


O DESENHO E SEU SIGNIFICADO PARA SIZA: IMAGINAR A EVIDÊNCIA

DRAWING AND ITS MEANING FOR SIZA: IMAGINING THE EVIDENCE

EL DIBUJO Y SU SIGNIFICADO PARA SIZA: IMAGINAR LA EVIDENCIA

 <https://doi.org/10.56238/arev7n12-320>

Data de submissão: 29/11/2025

Data de publicação: 29/12/2025

Rodrigo van Enck Centini

Doutorando

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP)

E-mail: rodrigo.centini@usp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9805-9080>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4303747639873347>

Rodrigo Cristiano Queiroz

Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Instituição: Universidade de São Paulo

E-mail: roqueiro@usp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2938-3266>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4775884217993776>

RESUMO

Álvaro Siza Vieira (1933 -) sempre foi um arquiteto identificado com o uso intensivo do desenho gestual como instrumento projetivo para sua arquitetura. Tal característica, somada à expressividade dos mesmos e à correspondência latente de seus desenhos projetivos (croquis, ou “esquissos”, em Portugal) com a arquitetura posteriormente construída, levantou o interesse deste pesquisador em aprofundar as relações observáveis entre dois momentos arquitetônicos: a percepção sobre um objeto gráfico que exprime intenções e a posterior percepção do espaço construído a partir destas intenções. A necessidade de uma base teórica consistente para estabelecer diálogos que possam exprimir evidências de tais fenômenos, nas diferentes arquiteturas sizianas, levou a pesquisa para a fenomenologia de Edmund Husserl (1859 - 1938). Este artigo, que se origina de um capítulo da dissertação de mestrado e se desenvolve sob os encaminhamentos do doutorado (que por sua vez trata do problema do esboço para a arquitetura ao buscar responder à seguinte pergunta: qual o potencial poder de representação da intencionalidade do arquiteto em um esboço, em seu objetivo de realizar a obra acabada?), foca na análise do primeiro fenômeno. Esta percepção dos esquissos de Siza acontece sob a divisão de duas categorias propostas, mas que de modo algum abarcam a totalidade do vocábulo do arquiteto, são elas: “figuras humanas” e “fugas meditativas”. Tais categorias se originam, sob o ponto de vista do observador dos esquissos, de duas das maiores recorrências identificáveis de aparições figurativas em seus desenhos, mas que, como um risco comum a toda classificação no campo das artes, se sobrepõem muitas vezes. O artigo propõe ainda a aproximação aos esquissos concomitantemente à leitura dos relatos do próprio arquiteto sobre seu processo projetivo. Tais correlações, sob a estrutura do pensamento fenomenológico baseado nos conceitos de “intencionalidade” e “evidência” em Edmund Husserl, desenvolvidos majoritariamente em *Meditações Cartesianas* (1931), fazem um convite de ajuste do nosso olhar para representações gráficas gestuais que permita o aprofundamento em determinadas experiências perceptivas

reveladoras do potencial do croqui, enquanto instrumento projetivo de rápida revelação da “consciência” - esta também como entendida por Husserl. Por fim, a pesquisa de doutorado usa como metodologia de apoio à fenomenologia husserliana aplicada diretamente ao objeto, a psicologia da forma, percepção visual, cognição/processo criativo e também análises críticas sobre o próprio arquiteto estudado, bem como seu pensamento expressado em suas entrevistas já publicadas e tem até o momento produzido artigos acadêmicos apresentados em seminários.

Palavras-chave: Álvaro Siza Vieira. Esquisso. Intencionalidade. Evidência.

ABSTRACT

Álvaro Siza Vieira (1933 -) was always an architect identified with the intensive use of gestural drawing as a design instrument for his architecture. This characteristic, added to the expressiveness of it and the latent correspondence of his design drawings (sketches, or esquisso, as it is called in Portugal) with the architecture subsequently built, raised the interest of this researcher in deepening the observable relations between two architectural moments: the perception of a graphic object that expresses intentions and the subsequent perception of the space built from these intentions. The need for a consistent theoretical basis to establish dialogues that can express evidence of such phenomena, in the different architectures by Siza, led the research to the phenomenology of Edmund Husserl (1859 - 1938). This article, which originates from a chapter of the master's dissertation and is developed under the guidelines of the doctorate (which in turn deals with the problem of sketching for architecture by seeking to answer the following question: what is the potential power of representation of the architect's intentionality in a sketch, in his objective of carrying out the finished work?), focuses on the analysis of the first phenomenon. This perception of Siza's sketches occurs under the division of two proposed categories, but which in no way encompass the entirety of the architect's vocabulary, namely: “human figures” and “meditative fugues”. These categories originate, from the point of view of the observer of the sketches, from two of the most identifiable recurrences of figurative appearances in his drawings, but which, as is common to all classifications in the field of arts, often overlap. The article also proposes an approach to the sketches at the same time as reading the architect's own considerations of his design process. Such correlations, under the structure of phenomenological thought based on the concepts of “intentionality” and “evidence” in Edmund Husserl, developed mainly in Cartesian Meditations (1931), invite us to adjust our gaze to gestural graphic representations that allow us to delve deeper into certain perceptive experiences that reveal the potential of the sketch, as a projective instrument for the rapid revelation of “consciousness” - also as understood by Husserl. Finally, the doctoral research uses as a supporting methodology Husserlian phenomenology applied directly to the object, the psychology of form, visual perception, cognition/creative process and also critical analyses of the architect studied himself, as well as his thoughts expressed in his already published interviews and has so far produced academic articles presented in seminars.

