



## CADERNO DE VIAGEM: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE O DESENHO E AS AÇÕES PERCEPTIVAS SOBRE O ESPAÇO NA *ESCOLA DO PORTO*.

Ana Laura Assumpção  
N.ELAC – IAU – USP  
alauraassumpcao@gmail.com

Paulo César Castral  
N.ELAC – IAU – USP  
pcastral@sc.usp.br

### Resumo

A pesquisa associa o campo do desenho, principalmente um tipo específico, chamado caderno de viagem, com os processos perceptivos mobilizados na construção do conhecimento e na formação de arquitetos e urbanistas. Foi adotado como objeto de análise a produção de desenhos, principalmente de caderno de viagem produzidos por alunos do curso de graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Escola do Porto, em Portugal. O processo de análise partiu de dois eixos, o ato de desenhar e o ato de ver. A partir desses eixos, foi possível aplicar a análise dentro do campo dos desenhos dos próprios alunos, buscando relacioná-los seguindo essa linha de pensamento. Os desdobramentos que ocorrem na construção de um desenho, incluindo simultaneamente o processo de ver e de desenhar, são questões dependentes a priori de um aprendizado e a posteriori de desenvolvimento prático. Assim, ao estudar a forte base metodológica voltada para o desenho da Escola do Porto, pode-se entender como esse ensino possibilita aos alunos uma formação, de certa forma, mais artística e de maior destreza com as diversas relações projetuais da profissão de um arquiteto. Além de mostrar a importância do desenho e de como se constrói conhecimento através dessa prática.

**Palavras-chave:** caderno de viagem, percepção, desenho, ensino de arquitetura

### Abstract

The research associates the drawing field, mainly a specific type, called sketchbook, with the perceptive processes mobilized in the construction of

knowledge and in the formation of architects and town planners. It will be adopted as analysis object the production of a drawing, mainly of sketchbooks by students of the graduation course of the College of Architecture of the University of Porto (as known as School of Porto), in Portugal. The analysis process was based on two axes, the act of drawing and the act of process. From these axes, it was possible to apply the analysis within the field of drawing of students, trying to relate them following this line of thought. The unfolding that happen in the construction of a drawing, including simultaneously the process of seeing and of drawing, they are subjects dependent a priori of learning and a posteriori of practical development. Thus, when studying the strong methodological base of the drawing of the School of Porto, it is possible to understand how this teaching makes possible that the students have, in a certain way, a formation more artistic and of larger ability with the several project relations of an architect's profession. When analyzing them, it will be possible to find more answers about the importance of drawing for architects and, mainly, about how knowledge is built through this practice. Besides showing the importance of drawing and how knowledge is constructed through this practice.

**Keywords:** sketchbook, perception, drawing, teaching of architecture

## 1 Introdução

O tema principal dessa pesquisa é o caderno de viagem. Uma prática que ao mesmo tempo é bastante conhecida por arquitetos e artistas, principalmente, no exterior, mas aqui no Brasil ainda parece ser pouco difundida.

Trata-se antes de uma abordagem diferente, que alia ao desenho em caderno, múltiplas visões e olhares de formação e percursos profissionais muito diferenciados, que têm em comum uma prática individual de observação e registro rápido e sistemático de cotidiano, espaços e vivências (SALAVISA, 2011, p. 05).

O objetivo geral da pesquisa consiste na definição e análise dos possíveis usos e funções dos *Cadernos de Viagem* nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo, principalmente inscrito no campo da percepção, cuja interação entre o registro gráfico e o objeto registrado vai além de quaisquer semelhanças ou diferenças notadas através de uma simples comparação. Mais especificamente, objetiva-se a análise do processo perceptivo presente na execução do *Caderno de Viagem* por alunos de graduação e a contribuição dessa prática na formação desses alunos como arquitetos e urbanistas.

Foi possível perceber que o caderno de viagem é um objeto de estudo que permite discutir quais ações perceptivas estão sendo mobilizadas na construção do conhecimento presente no processo de formação dos alunos. A aproximação aos

processos perceptivos estimulados no ato de desenhar sobre os Cadernos de Viagem caracteriza um repertório que está sendo formado, isto é, por meio das particularidades da linguagem do registro pode-se falar sobre o olhar que está sendo construído.

