbólicos e representa momentos reais em seus desenhos. Niemeyer utiliza recursos gráficos para informar sua intenção, assim, seus desenhos são alegóricos, ou seja, mais figurativos que os desenhos simbólicos.

Aqui, não se esgota o assunto relativo ao desenho. Como apontado anteriormente, quanto mais croquis analisados, melhor podemos averiguar os desígnios do arquiteto. Se não fosse pela dimensão do texto e pela limitação do tempo da pesquisa de mestrado, poderíamos interpretar outros croquis e analisar de maneira mais profunda a assinatura dos arquitetos escolhidos. Porém, as leituras feitas já demonstraram a capacidade que o desenho tem de apresentar os desígnios para transformar o espaço (e, conseqüentemente, o indivíduo), de examinar o processo criativo dos arquitetos e de contrastar as escolhas dos elementos compositivos.

Outro ponto importante a se destacar é que o desenho pensado com o desígnio de acabar ou de minimizar as “pré-ocupações” de seus convivas possibilita a interação mais efetiva entre convivas e desenho arquitetônico. Não é o desenho de arquitetura que pode dignificar o indivíduo diretamente, mas, quando os desígnios do conviva e o desígnio do desenho convergem-se, há, aí, transformação e dignificação.

O desenho de arquitetura, enquanto obra de arte, também tem a capacidade de se conectar com a psique do espectador e propor novas percepções sensitivas e intelectivas. Dessa maneira, o desenho de arquitetura, enquanto obra de arte, tem a aptidão de transformar o indivíduo e a sociedade, com o desígnio de lançar as primeiras sementes que poderão transformar o espaço futuramente.

Como apontamento para passos futuros, os achados das leituras dos desenhos podem ser confrontados com as obras construídas, para verificar se os desígnios das ideias permaneceram nas construções. Mas essas são apenas ponderações para futuras possibilidades de pesquisa.



LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Desenhos de Villard de Honnecourt. Fonte:
<https://www.everypainterpaintshimself.com/blog/villard_de_honnecourts_commentary_on_life_and_god>. Acesso em: 07 abr. 2021 _____ 45
- Figura 2. Conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <<http://niemeyer.org.br/obra/pro008>> Acesso em: 14 abr. de 2021 _____ 65
- Figura 3. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021. _ 65
- Figura 4. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021 __ 68
- Figura 5. Desenho perspectivado da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021 __ 68
- Figura 6. Perspectiva do altar da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 abr. de 2021 __ 70
- Figura 7. Croquis de Lucio Costa para o Plano Piloto. Fonte: COSTA, 1995, p. 284. _____ 74
- Figura 8. Representação gráfica da primeira e da segunda tópica de Freud. _____ 89
- Figura 9. Representação da segunda tópica freudiana e a tripartição da *psyche* de Platão. Autoria: Caroline Albergaria _____ 98
- Figura 10. Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de despertar, Salvador Dali. Fonte: <<https://arteref.com/arte-moderna/salvador-dali/>>. Acesso em: 18 jan. 2022. 105
- Figura 11. Aquarelas de Saint-Exupéry no livro O pequeno príncipe. O desenho de cima é intitulado “desenho número 1”, que representa a jiboia fechada. O desenho debaixo é o “desenho número 2”, que representa a jiboia aberta com a visão do elefante em seu interior. Fonte: SAINT-EXUPÉRY, 1943/2018, p. 8. 158
- Figura 12. Proposta para o Plano de Lucio Costa – 1º colocado. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 361. _____ 162
- Figura 13. Proposta para o Plano de Ney Gonçalves, Boruch Milman e João Henrique Rocha – 2º colocado. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 244. _____ 162
- Figura 15. Proposta para o Plano de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Luis Roberto Carvalho Franco e Paulo Frago – 3º e 4º colocados. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 312. _____ 163
- Figura 14. Proposta para o Plano de MM Roberto – 3º e 4º colocados. Fonte: TAVARES, J., 2014, p. 271. __ 163

Figura 16. Croqui para totem sinalizador do Sesc Pompeia feito por Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=3891 > Acesso em: 31 jan. 2022.	166
Figura 17. Programa de necessidades disposto no terreno. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=44&Pagina=1 >. Acesso em: 17 mar. 2022.	168
Figura 18. Perspectiva da recuperação e adaptação dos edifícios da fábrica de tambores. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=44&Pagina=1 >. Acesso em: 17 mar. 2022.	168
Figura 19. Vista dos prismas de concreto para o Sesc Pompeia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=44&Pagina=1 >. Acesso em: 17 mar. 2022.	169
Figura 20. Vista dos prismas de concreto para o Sesc Pompeia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=44&Pagina=1 >. Acesso em: 17 mar. 2022.	169
Figura 21. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	175
Figura 22. Primeiro encontro com o Brasil, Olinda e Recife. Croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 35.	184
Figura 23. Croqui para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 211.	187
Figura 24. Croqui para o altar da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 214.	187
Figura 25. Croqui para a Fábrica de perfumes Rastro. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 217.	187
Figura 26. Fachada e perspectiva para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	190
Figura 27. Corte e fachadas para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	191
Figura 28. Planta de cobertura para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	192
Figura 29. Planta do térreo para a Casa de praia. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=677 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	193
Figura 30. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	194
Figura 31. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	196
Figura 32. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	198
Figura 33. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	198
Figura 34. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	200

Figura 35. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	200
Figura 36. Estudos para a planta da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	204
Figura 37. Planta da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	204
Figura 38. Perspectiva da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	205
Figura 39. Fachada da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107&Pagina=2 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	205
Figura 40. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107&Pagina=2 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	206
Figura 41. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107&Pagina=1 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	206
Figura 42. Estudo para o telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Autora: Lina Bo Bardi. Fonte: < http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Obra_Codigo=107&Pagina=2 >. Acesso em: 02 fev. 2022.	207
Figura 43. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	208
Figura 44. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	208
Figura 45. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	210
Figura 46. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	212
Figura 47. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	212
Figura 48. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	214
Figura 49. Intervenção nos croquis originais de Lina Bo Bardi. Autoria: Caroline Albergaria.	214
Figura 50. Croquis de Niemeyer para o Ministério da Educação e Saúde. Os dois primeiros croquis se referem ao partido de Le Corbusier (LC). Os três últimos croquis são adaptações de Niemeyer para o mesmo edifício. Fonte: NIEMEYER, 2000, p. 10.	220
Figura 51. Desenhos e texto explicativo de Oscar Niemeyer para a Catedral de Brasília. Fonte: FRANCO, 2013, p. 32.	223
Figura 52. Perspectiva da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.	226
Figura 53. Fachada da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.	226
Figura 54. Perspectiva interna da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.	226
Figura 55. Plantas da Residência Henrique Xavier. Autor: Oscar Niemeyer.	227

Figura 56. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	228
Figura 57. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	228
Figura 58. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	230
Figura 59. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	230
Figura 60. Estudos para a Catedral de Brasília Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: PENTEADO, 1985, p. 141. ____	234
Figura 61. Perspectiva e detalhe dos pilares para a Catedral de Brasília Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: MÜLLER, 2003, p. 12 _____	234
Figura 62. Corte esquemático da Catedral. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: GARCIA, 2009, p. 61. _____	235
Figura 63. Estudos diversos para a Catedral de Brasília. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: SEGRE; BARKI In: aU, 2013, p. 32. _____	235
Figura 64. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	236
Figura 65. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	236
Figura 66. Croquis para a Catedral de Brasília. Autor: Oscar Niemeyer _____	238
Figura 67. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	238
Figura 68. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	238
Figura 69. Intervenção nos croquis originais de Oscar Niemeyer. Autoria: Caroline Albergaria. _____	240
Figura 70. Croqui abstrato sobre a percepção visual do percurso da Catedral. Autor: Oscar Niemeyer. _____	240



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AFONSO, Claudia. *Arquitetura e Criação Artística: o erro da verdade-certeza em Descartes*. 2019. 179f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

ALBERGARIA, Caroline. “A dignidade do desenho no espaço arquitetônico: análise estética dos desenhos da Capela de São Francisco de Assis”. In: *RES - Revista de Estética e Semiótica*, Brasília, v. 11, n. 2, p. 37-50, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/2426/683>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ALMEIDA, Marcos Leite. *As casas de Oscar Niemeyer – 1935-1955*. 2005. 372f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ARAÚJO JÚNIOR, Anastácio Borges. *Platão e Freud: duas metáforas da alma humana*. 1999. 122f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Pernambuco, Recife.