Keywords: Álvaro Siza Vieira. Sketch. Intentionality. Evidence.

RESUMEN

Álvaro Siza Vieira (1933 -) fue siempre un arquitecto identificado con el uso intensivo del dibujo gestual como instrumento de diseño para su arquitectura. Esta característica, sumada a su expresividad y a la correspondencia latente de sus dibujos proyectivos (bocetos, o “esquisso”, en Portugal) con la arquitectura posteriormente construida, despertó el interés de este investigador en profundizar en las relaciones observables entre dos momentos arquitectónicos: la percepción de un objeto gráfico que expresa intenciones y la percepción posterior del espacio construido a partir de estas intenciones. La necesidad de una base teórica consistente para establecer diálogos que puedan

expresar evidencias de tales fenómenos, en las diferentes arquitecturas sisanas, llevó la investigación a la fenomenología de Edmund Husserl (1859 – 1938). Este artículo, que tiene su origen en un capítulo de la tesis de maestría y se desarrolla con base en los lineamientos del doctorado (que a su vez aborda el problema del boceto para la arquitectura buscando responder a la siguiente pregunta: ¿cuál es el poder potencial de representación de la intencionalidad del arquitecto en un boceto, en su objetivo de realizar la obra terminada?), se centra en el análisis del primer fenómeno. Esta percepción de los bocetos de Siza se da bajo la división de dos categorías propuestas, pero que de ningún modo abarcan la totalidad del vocabulario del arquitecto, a saber: “figuras humanas” y “fugas meditativas”. Estas categorías se originan, desde el punto de vista del observador de los bocetos, en dos de las mayores recurrencias identificables de apariencias figurativas en sus dibujos, pero que, como riesgo común a toda clasificación en el campo de las artes, a menudo se superponen. El artículo también propone una aproximación a los bocetos en línea con los relatos del propio arquitecto sobre su proceso de diseño. Tales correlaciones, bajo la estructura del pensamiento fenomenológico basado en los conceptos de “intencionalidad” y “evidencia” en Edmund Husserl, desarrollados principalmente en *Meditaciones Cartesianas* (1931), nos invitan a ajustar nuestra mirada a representaciones gráficas gestuales que nos permiten profundizar en ciertas experiencias perceptivas que revelan el potencial del boceto, como instrumento proyectivo para la rápida revelación de la “conciencia” –también tal como la entiende Husserl–. Finalmente, la investigación doctoral utiliza como metodología de apoyo la fenomenología husserliana aplicada directamente al objeto, la psicología de la forma, la percepción visual, el proceso cognitivo/creativo y también análisis críticos del propio arquitecto estudiado, así como sus pensamientos expresados en sus entrevistas ya publicadas y ha producido hasta el momento artículos académicos presentados en seminarios.

Palabras clave: Álvaro Siza Vieira. Boceto. Intencionalidad. Evidencia.

Gosto muito de desenhar. E também isso descontraí, quebra o stress, a concentração no trabalho, sobretudo em períodos em que o trabalho é grande e há prazos e há responsabilidades e tudo isso. As horas passadas no escritório são, de certa maneira, densas. Quero dizer que há muita pressão e obstinação em resolver os problemas. E o desenho livre, faz saltar para fora disso. Portanto é também uma questão de relaxamento, de descanso, de ruptura com um certo espírito (Siza, 2012b, n.p.).

1 INTRODUÇÃO

Qual o potencial poder de representação da intencionalidade do arquiteto em um esboço, em seu objetivo de realizar a obra acabada? Esse é o problema que a pesquisa que gera esse artigo busca responder.

Álvaro Siza nasceu na cidade de Matosinhos, área metropolitana do Porto, em Portugal, a 25 de junho de 1933. Na adolescência tinha predileção pela escultura, mas seguindo os conselhos do pai optou por uma profissão supostamente mais estável, a arquitetura. Ingressou na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, antecessora das atuais faculdades de Arquitetura e de Belas Artes da Universidade do Porto.