Assim, a questão-chave é analisar como funciona a prática de cadernos de viagem e, de modo mais geral, o campo da representação na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Justifica-se o recorte pela reconhecida influência na área do desenho que essa faculdade portuguesa tem.

A essência de um diário gráfico, outro nome dado a caderno de viagem, constitui principalmente em dois eixos: o ato de desenhar e o ato de ver.

## **2 O ato de desenhar**

O desenho de um objeto não é a simples descrição do mesmo. É algo além. E é durante o processo de formação do desenho que se pode perceber isso. Uma primeira apreensão desse processo está no caráter condicionado do desenho, ou seja, ao representar um objeto, o desenhador observa-o e, involuntariamente, seleciona uns elementos que ganham peso maior e descarta os de menor peso ou até mesmo nem percebe outros. Já nesse momento, vê-se um partido. Partido esse escolhido por quem desenha e imposto a quem observa, tendendo assim o processo perceptivo do sujeito para uma determinada interpretação. As características selecionadas estão ligadas ao olhar da pessoa para o mundo, depende da sua consciência desse mundo e das informações que deseja transmitir com o desenho. Isso só é possível por meio das qualidades expressivas particulares desse tipo de desenho, ou seja, os desenhos de observação realizados sobre os cadernos de viagem.

As imagens gráficas são seletivas, possuem elementos que são realçados e outros desprezados. Segundo Massironi (1982) ocorre um processo dialético entre o ênfase e a exclusão. O ênfase não existe sem a exclusão e vice-versa. Ao compor o desenho, o desenhador pode até observar o objeto de maneira mais depurada. No entanto, são apenas algumas características do objeto que serão incorporadas no desenho, ou seja, apenas as características que realmente ele notou e que foram apreendidas pela consciência. E se para ele tais características deram conta de interpretar o objeto, para o leitor, de certa forma, também dará; se não o fizer, abrirá espaço para a imaginação e para o questionamento do que está representado, diminuindo assim a idéia de um desenho pré-condicionado. Pode ser que em alguns casos, a exclusão seja mais interessante que o ênfase, uma vez que olhar para um desenho que já está definido não cria muito impacto, é algo para ser apreciado. Ao contrário de um desenho mais sintético no qual causa um interesse maior no

observador, de querer desvendar o que está oculto, o que está por trás da representação. Outra análise vinculada ao predomínio da exclusão, diz respeito ao campo plástico, a como articular as informações no papel. Isso pode ser melhor resolvido quando a quantidade de informação é mais restrita, sendo que assim, ao percorrer o olho pelo desenho o observador encontra espaços para respirar, para entender os componentes da representação e poder criar novos elementos. Porém o enfatismo precisa existir para se ter exclusão, então algo que esteja presente nos dois extremos é falho. Há um equilíbrio entre ambos. A exclusão não é a perda de algum significante ou significado e o enfatismo tende a não deixar vazios, tende a não passar sensação de falta, ele reforça bastante uma característica de tal modo que ela ganha força e sustenta tanto a si própria como as demais não representadas. A harmonia ocorre nessa perspectiva de simplificação de alguns fatores e enriquecimento de outros.

Esse processo está intimamente vinculado com o tipo de representação escolhido por quem desenha e pelo próprio estilo do seu desenho. O tipo de representação é o que fará a estrutura do desenho e o estilo de quem desenha dará a identidade a ele.

Um primeiro tipo é o desenho técnico, cuja característica predominante é o rigor e a precisão, adquirida por meio da utilização de instrumentos específicos - esquadros, grafites de vários diâmetros e réguas – e de normas usadas universalmente para que tal desenho seja legível em qualquer lugar e por qualquer pessoa que as entenda. Usar a técnica é pensar nas medidas e proporções exatas, na clareza e limpeza do desenho, já que o resultado é bastante importante. É a partir daí que ocorrerá a leitura dele, ou melhor, do que ele está representando. Quanto mais perfeita for a execução do desenho técnico, mais fácil e mais precisa será a compreensão sobre ele. O desenho técnico é muito restrito, não há liberdade na sua execução, tampouco na sua leitura. É funcional. É feito para se obter um fim. Nos cadernos de viagem, o rigor e abstração próprios a esse tipo de desenho persistem em alguns casos, mesmo sem o uso de instrumentos na sua feitura.