ARGAN, Giulio Carlo. *Classico anticlassico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARTIGAS, Vilanova. "O Desenho". In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 70-76, 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 6492: representação de projetos de arquitetura*. Rio de Janeiro: ABNT, 1994.

A VIDA é um sopro. Direção de Fabiano Maciel. Brasil: Santa Clara Comunicação, 2007. 1 vídeo (90min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CASrRa7B6-c>>. Acesso em: 16 mai. 2021.

BANDEIRA, Pedro. *Sem pé nem cabeça*. São Paulo: Moderna, 1989.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de vidro = The glass house*. São Paulo: Blau, 1999.

BATLLE, Alexandre Orzakauskas. *O papel do desenho na formação e no exercício profissional do arquiteto: conceitos e experiências*. 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a alma humana*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Carlos A. L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BÍBLIA. Bíblia: Almeida Corrigida Revisada e Fiel. *BIBLIAONLINE*. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>>. Acesso em: 16 mar.2020.

BICCA, Briane Elisabeth Panitz; BICCA, Paulo Renato Silveira. *Arquitetura na formação do Brasil*. São Paulo: Unesco; Caixa, 2006.

CHING. Francis D. K. *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Dicionário visual de arquitetura*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COSTA, Lucio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

_____. *O ensino do desenho*. 1940. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_Ensino_do_Desenho.pdf>. Acesso em: 04 set. 2019. Fonte: IPHAN – Domínio Público.

_____. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das artes, 1995.

_____. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

COUTINHO, L. “A expulsão da arte-verdade na *República* de Platão ou a problemática da percepção psíquica em torno dos *mythoi*”. In: *RES – Revista de Estética e Semiótica*, v. 7, n. 2, p. 113-128, 2017a. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12234/10728>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

_____. “O drama de *Katabasis* na *República* de Platão: considerações em torno da ‘κατέβην’ (R. 1, 327a1)”. In: XAVIER, D. G., COUTINHO, L., CURADO, M. (Orgs.). *Filosofia Antiga: reflexões da vida cósmica e da vida social*. Brasília: Tanto Mar Editores, p. 113-136, 2017b.

_____. “A vida justa e a invisibilidade do filósofo na *República* de Platão”. In: *Educação e Filosofia*, v. 32, n. 65, p. 845-865, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/37773/26027>>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. *Katabasis e psyche em Platão*. 2015. 306f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Disponível em: <<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/28391/1/Katabasis%20e%20Psyche%20em%20Plat%20a3o.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

_____. *Educação Arquitetônica da Humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021a.

_____. “Os limites do humano em Platão e em Agostinho”. In: COUTINHO, Luciano; CARVALHO, Tiago de; MARQUES, Lúcia Helena. *Limites do humano*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021b.

_____. “Problemas de tradução da página 176b6-7 do *Cármides* de Platão: ἦν ἐπάδειν παρέχης Σωκράτει”. In: *BEC - Boletim de Estudos Clássicos*. Coimbra, v. 59, p. 23-37, 2014.

COUTINHO, Luciano; ALBERGARIA, Caroline. “A expulsão do artista na República de Platão e a expulsão de Adão e Eva no Gênesis judaico”. In: *Estudos de Religião*, v. 35, n. 3, p. 257-283, 2021. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/10894/8100>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

COUTINHO, Luciano; MENDONÇA, Laila. “A limitada percepção de Heidegger sobre a caverna de Platão”. In: *Boletim De Estudos Classicos*, v. 66, p. 53-80, 2021. Disponível em: <<https://impactum-journals.uc.pt/bec/article/view/9656>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

CURADO, M. “A eugenia platônica: um ensaio prudencial”. In: XAVIER, D. G., COUTINHO, L., CURADO, M. (Orgs.). *Filosofia Antiga: reflexões da vida cósmica e da vida social*. Brasília: Tanto Mar Editores, p. 187-246, 2017.

DAHER, Luís Carlos. *Sobre o desejo – digo, o desenho do arquiteto*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1984 (catálogos e exposições).

DAWKINS, Richard. *O Gene egoísta*. Trad. Geraldo H. M. Florsheim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione, 2004.

_____. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Inst. Lina Bo & P M Bardi, 1996.

_____. (org.). *Sesc Fábrica da Pompeia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015a.

_____. (org.). *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015b.

FRANCO TABOADA, Manuel. *La Arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos* (Spanish Edition). Edição do Kindle, 2013.

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos* (1900). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 1 ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

_____. *Die Traumdeutung*. 4 ed. Leipzig e Wien: Franz Deuticke, 1914.

_____. *The Interpretation of Dreams*. Trad. James Strachey. New York: Basic Books, 1955.

_____. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos* (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Ego e o Id*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Novas Conferências Introdutórias sobre a psicanálise e outros trabalhos* (1932-1936). Trad. Christiano Monteiro Oiticica e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *Obras completas, volume 6: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos* (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume III*. Trad. Luiz Alberto Hanns (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 2007.

GARCIA, Cláudia da Conceição. *Os designios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. 2009. 235f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

GOROVITZ, Matheus. "Sobre a qualificação estética do objeto, ou da graça e da dignidade". In: *Projeto*. São Paulo, n. 280, p. 20-22, 2003.

_____. *Os riscos do projeto: contribuição à análise o juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

_____. “Os riscos da modernidade”. *In: Projeto*. São Paulo, n. 264, p. 22-25, 2002.

_____. “La arquitectura de Niemeyer en Brasilia”. *In: VILLAESCUSA, Eduard Rodriguez; FIGUEIRA, Cibele Vieira (Orgs.). Brasilia 1956 – 2006 de fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad*. 1 ed. Barcelona: Milenio, v. 1, p.25-51, 2006.

GRUPPE, Otto. *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*. Munique: München C.H. Beck, 1906.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume III. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HESKETT, John. *Desenho Industrial*. Trad. Fábio Fernandes. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HILDEBRANDT, F. W. *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben*. Leipzig: 1875.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2013.

IGLESIAS, Maura. “Platão: a descoberta da alma”. *In: Boletim do CPA*, n. 5/6, p. 13-60, 1998.

INSTITUTO BARDI. 2022. Disponível em: <<https://portal.institutobardi.org/>>. Acesso em: 30 mai. 2022.

JOSÉ DA SILVA, Daniela. *Vozes da Arquitetura Moderna: o discurso de Lina Bo Bardi*. 2019. 266f. Dissertação (Mestrado em Arte Visuais) - Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNQUEIRA, Camila; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. “Considerações acerca da ética e da consciência moral nas obras de Freud, Klein, Hartmann e Lacan”. *In: Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 15, p. 105-124, jun. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 jul. 2020.

LAPUERTA, José Maria de. *El croquis: proyectos y arquitectura*. Madrid: Celestes Ediciones, 1997.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Elizabeth Ervatii Rocha de. *Integração das artes na obra de Oscar Niemeyer*. 2013. 187f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

MAASS, M. C. “A poesia no cotidiano - a coleção de Lina Bo Bardi”. In: *Docomomo Bahia*, Salvador, 2009.