Foi colaborador de seu professor, Fernando Távora (1923-2005). Desde os projetos da juventude em Matosinhos, como a icônica Casa de Chá Boa Nova e a piscina municipal de Leça da Palmeira até seus projetos internacionais de Berlim à Porto Alegre, Siza realizou algumas das mais significativas obras da arquitetura desde a segunda metade do século XX. Reconhecido por muitos como um mestre no atual cenário do meio, o arquiteto venceu numerosos concursos e prêmios, destacando o prestigioso Pritzker, em 1992.

Para compreendermos a formação do jovem arquiteto é de grande importância fazermos ao menos um breve relato da situação política, econômica e social que vivia Portugal nos primeiros anos da atividade profissional de Siza. Em 1966, ano da inauguração das Piscinas de Leça, Portugal ainda estava sob o longo regime autoritário do Estado Novo. António de Oliveira Salazar, debilitado pelas guerras coloniais, procurava se impor através da força diante de um cenário alarmante de subdesenvolvimento cultural (quando apenas um terço da população era de fato letrada).

Neste ambiente, apenas alguns focos de resistência mantinham vivas a atividade artística livre e a manutenção de algum embate ideológico. Num contexto de pós-guerra tardio, o neorrealismo surgia como a saída para se pensar uma arquitetura relacionada às forças vernaculares portuguesas e ao ímpeto social da CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em resposta à arquitetura de traços fascistas, tradicionais ou ruralizantes que mostrava ser da preferência do Estado.¹

¹ Lembrando que na segunda metade dos anos de 1960 compartilhávamos com Portugal da mesma contradição angustiante advinda da coexistência entre os preceitos emancipadores da arquitetura moderna internacionalizante e o nacionalismo

Tal objetivo será alcançado através do foco na compreensão do lugar para a arquitetura e, diante disto, na valorização dos materiais como referentes iconográficos. Távora, pertencente à segunda geração de arquitetos modernos portugueses, seria o professor deste movimento, chamado de “regionalismo crítico”, que reafirmaria a modernidade humanista do pós-guerra reinterpretando a cultura e memória da região.

Em consonância com os encaminhamentos conduzidos pela geração de seu professor, Siza busca referências em Le Corbusier e Frank Lloyd Wright através das publicações que chegam ao país, mas vai encontrar em Alvar Aalto, talvez, sua inspiração mais imediata para aquele momento. Explica-se, o arquiteto finlandês vivia e atuava em um país tão periférico quanto era Portugal no continente Europeu naquela época e havia desenvolvido uma linguagem arquitetônica que interpretava os aspectos culturais e sociais através da descoberta da escala regional "num modernismo enraizado nas referências da paisagem e humanizado na tradição popular, princípios que haviam marcado todo o modernismo nórdico como pioneiro na interpretação da proposta do Movimento Moderno" (Zúquete, 2013, p. 175). Assim, o jovem Siza retirava do mestre Aalto conceitos como "a adequação do léxico da arquitetura moderna à interpretação do lugar, a substituição do espaço modular repetitivo pelo espaço dinâmico, único, e o uso da expressão da materialidade como processo cultural e cognitivo" (Siza, 2003 *apud* Zúquete, 2013, p. 175).

Em um conjunto de depoimentos ao arquiteto italiano Guido Giangregorio publicados pela primeira vez em 1998, Siza compõe um livro repleto de considerações pessoais a respeito de sua particular maneira de projetar. Esta publicação foi intitulada como: *Álvaro Siza - Imaginar a evidência*, por sugestão de Giangregorio. Diante disso, parece interessante fazermos um exercício relacional entre o que é evidência para o filósofo austro-alemão Edmund Husserl (1859 - 1938) e o ato de criar imagens que constitui o significado do vocábulo imaginar. Fazer este exercício observando as aparições que se constituem nos desenhos de Siza se torna ainda mais instigante.

Mas antes disso, para que não fiquem soltos alguns conceitos que irão embasar esta relação, vale dissertar brevemente sobre alguns conceitos do filósofo.

De acordo com as observações de Silva (2009), em contraponto a René Descartes (1596-1650), que afirmava ser o “eu penso” a fonte de todo conhecimento, Husserl afirmava que quando eu penso, penso sobre alguma coisa. Não haveria, portanto, um pensamento desprovido de uma relação com os objetos. Seriam justamente estes objetos que, ao relacionarem-se comigo, constituiriam o meu

de Estado autoritário. Sentimento liricamente traduzido nos versos de Chico Buarque e Ruy Guerra em *Fado Tropical*, música composta para a peça *Calabar: o elogio da traição*, em 1973, e obviamente censurada: “ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal”.

eu. Neste sentido, o resultado da *epoché*² fenomenológica não seria somente o eu penso, mas também o seu objeto de pensamento, ou seja, não só o *ego cogito*, mas também o *cogito cogitatum*. Por essa razão, Husserl propõe-se voltar às coisas mesmas; retornar às intuições mais originárias, porque seriam delas que emergiria todo o conhecimento. Voltar às coisas mesmas para o filósofo significa o retorno daquilo que nos aparece como algo experimentado e, portanto, conhecido, mas que não é dado como algo existente no mundo. E todas as coisas que aparecem à consciência de modo puro após a *epoché* fenomenológica são, para ele, os fenômenos. “Foi essa peculiaridade dos fenômenos aparecerem sempre a uma consciência que permitiu a Husserl romper com a dicotomia da atitude natural que afirmava a existência de um mundo exterior e de um mundo interior” (Silva, 2009, p. 47). Pois, sob este raciocínio, tudo o que existe está na relação entre os objetos e a minha consciência.