Em contraponto a esse tipo de desenho, encontra-se o desenho livre. Marcado pelo traço despreocupado e solto, dificilmente existirá um traço errado, um complementa outro, deixando claro que o interessante, antes de se obter um resultado ou de ser uma representação fiel da obra, é o processo de desenvolvimento, o momento da apreensão, do ver. Livre tanto para quem desenha, no sentido de criar, de desenhar, de selecionar os componentes, quanto para quem observa, no sentido de fazer a leitura que deseja. Liberdade que vai além da escolha do papel, do grafite, da cor; mexe com a sensação. Uma diferença forte entre um desenho livre e um técnico é que este gera apenas uma leitura, ou seja, um único desenho possui uma

única interpretação; já aquele, por toda sua liberdade, gera infinitas interpretações, um único desenho pode ser interpretado de forma distinta por cada pessoa.



Figura 1: Caderno de Viagem. Ricardo de Nogueira (FAUP). Exposição Anuária 2012.

A produção dos cadernos de viagem por sua característica híbrida, no entanto, permite uma articulação entre ambos tipos de desenho e consequentemente ambos processos de ver o mundo. A tensão entre tais qualidades de representação permite revelar traços subjetivos da experiência do sujeito no mundo por meio do qual tais desenhos foram engendrados.

A particularidade do desenho depende assim da maneira de apreensão dos elementos oferecidos pelo objeto, pois como já dizia Le Corbusier, desenhar é ver, é observar, é aprender a ver (apud: Molina 2003, p.609). A produção de desenho é seletiva e condicionada porque o que acontece anteriormente - o modo de observar - é particular. Ao contrário de uma fotografia, que pode ser considerada uma “representação do mundo”, que capta as características da realidade; um desenho é a “construção do mundo”, no qual o interessante é a produção dele em si, o processo de desenvolvimento e não o resultado final.

### 3 O ato de ver

A questão dos processos perceptivos compõe o lado subjetivo do desenho, responsável por deixar claro o processo do ato de ver. Ver no seu sentido mais amplo,

o qual engloba o notar, o observar, o compreender. O entendimento se torna possível através da fenomenologia, mais precisamente por meio das proposições de Maurice Merleau-Ponty. De início, ao se falar em fenomenologia deve-se compreender que se trata do fenômeno, de como o mundo e as coisas aparecem para o sujeito e que tudo está relacionado com a experiência e com o sensível. Dependem da experiência do sujeito no mundo vivido, de como se dá a relação ser-no-mundo, portanto, dependem de um ponto de vista da consciência. Esse processo somente é possível na própria experiência da linguagem, no caso, no ato de desenhar.

A fenomenologia está intrinsecamente ligada às sensações. Pode ser vista como o estudo das percepções, uma vez que a sensação pode ser definida primeiramente como a maneira pela qual o indivíduo é afetado e também, algo que se percebe pelos sentidos. Ao tentar compreender a complexidade do homem no mundo através das suas experiências, a princípio é necessário tentar compreender o papel da própria experiência, a qual surge da percepção, por meio de sinais que a sensibilidade fornece dependendo dos estímulos corporais, através das sensações. “Toda percepção ocorre numa atmosfera difusa e escapa ao controle do sujeito, pois não é um ato de vontade, de decisão de uma consciência atenta, mas sim expressão de uma situação dada.” (DO CARMO, 2004, p. 41) Rafael Ramos Gonçalves (2011, p. 623) complementa:

Seu projeto filosófico (Merleau-Ponty) pretendia um retorno à expressão do vivido, sim, mas apoiado na tese de que a expressão é inseparável do expresso, de modo que o ato de expressar o vivido é o único modo de manifestá-lo. Portanto, a formulação de seu projeto é possível porque não existe o imediato puro, pois as coisas e os sujeitos participam de uma expressividade comum presente no ato perceptivo.