MARTINEZ, Alfonso Corona. *Ensaio sobre o projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MARTINS, L. G. F. “A etimologia da palavra desenho (e *design*) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e conhecimento”. In: *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM*, Santos - SP. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2007.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho: aspectos teóricos, cognitivos, comunicativos*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MOTTA, Flavio Lichtenfels. “Desenho e emancipação”. In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 84-89, 2015.

MÜLLER, Fábio. “Catedral de Brasília: 1958-1970: redução e redenção”. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 10, n. 11, p. 9-33, dez. 2003. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/754/728>>. Acesso em: 24 mar. 2022.

MUNIZ, F. “Platão contra a Arte”. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). *Os Filósofos e a Arte*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-42, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/33971757/Plat%C3%A3o_contra_a_arte>. Acesso em: 25 jun. 2020.

NELSON, Julius. “A Study of Dreams.” In: *American Journal of Psychology*, v. 1, n. 3, p. 367-401, 1888.

NIEMEYER, Oscar. [Entrevista cedida ao] Programa Roda Viva. *TV Cultura*, São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. Voos e vãos. [Entrevista cedida a] José Wolf. *aU*, São Paulo, ano 28, n. 226, p. 50-51, jan. 2013.

_____. Niemeyer na Redação. [Entrevista cedida a] Mario Sergio Pini, Haifa Y. Sabbag, Éride Moura, Ledy Valporto Leal e José Wolf. *aU*, São Paulo, ano 28, n. 226, p. 52-53, jan. 2013.

_____. Rebeldia e Evolução. [Entrevista cedida a] Haifa Y. Sabbag. *aU*, São Paulo, ano 28, n. 226, p. 54, jan. 2013.

_____. *Meu Sósia e eu*. Rio de Janeiro: Revan. 1992.

_____. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan. 2000.

OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: Obra construída / Built work*. 3 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

OSTROWER, Fayga. *Criatividades e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PALLASMAA, Juhani. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e a corporalizada na arquitetura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PENTEADO, Helio (coord.). *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Almed, 1985.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*. São Paulo, Altamira, 2018.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena de Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

_____. *Timeu - Críticas*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

_____. *Cármides*. Trad. Patricio de Azcárate. In: BIBLIOTECA FILOSÓFICA. *Obras completas de Platon*. 1 v. Madrid: Medina y Navarro, 1871.

_____. *Protágoras*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2002.

PRICE, Anthony William. Plato and Freud. In: GILL, Christopher (Ed.). *The Person and the Human mind*. Oxford: Clarendon Press, p. 247-279, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. 1 ed. São Paulo: n-1 edições, 2021.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROBBINS, Edward. *Why architects draw*. The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1997.

ROBINSON, Thomas M. *As origens da alma: os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*. São Paulo: Annablume, 2010.

ROBINSON, Tom. "Psicologia". Trad. Carlos Luciano Coutinho. In: CORNELLI, Gabriele; LOPES, Rodolfo (coord.). *Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 295-309, 2018.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Trad. Dom Marcos Barbosa. 1 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

SAINZ, Jorge. *El dibujo de arquitectura: teoria e historia de um lenguaje gráfico*. Barcelona: Reverté. 1990.

SANTOS, P. F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

SCHILLER, Friedrich. *Correspondence of Schiller with Körner: Comprising Sketches and Anecdotes of Goethe, the Schlegels, Wielands, and Other Contemporaries*. v. 1. Trad. Leonard Francis Simpson. London: Richard Bentley, 1849.

_____. *A Educação Estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwars e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Psychologie*. Berlim, 1862.

SEGRE, Roberto; BARKI José. “Misticismo Telúrico: o círculo em busca do equilíbrio e a estrutura na essência da forma arquitetônica”. In: *aU*, São Paulo, ano 28, n. 226, p. 30-35, jan. 2013.

SILVA, Natalia Achcar Monteiro; TEIXEIRA, Maria Cristina Villefort. “Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado: diversas lembranças”. In: *Risco*, n. 20, p. 49-64, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/117440/115210>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

SOLMS, Mark. “Dreaming and REM sleep are controlled by different brain mechanisms”. In: *Behavioral and Brain Sciences*, v. 23, p. 843-850, 2000. Disponível em: <https://neuro.bstu.by/ai/To-dom/My_research/Papers-2.1-done/Cognitive-S/Consciousness/For-icnnai-2010/2/Ref/download.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.

STRÜMPPELL, Ludwig. *Die Natur und Entstehung der Träume*. Leipzig: Verlag Von Veit & Comp., 1874.

TAVARES, Jeferson. *Projetos para Brasília: 1927 – 1957*. Brasília: IPHAN, 2014.

TAVARES, Pedro Heliodoro M. B. “O vocabulário metapsicológico de Sigmund Freud: da língua alemã às suas traduções”. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 15, n. 20, p. 01-21, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372012000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 mar. 2020.

VASCHIDE, Nicolas. *Le Sommeil et les rêves*. Paris: Ernest Flammarion, Éditeur, 1911.

VITRUVIO, Marco Polo. *De Architectura*. Trad. João Menezes Serqueira. Lisboa: Edições LabArt, 2020.

YARZA, Florencio I. Sebastián (coord.). *Diccionario Griego Español*. Primeiro fascículo - α / κ. Barcelona: Editorial Ramóm Sopena, S.A., 1998.

YARZA, Florencio I. Sebastián (coord.). *Diccionario Griego Español*. Segundo fascículo - λ / ω. Barcelona: Editorial Ramóm Sopena, S.A., 1998.

ZUCCARO, Federigo. *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti*. Roma: Stamperia Di Marco Pagliarini, 1778.



APÊNDICES

APÊNDICE 1 - INTERVENÇÕES NO DESENHO PARA O TOTEM SINALIZADOR DO SESC POMPEIA

*** Uso de cor em cada elemento**

ORTOGONALIDADE
 PLANO SUP. = NATUREZA
 PLANO PAREDES = CONST.
 PLANO SÓLID. = NATUREZA

Circulação cruzada

Elemento isolado
 dos espaços adj. e visualmente ativo.

detalhe do encaixe
 transformação aditiva

Construção
 URBANO + NATUREZA

Objeto na paisagem

Prisma de concreto
 referência à obra original (fábrica)

SIMETRIA

parece que totem é maior até que as construções.

Imporência

É UM MOMENTO, COMO O RETRATO DE UMA CÂMERA OU O DESENHO DE OBSERVAÇÃO DE UM ARTISTA.

envolto na natureza no topo.

OBELISCO.

Elemento sólido, plano

Elemento escambrão
 também c/ corad. planas. ⇒ REPETIÇÃO - ordenar elementos recorrentes

Escala do pedestal em relação à obra. (olhar p/ cima).

campo visual aberto.

Experiência visual.

É necessário ter de todo envolto na natureza na base.

CONSTRUIÇÃO
 CONSTRUIÇÃO → quem vê? quem está presente?

APÊNDICE 2 - INTERVENÇÕES NO DESENHO DA CASA NA PRAIA

HARMONIA
 LET

uma casa - vivência, rep. do mundo.

NATUREZA
 ↳ MATERIAIS
 ↳ PAISAGISMO

Aberturas alinhadas

L. DIREITA

níveis diferentes - casa elevada

Representação da materialidade sem tabelada

ARQUITETURA É PARA TODOS, INCLUSIVE PARA O POVO.