Porém como deveria acontecer a consciência dos objetos? Husserl propõe que, através da *epoché*, voltemos ao mundo transcendental (o que para Husserl corresponde ao eu interior ou ao ser imanente), lá, estaria o objeto sob a forma ideal na consciência. Isso, exatamente porque, o objetivo da fenomenologia é investigar como o fenômeno apresenta-se à consciência, e esta é sempre a consciência de algo, portanto, ela dá sentido ao objeto. Seguindo este pensamento entende-se que as coisas em si não têm sentido, nós é que as interpretamos. De maneira que, a consciência estaria sempre direcionada para um objeto e se, o “objeto só pode ser definido em relação a uma consciência, ele é sempre objeto-para-um-sujeito” (Dartigues, 1973 p. 18 *apud* Silva, 2009, p. 47). Portanto, poderíamos então dizer que um objeto intencional se dá na consciência. “Isso significa que o objeto só tem sentido para uma consciência e que a sua essência é sempre o termo de uma visada e sem esta visada não haveria nenhum objeto” (Silva, 2009, p. 47). Desse modo, Husserl vai definir a intencionalidade como a particularidade intrínseca e geral que a consciência tem de ser consciência de qualquer coisa, de trazer, na sua qualidade de *cogito*, o seu *cogitatum* em si próprio.

Em *Meditações Cartesianas*, Husserl vai dizer que a intencionalidade é uma consciência de evidência, uma consciência que inclui o próprio *cogitatum* (o objeto no caso). Mas o que é evidência para o fenomenólogo?

Evidência, no sentido mais lato da autoaparição, do deparar-se-como-ele-próprio, enquanto dar-se-conta do próprio estado de coisas, do próprio valor e coisas semelhantes, não é um acontecimento contingente na vida transcendental. Pelo contrário, toda e qualquer intencionalidade ou é, ela própria, uma consciência de evidência, ou seja, uma consciência que tem o próprio *cogitatum*, ou está, por essência, e segundo o seu horizonte, ordenada à

² O conceito de *epoché* para Husserl é uma redução fenomenológica que implica na "contemplação desinteressada" de quaisquer interesses naturais ou psicológicos na existência. Colocando toda a existência do mundo dada pela atitude natural entre parênteses, bem como o eu psicológico, para que reste somente o eu transcendental (o que para Husserl corresponde ao eu interior ou ao ser imanente) seria possível construir uma ciência puramente descritiva da consciência pura transcendental.

autodação, para ela está dirigida. Toda e qualquer clarificação será já uma evidenciação. Qualquer consciência vaga, vazia, obscura, é, desde o início, consciência disto e daquilo apenas na medida em que *aponta para um caminho de clarificação*, no qual o visado seria dado enquanto efetividade ou enquanto possibilidade (Husserl, 2012, p. 21).

Husserl, desenvolve um raciocínio ao trazer a ideia do aparecimento, mas, não esquecendo do objeto intencional, este aparecimento é sempre de algo, por isso autoaparição, que não se distingue da clarificação, e do que enfim chama de evidenciação. Ora, evidenciação do que? Se resgatarmos Fiedler, a Gestalt (Psicologia da Forma) ou Arnheim poderíamos dizer que nossa resposta é a *imagem* (e como a mesma é percebida pela consciência).

Siza vê seus desenhos em seus cadernos, onde mostra elementos da arquitetura, momentos de viagens, momentos pessoais, como se estes fossem um diário da sua memória. Algo da mesma natureza ocorre em seus desenhos projetivos, os croquis, ou “esquissos”, como chamados e Portugal. Através deles, evidencia sua imaginação, trabalha as aparições do seu pensamento, imagina a evidência.

Ainda que o presente artigo se proponha a apresentar apenas um pedaço do caminho de um enfoque específico para tratar o problema da pesquisa, dentre outros utilizados pelos pesquisadores, vale dissertar brevemente sobre a natureza da pesquisa que origina este texto. Este trabalho se origina de um capítulo de dissertação de mestrado e se desenvolve sob os encaminhamentos do doutorado que, por sua vez, trabalha com uma metodologia ainda não utilizada de maneira sistêmica no campo de pesquisa que têm os esboços de Siza como objeto: o uso do conceito fenomenológico de “intencionalidade” estritamente como definido por Husserl para analisar as relações perceptivas dos observadores potenciais ao se confrontarem com o esboço e posteriormente com a obra construída a partir daquelas primeiras ideias expressadas graficamente no primeiro.