Para tal entendimento, deve-se levar em conta a qualidade do objeto. Como a qualidade de um objeto está no próprio objeto, ao analisá-lo, na verdade, está se analisando, ou melhor, apreendendo suas qualidades. Elas não são determinadas. A qualidade que uma pessoa consegue apreender de certo objeto pode ser diferente da qualidade apreendida por outra pessoa nesse mesmo objeto, ela depende do quanto de experiência, lembranças e referências a pessoa tem ao olhar para o objeto. Não é possível alcançar os objetos inteiramente com eles são. Husserl (1942, apud: HONDA, 2004, p. 421) aponta que “nossa percepção não é capaz de alcançar as coisas elas mesmas senão por intermédio de simples perfis”. A noção de “perfil” nada mais é que o próprio significado da palavra, nesse contexto é o entendimento de apenas uma face do objeto e não dele como um todo; apenas “uma parte se manifesta enquanto outra se esconde, numa relação figura-fundo” (DO CARMO, 2004, p. 41). Sendo assim, a

relação que se tem diante de qualquer objeto não significa a compreensão real, mas sim uma síntese da totalidade dos perfis, das suas várias aparências.

Com isso, a tradução da percepção na linguagem é um modo de tornar visível as relações que surgem da união das concepções que envolvem o ato perceptivo, isto é, a experiência, os sentidos, as sensações, a consciência. A importância da linguagem está no fato de ela servir como um reabrir perceptivo, em que o conhecimento é adquirido durante todo o processo, e menos como um registro final do observado. Os elementos e símbolos usados nas representações gráficas nos remetem às experiências tidas sobre o objeto a ser representado. Cada sujeito possui experiências particulares, sendo assim, cada um também possui uma linguagem particular e, conseqüentemente, uma representação final distinta.

A fenomenologia, como já foi dito, é uma filosofia que estuda a relação do homem com o mundo. Entretanto, não se consegue perceber verdadeiramente o mundo, mas sim que o mundo é aquilo que percebemos, que vivemos e não apenas o que pensamos. O mundo é o meio de me realizar como consciência. A unidade da consciência é fundamentada pelo conhecimento e ela não envolve nem possui o mundo, mas sim se dirige a ele. Ela pode ser reconhecida como projeto do mundo.

Isso reflete no desenho, na representação gráfica feita a partir desse objeto, uma vez que a observação do objeto é distinta, os desenhos, conseqüentemente, também serão distintos. Estes também são influenciado pela atenção. Um olhar mais atento possibilita uma observação mais atenta do objeto, uma apreensão maior de suas qualidades e tudo isso refletirá no desenho, em quais características representarão melhor o objeto observado. É a idéia de selecionar as principais características dele e enfatizá-las no desenho.

O estilo do artista é a própria maneira de pintar, a qual está inteiramente vinculada ao objeto observado. Tal estilo não pode ser considerado apenas durante o ato de pintar, pois se amplia ao mundo percebido. Isso só reafirma o papel da percepção, mostrando que perceber não se resume a uma etapa anterior a da representação gráfica, seja ela uma pintura, um desenho, uma poesia. Perceber já é pintar, desenhar, escrever. A todo momento a percepção está em jogo, ela não se desvencilha da maneira de representar. O germe do estilo do artista se encontra na percepção, ou como diz Merleau-Ponty, o estilo é uma exigência da percepção.

Outra importância do caderno de viagem envolve quem irá vê-lo. Da mesma forma que cada artista possui um estilo, uma maneira de desenhar, como já foi dito, cada observador também possui uma maneira de ler. Assim, os desenhos criam uma série de leituras distintas que os enriquece.

Uma expressão é tanto melhor quanto mais nos incita a pensar o que ainda não foi pensado através do que se tem por adquirido, e ela só se mantém viva ou em uso porque através dela ainda nos ligamos ao mistério do exprimido. (FURLAN e FURLAN, 2005, p.32)

Além da representação por meio da pintura, também se enquadra perfeitamente um tipo específico de representação gráfica, a de cadernos de viagem. Este que se destaca por ser um registro rápido e um modo de compreensão do objeto observado proporcionados pela percepção, não deve ser visto como uma obra de arte, em que o valor está na obra finalizada, mas sim como uma aceitação do mundo, porque é através do ato perceptivo que o desenho surge, tentando capturar o que a relação entre sujeito e objeto constrói como conhecimento.