3 estudos diferentes p/ fachadas. Podem ser tentativas ou que a planta pode variar

escritório - bab

VARANDA COM MUITA IMPORTÂNCIA
 ↳ proteção contra intempéries
 ↳ encontro.

tijolo
sapê
madeira
pedra

materiais populares e naturais
Construção simplificada

Penhas, nuvens, pássaros, vegetação - rep. do momento

Casa com Varanda em todos os lados - típicas das casas vernaculares

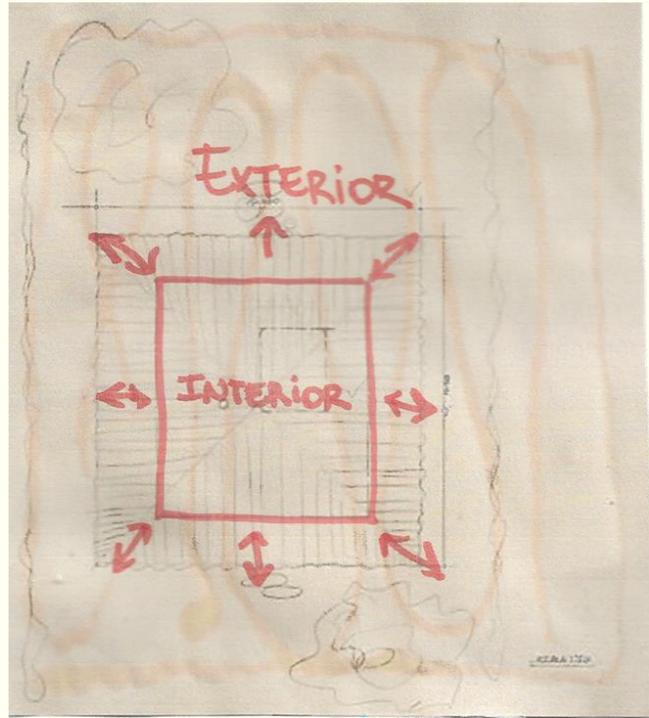
Vegetação representada e abundante.

Elementos vegetais no topo da casa. - A natureza "invade a casa"

Involucro exterior aberto VAZIO

Interior compacto CHEIO

APÊNDICE 3 - INTERVENÇÕES NO DESENHO DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO



Hierarquia dos espaços.

↑ dimensão

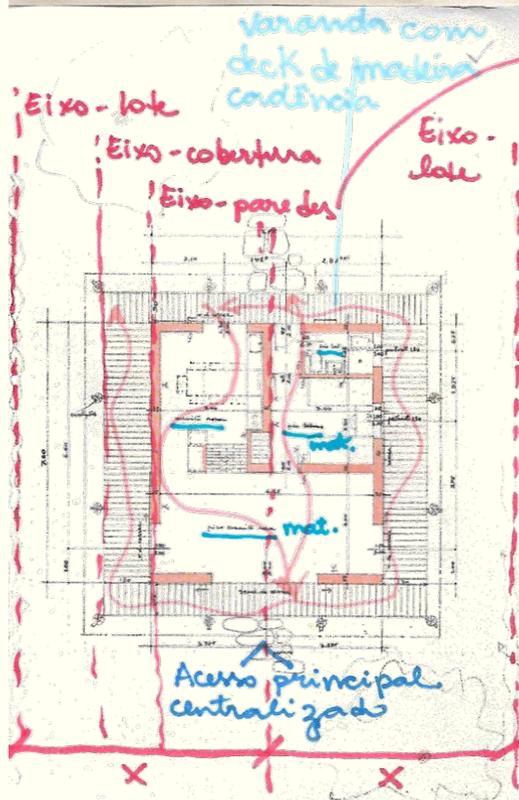
↑ importância

Estrutura mista -
madeira + concreto
ext. int. ✓

Programa básico de casa -
cozinha (+ copa) + sala +
1 quarto + banheiro ✓

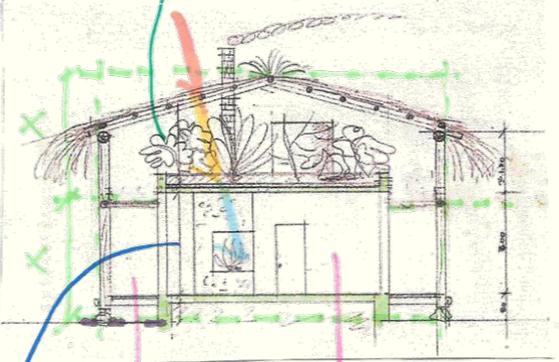
Org. centralizada ✓

Desenho informativo ✓



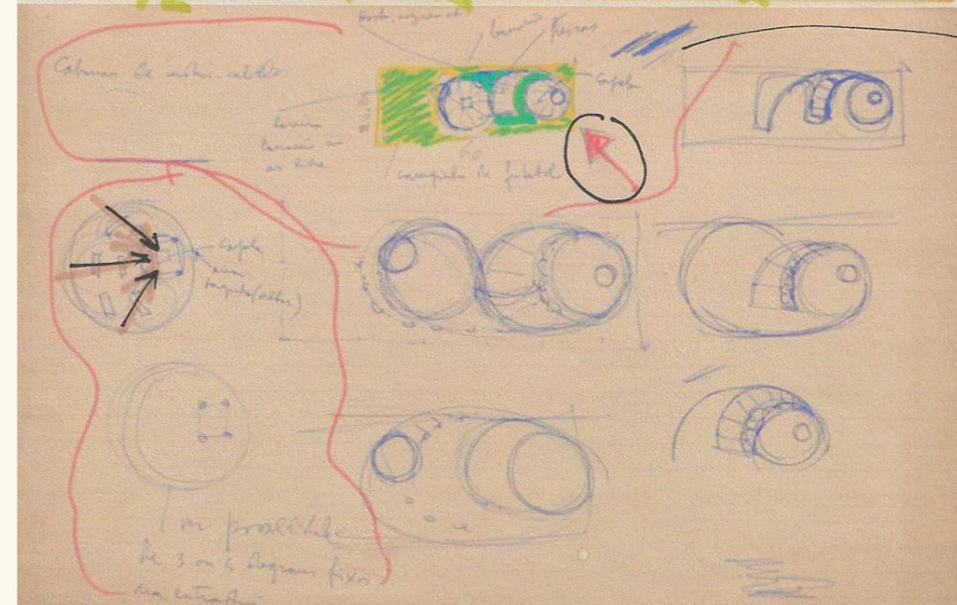
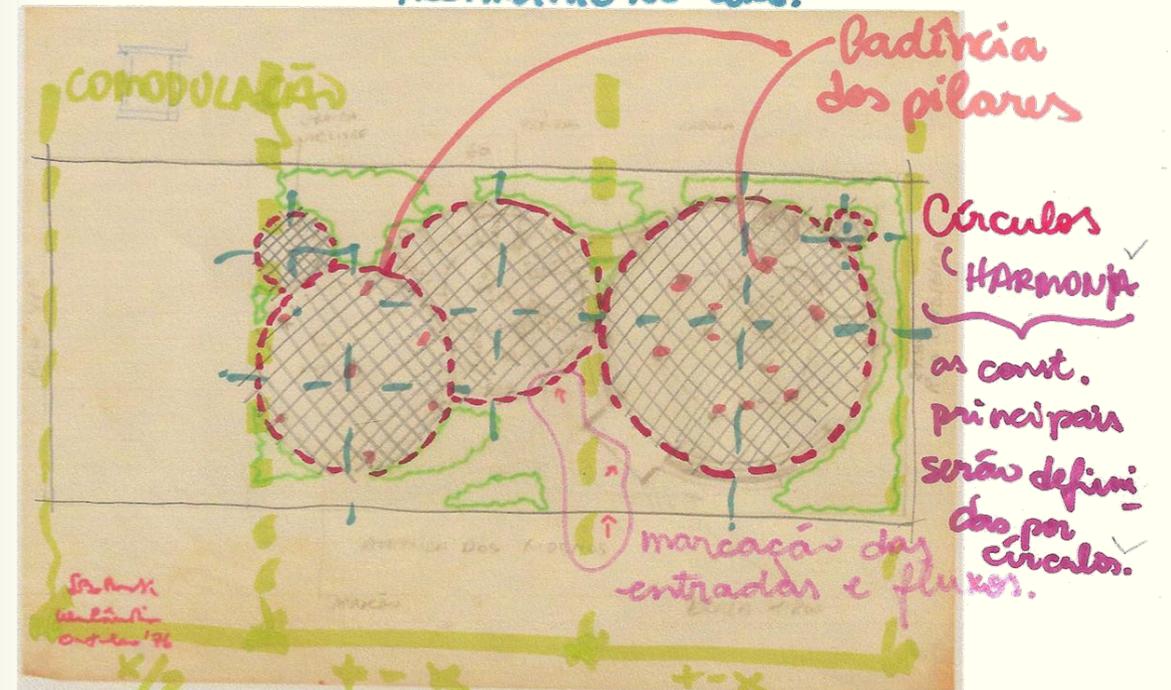
Planta compacta, simétrica,
quadrangular, concentrada
no meio do terreno ✓