Para tanto, como apoio à fenomenologia husserliana aplicada diretamente no objeto, trabalhamos ainda com uma base teórica que inclui estudos sobre a psicologia da forma, percepção visual, cognição/processo criativo e também análises críticas sobre o próprio arquiteto estudado, bem como seu pensamento expressado em suas entrevistas já publicadas.

Com relação ao objeto esboço (croqui). Nos baseamos inicialmente na doação de 2014 feita por Siza de uma imensa parcela de seus arquivos para três instituições que desde então passaram a disponibilizá-las de modo online gradativamente, são elas: Museu Serralves (Porto); Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa); Canadian Centre for Architecture (Montreal). Porém, como se trata de um processo inconcluso, muitas vezes os pesquisadores ainda precisam recorrer também a outras fontes para acesso ao material iconográfico, como é o caso deste artigo. Com relação ao objeto obra construída, o presente pesquisador realizou uma visita à região do Porto (Portugal) em 2022 e outra

à Porto Alegre em 2023, quando teve a oportunidade de confrontar os esboços anteriormente analisados às construções sizianas respectivas. Foram elas: Piscina da Quinta da Conceição (1957), Piscinas das Marés (1966), Banco Pinto & Sotto Mayor (1971), Conjunto Residencial SAAL São Victor (1977), Casa Beires (1973), Casa António Carlos Siza (1976), Pavilhão Carlos Ramos (1985), Igreja de Santa Maria (1996), Fundação Iberê Camargo (1998).

Por fim, trataremos neste artigo da percepção dos esquissos de Siza sob a divisão de duas categorias propostas, mas que de modo algum abarcam a totalidade do vocábulo do arquiteto, são elas: “figuras humanas” e “fugas meditativas”. O artigo propõe ainda a aproximação aos esquissos concomitantemente à leitura dos relatos do próprio arquiteto sobre seu processo projetivo. Tais correlações, sob a estrutura do pensamento fenomenológico baseado nos conceitos de “intencionalidade” e “evidência” em Edmund Husserl, fazem um convite de ajuste do nosso olhar para representações gráficas gestuais que permita o aprofundamento em determinadas experiências perceptivas reveladoras do potencial do croqui, enquanto instrumento projetivo de rápida revelação da “consciência”.

2 A FIGURA HUMANA

Não é difícil para quem observa seus esquissos notar a importância dada pelo arquiteto à presença da figura humana na constituição do espaço observado, representado ou imaginado, esta dá vida ao ambiente e o preenche de sentido enquanto espaço antrópico. Mas na avaliação do próprio artista vai além e contamina inclusive a forma arquitetônica:

a arquitetura depende muito da organização dos movimentos. Inserir pessoas nesses tipos de desenhos não tem nada a ver com o problema da escala, que inclusive às vezes não é real, mas sim com a influência que podem ter estes movimentos previsíveis das pessoas na forma arquitetônica final. São desenhos que tratam de como as coisas fluem até se converterem em arquitetura. Se observarmos os croquis, os ângulos da arquitetura já aparecem na forma das pessoas que se movem. Não é por capricho ou por arte, a forma da arquitetura vem do movimento das figuras, que a tudo contaminam³ (Siza, 2008, p.58, tradução nossa).

Seu foco está no movimento, no movimento das pessoas que, filtrado pela sua percepção e consciência habita as atmosferas que imagina e assim contribui na evidenciação das novas formas,