#### **4 Caderno de viagem – Experiência da Escola do Porto**

Assim, a partir dessas bases foi possível alcançar o resultado da pesquisa: entender como a execução de cadernos de viagem contribui para a formação de arquitetos e urbanistas. A técnica e a sensação unidas formam uma unidade capaz de sintetizar as relações que ocorrem entre observador/objeto e esse processo tem seu índice em forma de desenho. Entretanto não se pode aplicar a qualquer tipo de desenho. São desenhos de observação que agregam mais valor por serem feitos durante uma viagem, em que o autor ao conhecer o lugar pessoalmente, participa das suas relações com as pessoas, com a paisagem e com a cidade, de modo a adquirir uma vivência que influenciará no momento da percepção.

As bases do que convencionou-se como Escola do Porto podem ser fundamentadas por meio de uma colocação de Álvaro Siza Viera, em 1982, ao explicar a instauração do tão marcado ensino:

A dificuldade de organização de uma escola de arquitetura passa pela criação de uma estrutura que permita um contato direto com a prática extra-escolar e simultânea aplicação de bases teóricas rigorosas que apoiem o mergulho nessa prática. (Apud: ALVES COSTA, 2007, p. 240)

A proposta pedagógica do curso tinha como objetivo a criação de uma autonomia disciplinar da arquitetura e o reforço da escola-atelier. Resumindo, essa autonomia fez com que o curso ganhasse peso próprio e matérias também próprias, aumentando assim, a carga teórica que aparecia como necessidade de uma sintonia com o Movimento Moderno Internacional e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das atividades práticas era não só mantido, como também essencial. Dessa forma se diferencia da Escola de Belas Artes, a qual pertencia, em um mesmo movimento que



mantém uma relação com a tradição mais característica do ensino português. A partir daí surge a chamada Escola do Porto. Dessa forma, pode-se afirmar a mais completa descrição da proposta: uma interação entre a racionalidade e funcionalidade modernas com a tradição cultural portuguesa. A interação da teoria com a prática.

É justamente nesse contexto construído pela Escola de Porto e, principalmente, na característica de uma forte presença do desenho no curso é que entra a centralidade da pesquisa, o caderno de viagem. Para explicar melhor esse centro, abordar-se-á, primeiramente a importância de tal ferramenta dentro da formação dos alunos, do ponto de vista de Álvaro Siza Vieira.

Especificamente, como disse Álvaro Siza (1997, p.13), “nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem”. Para ele, o lápis começa a fixar uma imagem em que estávamos não só observando naquele momento, mas também aprendendo a respeito dela. As pessoas aprendem desmedidamente, todavia o que se aprende desenhando fica fixado e dissolvido nos traços do desenho. Além disso, “desenhar para ele é um modo de tomar contato físico com a folha branca, de exercitar a memória e o prazer de uma antiga sapiência dos gestos e do olho.” (Vittorio Gregotti, 2010, p. 09)

Em função de um olhar mais atento a esse processo, buscou-se um entendimento de como funcionam as matérias de Desenho 1 e 2, quais são suas características principais e suas particularidades diante das falas dos professores do primeiro e do segundo ano respectivamente.

O desenho do primeiro ano é fundamentalmente relacionado com a apreciação do real. Procura-se proporcionar ao aluno ferramentas que lhe permitam desenvolver capacidades de representação, de organização e de concepção de projeto, além de possibilitar maior desenvoltura para construir imagens, ou seja, dizer através de desenhos o que se pensa. Ele também funciona como princípio artístico, algo que traga uma satisfação ao aluno, que mexe com o lado sensível e emotivo.