CONFORTO TÉRMICO telhado jardim - a
natureza "invadi" a casa



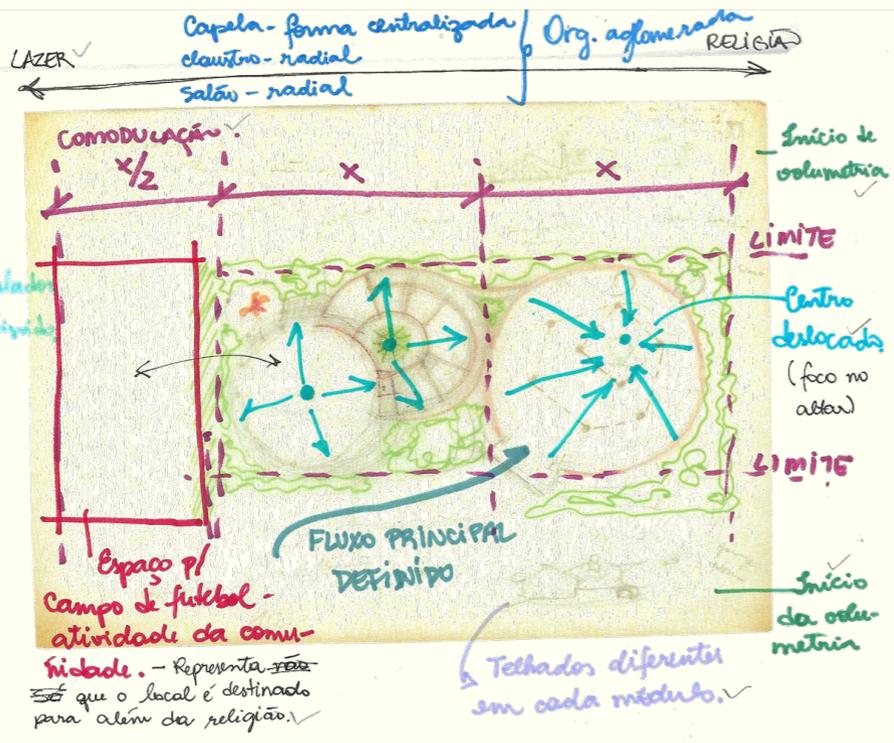
Exterior e Interior bem
definidos
Fogão à lanta - casa do interior ✓

SIMÉTRICO EM CADA PARTE
ASSIMÉTRICO NO CONST.



O que é escolhido é marcado, evidenciado.

ESTUDOS
↳ Desde o princípio, formas circulares - PARTIDO!



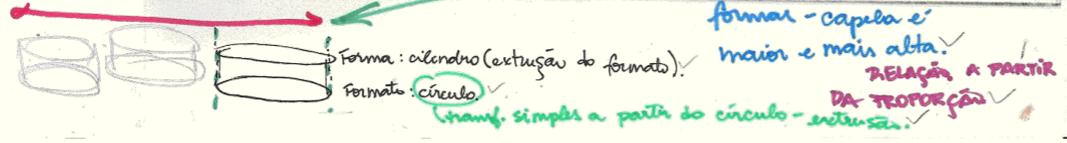
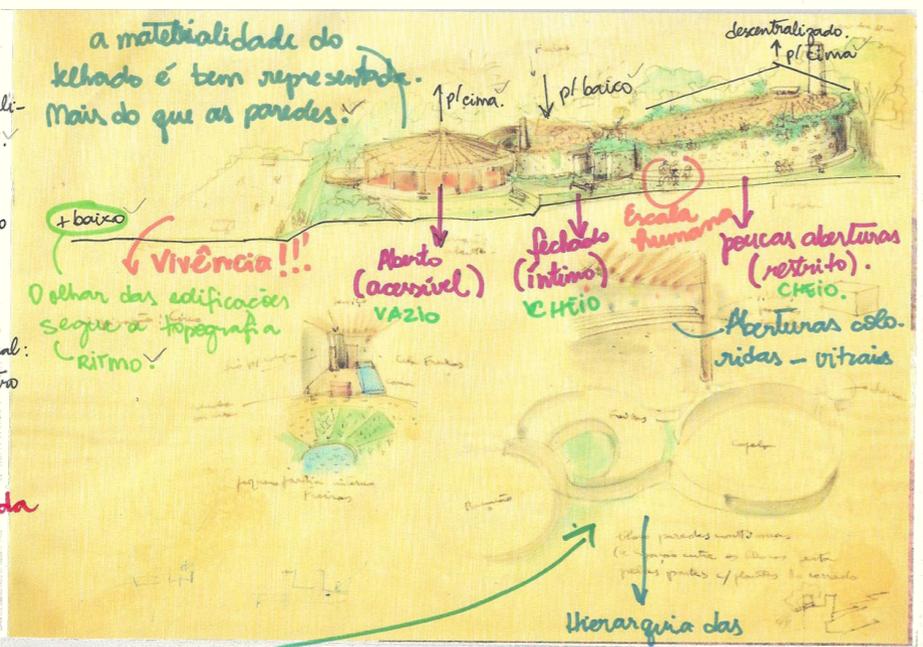
Telhado regular não é tão definido

Telhado igreja: cumeeira descentralizada e topo alto.

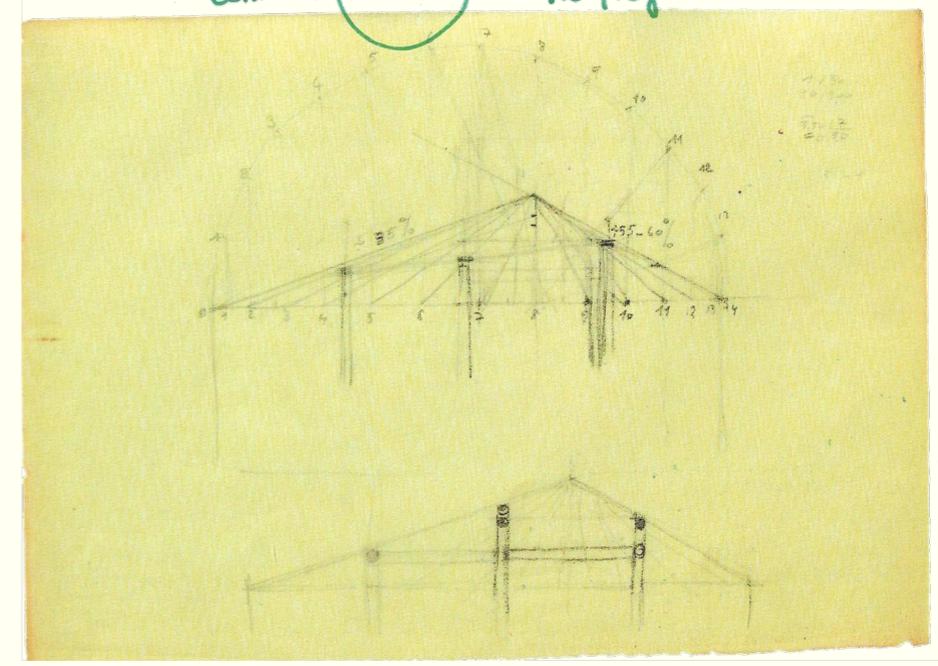
Telhado claustro: voltado p/ o centro e com abertura no centro.