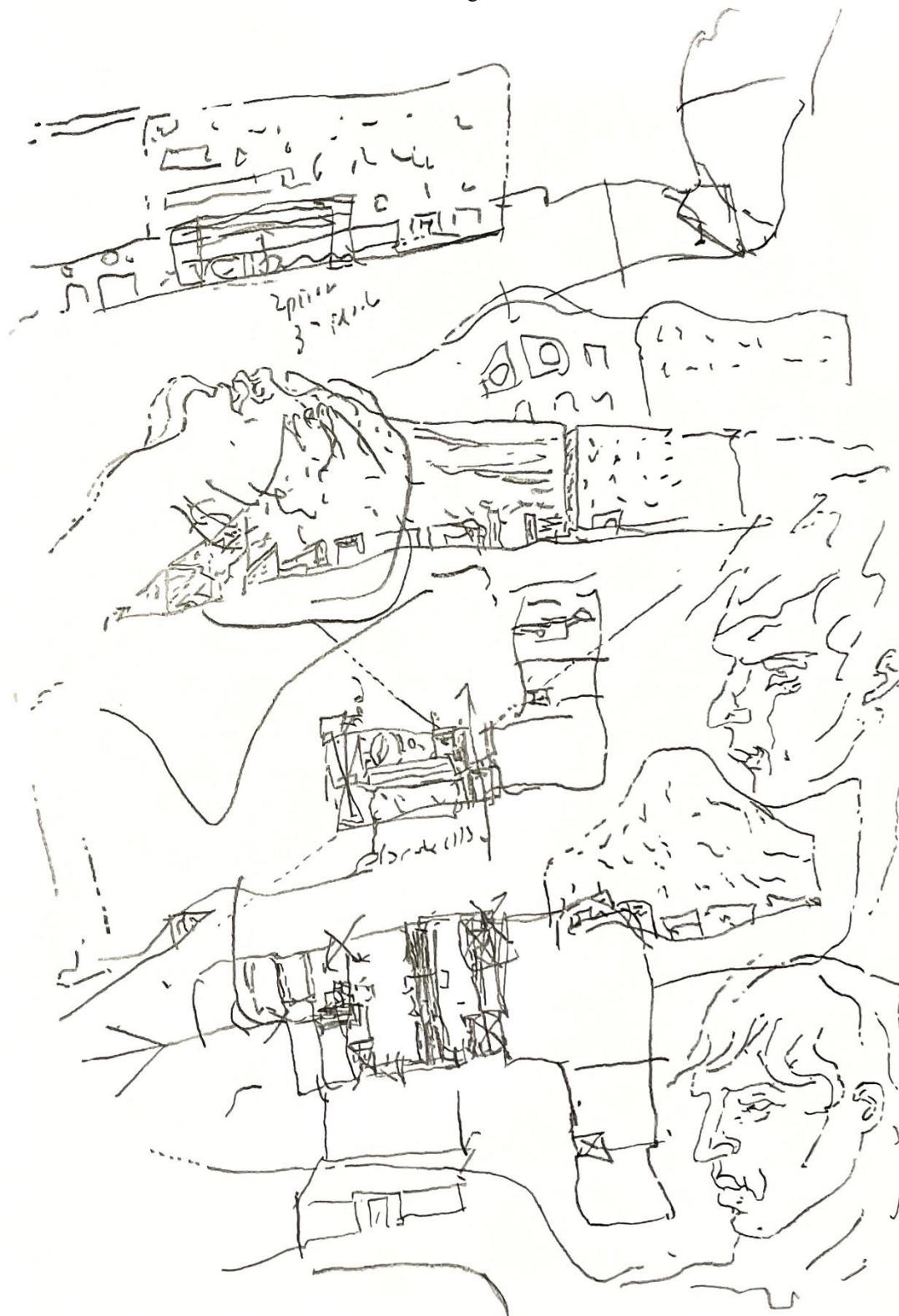
³ "La arquitectura depende mucho de la organización de los movimientos. Incorporar personas en este tipo de dibujos no tiene nada que ver con el problema de la escala, que incluso a veces no es real, y sí con la influencia que pueden tener estos movimientos previsibles de las personas en la forma arquitectónica final. Son dibujos que tratan de cómo las cosas fluyen hasta convertirse en arquitectura. Si observamos los croquis, los ángulos de la arquitectura aparecen ya en la forma de las personas que se mueven. No es por capricho o por arte, la forma de la arquitectura proviene del movimiento de las figuras, que contaminan todo."

ainda gráficas no papel, mas certamente carregadas de sentido criativo espacial e por que não dizer - já que não seria exagero algum - corporal.

Nos esboços [1] para o complexo residencial que ficou mundialmente conhecido como Bonjour Tristesse (Berlim, 1980-1984) é possível observar relações entre a continuidade da linha de perfil da mulher desenhada e o formato arredondado e pronunciado que o topo do edifício tomou em sua esquina, onde foi escrita a emblemática frase que o tornou famoso. Os perfis masculinos, quase clássicos, parecem observar a concepção do projeto, dando a ele ares de realização comprometida com os ideais humanistas do iluminismo e se confundindo, em traço e gesto, com os limites da forma arquitetônica.

Já em um esboço [2] para pensar a implantação da semicúpula projetada para o Centro Social de Malagueira (Évora, 1997), ocorre uma analogia por demais evidente entre a grossa sobancelha do homem de perfil e a semicúpula desenhada em corte horizontal de planta para se imaginar seu interior. Tal analogia coloca como centro focal de interesse do desenho o próprio tema central: o espaço protegido sob a estrutura, que da maneira como é representado adquire toda a carga de revelação e mistério inerentes ao magnetismo do olho humano, aqui apropriado sabiamente pelo arquiteto.

FIGURA 1 - Complexo Residencial Bonjour Tristesse, Berlim, 1980-1984, esboços por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: FRAMPTON, 2000, p. 198.