No início, o aluno é convidado a olhar para situações muito particulares. Não são postos problemas de quantificação de espaços, como luz, sombra, cores. Primeiro, olham para objetos relativamente simples e tentam elaborar traduções muito básicas, relativas à altura, à largura e às relações de proporção. Os desenhos são de representação de objetos, pessoas, espaços internos, espaços externos.

Já no curso de Desenho 2, há um aprofundamento do exercício da perspectiva. O trabalho desenvolvido no ano conta com três fases. A primeira que é a análise de um espaço, a qual é relacionada com a disciplina de projeto por meio de desenhos próprio do sítio. A segunda que tem a ver com a cultura do desenho em arquitetura, que são os desenhos dos desenhos, ou seja, um contato com a experiência visual, um contato

com arquitetos e artistas. E a terceira que é o desenho da concepção, de imaginário, uma ligação muito estreita com o exercício de projeto.

O uso do desenho comparece nas demais disciplinas, mas o que nos interessa nesse momento é a adoção do Caderno de viagem como exercício da disciplina “História da Arquitetura Portuguesa”. A partir dos cadernos expostos na Exposição Anuária de 2012, composta de uma seleção dos trabalhos desenvolvidos ao longo de todo o curso pelos alunos, pôde inferir alguns aspectos significantes do processo de formação praticado na *Escola do Porto*.

Os alunos da FAUP parecem demonstrar um interesse maior quanto à questão da proporção, da geometria. Sendo assim, os desenhos são mais geometrizados e formais, sempre com uma análise mais minuciosa das relações entre formas e tamanhos, por exemplo, desenhando as plantas dos objetos observados ou aproximando um detalhe para mostrar suas proporções, inclusive por meio de cotas. As vistas dos edifícios geralmente utilizam as regras de perspectiva como meio de mensurar e estabelecer relações métricas para o ambiente, urbano ou arquitetônico, que observam. Tal característica é proporcionada pelo tempo. Nesse caso, não só o tempo de percepção é maior, como também o tempo de permanência diante do objeto e o tempo de execução do desenho. Assim, a representação final aparece mais carregada de informação.

Percebe-se o rigor do olhar que investiga o objeto observado em seus aspectos mais construtivos, sendo a espacialidade conformada então por um sistema de medidas e proporções. Mais que o registro de impressões de uma geometria sensível, os desenhos dos cadernos de viagem expostos revelam um olhar que busca a lógica racional que estrutura o espaço e define a poesia da edificação na busca das escalas que mais afetam ao homem.

Nesse sentido, podemos levantar a hipótese de que o que convencionou-se como *Escola do Porto*, mais que um conjunto de soluções formais de projeto que envolvem desde a implantação até a definição de aberturas, se fundamenta de fato em um modo de olhar o mundo muito particular. Um olhar entre a poesia e a razão, que como vimos anteriormente, um olhar constrói o mundo que olha.