Telhado salão: o mais convencional: cumeeira no centro e alta.

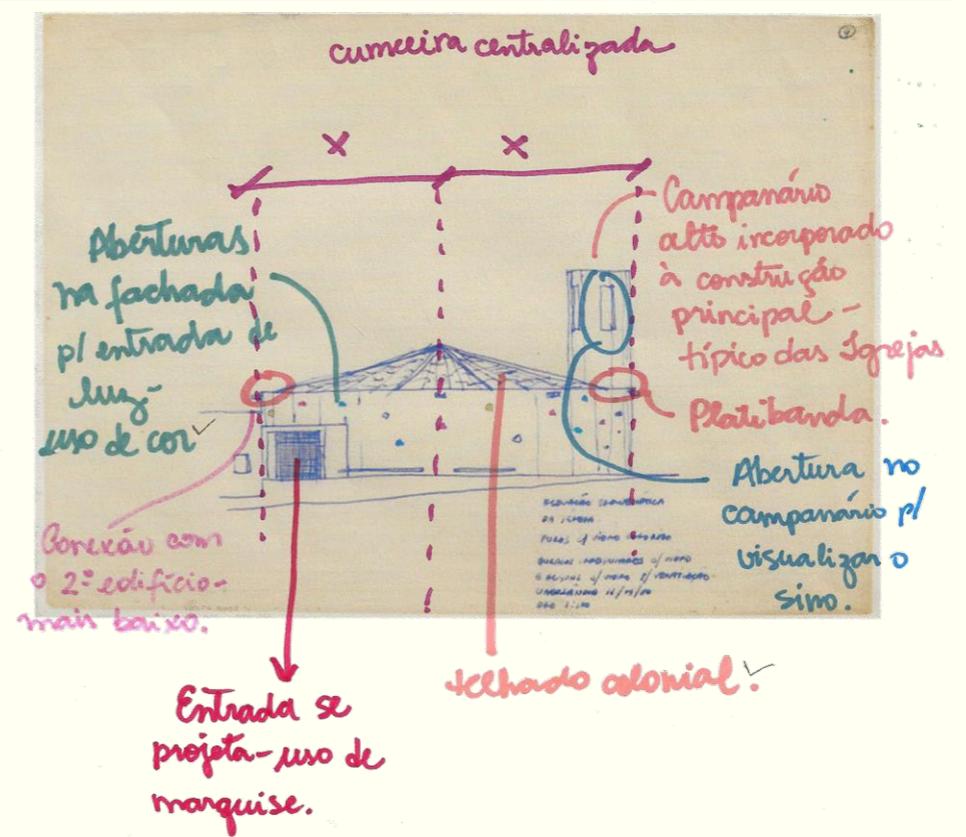
Construção horizontalizada e dispersa no terreno.



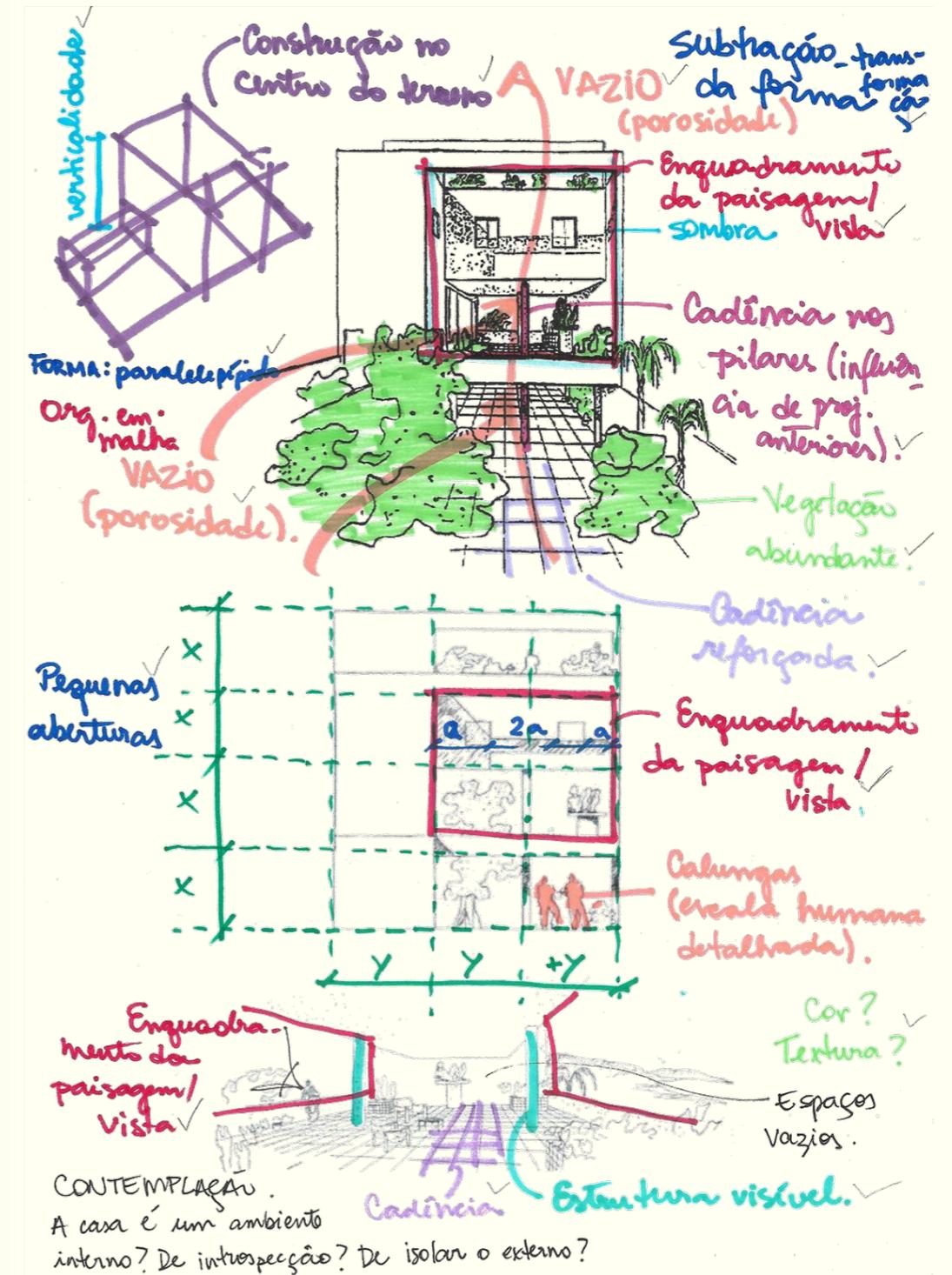
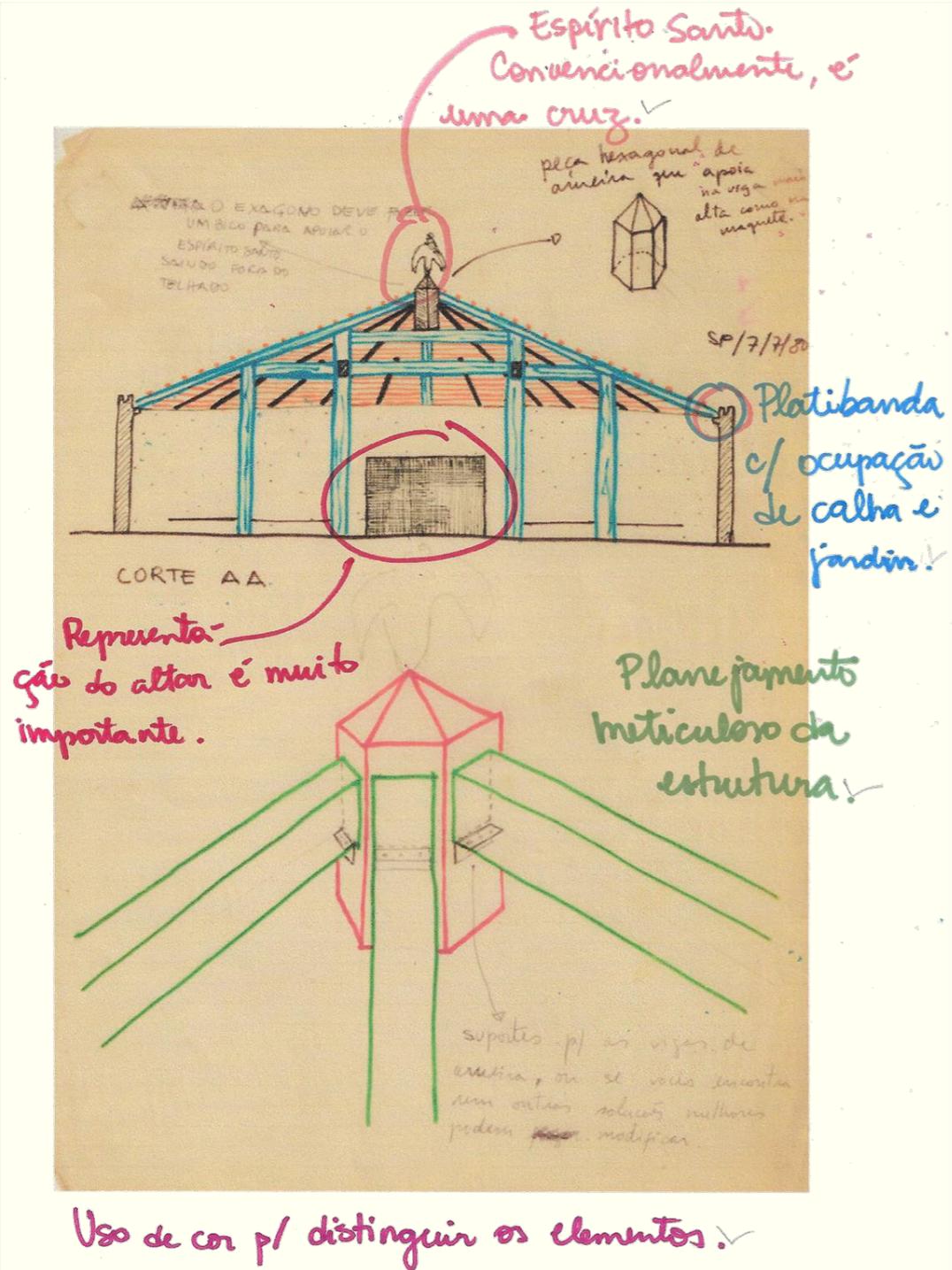
Estudo do telhado - muito importante no projeto.