FIGURA 2 - Implantação do Centro Social da Quinta da Malagueira, Évora, 1997, esboço por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: SIZA, 2012, p. 114.

Em Siza Viera, a partir do momento em que seus desenhos se mostram majoritariamente como de "expressão", nos momentos iniciais de um projeto arquitetônico ou nos desenhos sobre impressões descompromissadas de viagens ou mesmo do ambiente, a figura humana toma contornos fortemente gestuais em sua grafia rápida, quase como escritos antropomórficos. De modo que interage com a

obra gráfica ativamente, não só "humanizando" (na linguagem da representação do meio) a projeção das concepções arquitetônicas, mas modificando-a, propondo sua transformação.

Na realidade, esta ativação do projeto pela grafia do movimento da figura humana se dá durante todo o processo projetivo, é muito comum (e até esperado), que o arquiteto se utilize desse "mecanismo intelectual" para constantemente ativar a humanidade da sua obra durante os mais variados momentos de enfrentamento de conflitos resolutivos aos quais será continuamente confrontado.

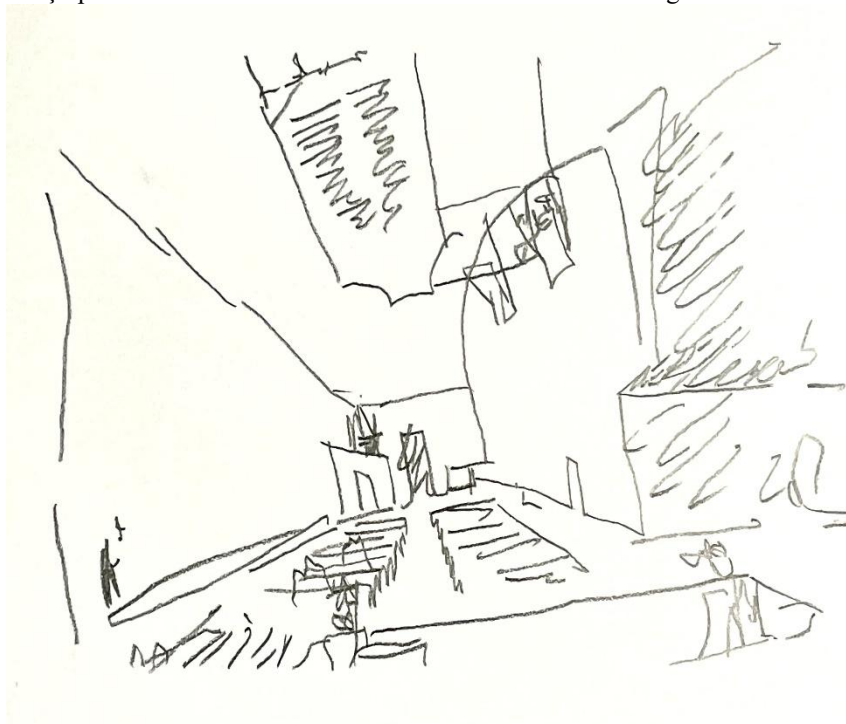
É o caso dos dois esboços [3 e 4] realizados para a Igreja de Santa Maria (Marco de Canaveses, 1990-1997). Neste caso, Siza lançou mão mais uma vez do que talvez possamos chamar aqui de "ativação da projeção do espaço" pois, antes de as pessoas - presentes de maneira contrastante em quantidade e ocupação do ambiente - ativarem, na individualidade de cada desenho e no contraste entre ambos, o objeto arquitetônico, o que elas fazem é ativar o espaço concebido (inclusive no sentido sensorial, emotivo e memorial para um observador mais dedicado e paciente), e por consequência, sua forma.

Desta maneira, Siza usa a presença humana como instrumento auxiliar para brincar com nosso conceito do que deveria ser um espaço de liturgia católica - conceito este restringido pela nossa memória -, possibilitando através deste enfrentamento que aceitemos aquele ambiente em sua tipologia não-estrita, com a potencialidade de conforto que só o espaço já experimentado pode oferecer.

O arquiteto atua com respeito aos tradicionalismos dos lugares onde interfere sem abrir mão do respeito por sua imaginação particular, para pouco a pouco encontrar brechas por onde a arquitetura pode mostrar algo de inesperado. Se considerarmos isso como um dos objetivos de Álvaro Siza, certamente o arquiteto tem encontrado na sapiência do uso da figura humana em seus croquis um eficaz instrumento de mediação entre o mundo imaginado e o mundo circundante⁴.