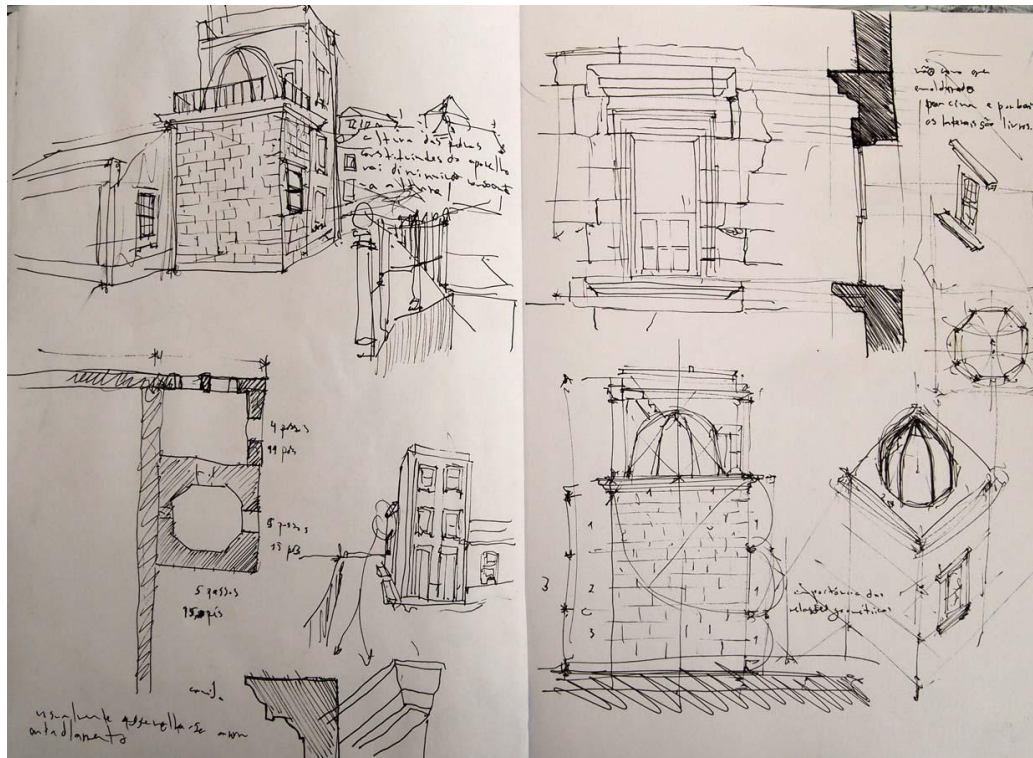


Figura 2: Caderno de Viagem. Ricardo de Nogueira (FAUP). Exposição Anuária 2012.

## 5 Conclusão

A execução de um caderno de viagem não serve apenas como material de lembrança e consulta no futuro para o arquiteto, mas serve, principalmente, para o desenvolvimento e ativação das questões manuais e perceptivas.

Assim como qualquer outra atividade que requer prática, o aprimoramento ocorre com o tempo. Adquirir essa prática não serve simplesmente para fazer um caderno de viagem melhor, mas para auxiliar na formação no arquiteto. Ao exercitar sua percepção e sensação o estudante torna-se mais preparado para lidar com as diversas questões arquitetônicas. E ao adquirir mais habilidade com o lápis, consegue se expressar melhor através de croquis e entender suas proporções. Também aprende a distinguir os elementos de destaque visual, construtivo e estrutural das construções e da cidade.

Entretanto, estendendo a prática do caderno de viagem para o campo do desenho em geral, esse aprendizado depende do tipo de ensino de arquitetura e de como é dado o enfoque para essa área de representação. Na Escola de Porto, pode-se ver a importância do ensino de desenho na formação de arquitetos e urbanistas, a qual é refletida nas representações dos alunos e conseqüentemente no modo de olhar e construir o mundo que os cerca.

## **Agradecimentos**

Agradecimentos à FAPESP, pelo apoio financeiro à presente pesquisa; ao IAU.USP e N.ELAC pela infra-estrutura necessária ao desenvolvimento desse trabalho; e ao professores da FAUP que participam do Acordo de Cooperação Internacional em Pesquisa, promovido pela PRP.USP, pela colaboração com as informações fundamentais para as análises aqui desenvolvidas.

## **Referências**

ALVES COSTA, A. Textos Datados. Coimbra: e|d|arq, 2007.

DO CARMO, P. S. Merleau-Ponty: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2004.

FURLAN, A. S. R.; FURLAN, R. Arte, linguagem e expressão na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: ARS (São Paulo), vol.3, n.5, 2005.

GONÇALVES, R. R. Subjetividade e linguagem na obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Psicologia USP, vol. 22, n. 3, p. 621-634, 2011.

GREGOTTI, V. Território da Arquitetura. Tradução Berta Waldman e Joan Villa. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HONDA, H. Intencionalidade e sobredeterminação: Merleau-Ponty leitor de Freud. Maringá: Psicologia em Estudo, vol. 9, n. 3, p. 417-427, set./dez. 2004.

MASSIRONI, M. Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1982.

MOLINA, J. J. (Coord.) Las lecciones del dibujo. Madri: Cátedra, 2003.

SALAVISA, E. Diários Gráficos em Almada. Alameda: Ed. Quimera, 2011.

SIZA VIEIRA, A. Álvaro Siza: Esquissos do Douro. Porto: ICEP, 1997.