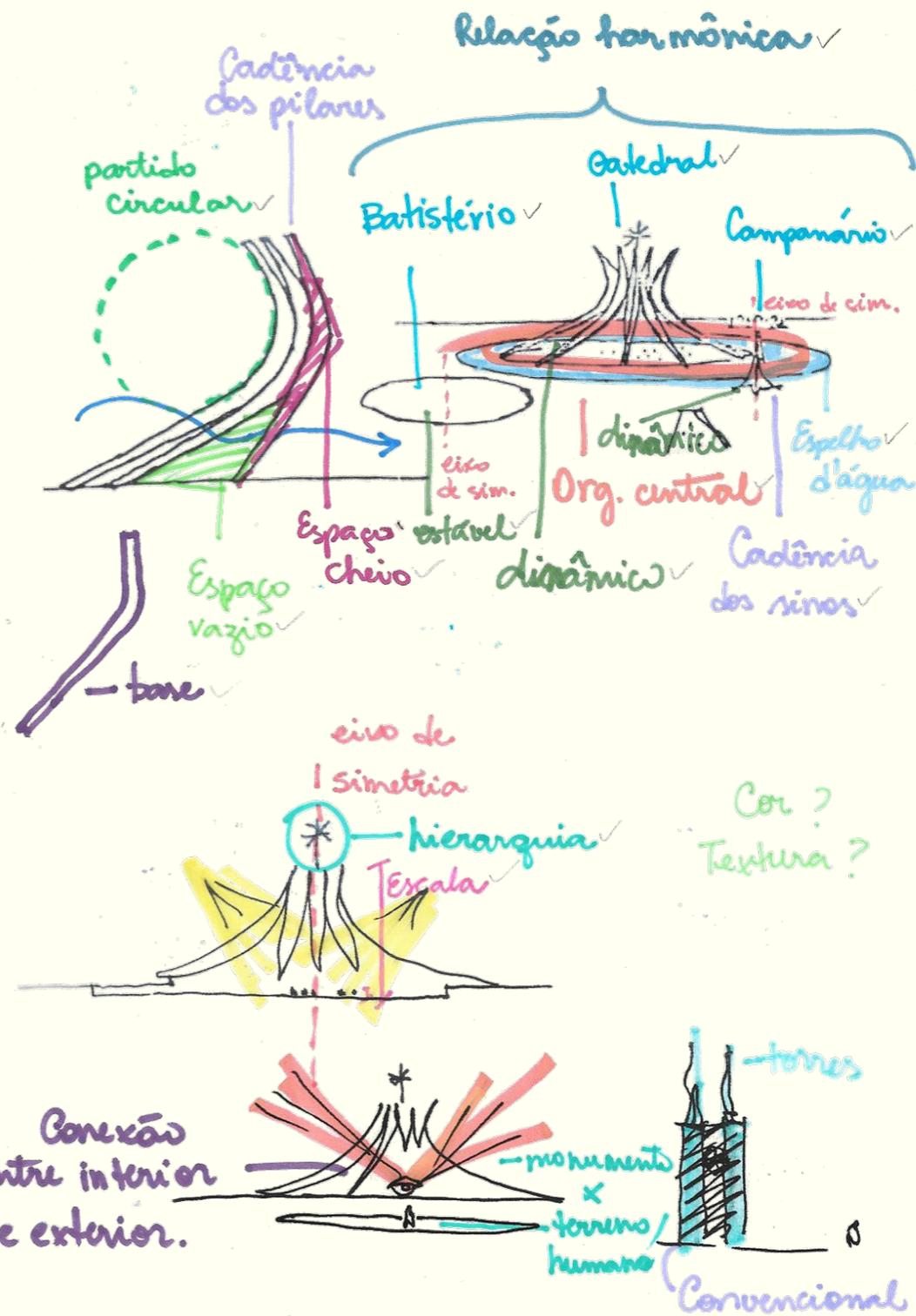
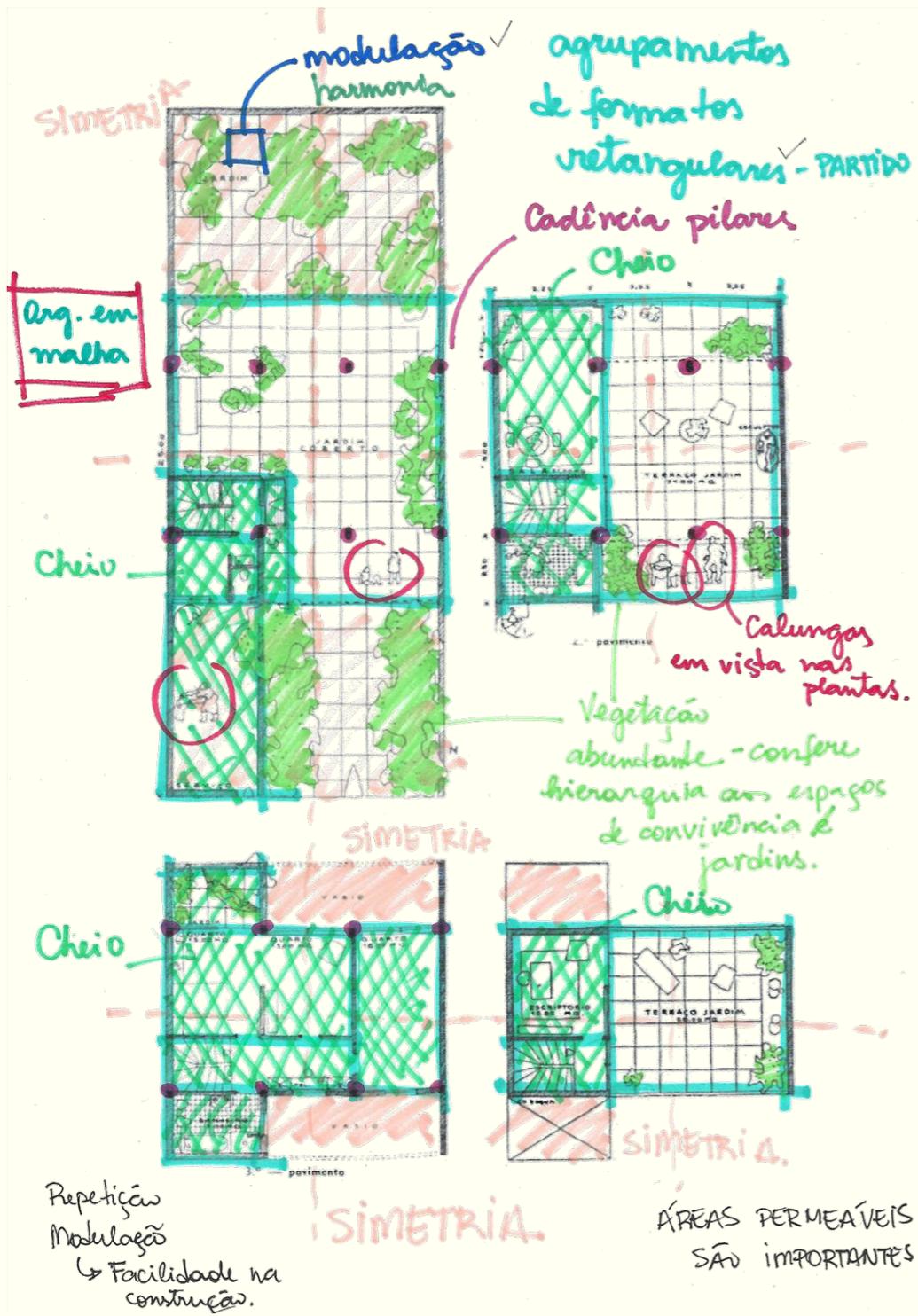
Necessidade de geometria e estrutura.

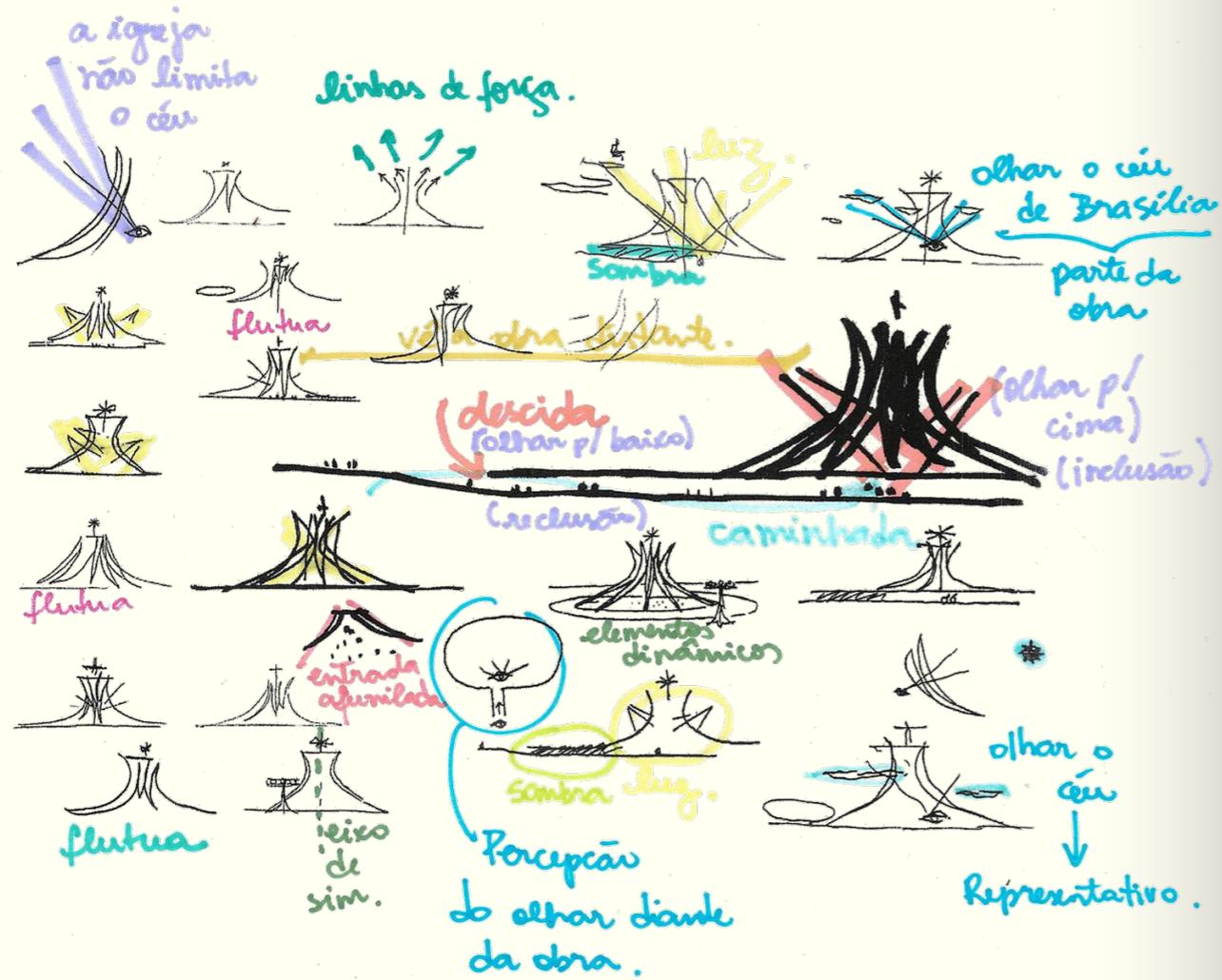


APÊNDICE 4 - INTERVENÇÕES NO DESENHO DA RESIDÊNCIA HENRIQUE XAVIER



APÊNDICE 5 - INTERVENÇÕES NO DESENHO DA CATEDRAL DE BRASÍLIA





Diagramação feita por
 Caroline Albergaria,
 no formato 190x250mm.



UnB



CAPES