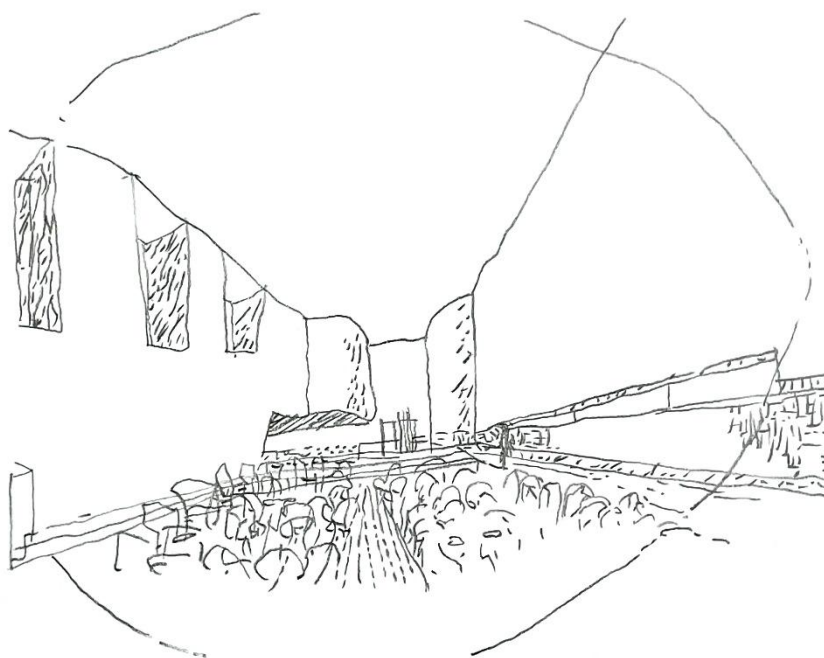
⁴ Em fenomenologia, o "mundo circundante" (em alemão, *Lebenswelt*) de Edmund Husserl refere-se ao mundo prático, cotidiano e pré-reflexivo que experimentamos antes de qualquer reflexão filosófica ou científica. É o mundo no qual vivemos, agimos e nos relacionamos, onde as coisas têm significado e importância para nós

FIGURA 3 - Perspectiva da nave vista do altar e planta da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-1997, esboço por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: SIZA, 2012, p. 54.

FIGURA 4 - Perspectiva da nave vista do acesso principal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-1997, esboço por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: SIZA, 2012, p. 62.

Por fim, para o conjunto residencial da Quinta da Malagueira (Évora, 1973-presente), Siza alcança características teatrais na manipulação do movimento do corpo humano através do gestualismo do seu traço [5]. Os corpos inseridos na obra interagem de modo a trazer ao observador do desenho aproximações surpreendentes à experiência dramática do estar no mundo. O arquiteto sabe que existe um momento em que o projeto cobra vida própria⁵ e nos ensina nestes esboços que o objeto arquitetônico só faz sentido quando habitado.

FIGURA 5 - Conjunto Residencial da Quinta da Malagueira, Évora, 1973-presente, esboço por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: MARÍN, 2017, p. 208.

3 FUGAS MEDITATIVAS

Outro método criativo que a análise do conjunto de desenhos do arquiteto deixa transparecer é a tentativa de fuga momentânea e deliberada do problema encarado, através de uma espécie de meditação pelo traço livre.

⁵ "Em certos momentos, o projecto ganha vida própria." (SIZA, 2009, p. 25).

É o tipo de desenho que mais me atrai e o utilizo também para me desinibir da pressão e do estresse da arquitetura. Creio que o desenho tem propriedades terapêuticas, ainda que também o utilize como instrumento de comunicação no meu trabalho. Desenhar é um modo de escape que encontro para me relacionar com outras pessoas e também um modo de concentração. Por exemplo, gosto de desenhar com os olhos fechados porque pode-se verificar o controle que a mente tem sobre a mão ao não se preocupar em olhar o que desenha⁶ (Siza, 2008, p.56, tradução nossa).

Impossível ignorar o fato de termos tido revelada semelhante postura diante dos desafios inerentes ao processo criativo do meio pelo mesmíssimo arquiteto que fora talvez a primeira grande influência do nosso artista português, o já mencionado, Alvar Aalto. Em artigo publicado pela revista *Domus* em 1947, o arquiteto finlandês, irá descrever parte do seu processo criativo:

Quando me empenho em resolver um problema de arquitetura, invariavelmente me encontro paralisado em meu trabalho pela idéia da realização [...]. As exigências sociais, técnicas, humanas e econômicas que se apresentam ao lado dos fatores psicológicos que concernem cada indivíduo e a cada grupo, seus ritmos e o diálogo interior, tudo isso constitui um nó que não se pode desfazer de modo racional. Disso se desprende uma complicação que impede de a idéia mãe tomar forma. Nesses casos atuo de uma maneira totalmente irreflexiva; esqueço por um instante o emaranhado de problemas, os apago da memória e me dedico a algo que se poderia chamar de arte abstrata. Desenho, deixando-me levar totalmente pelo instinto e imediatamente nasce a idéia mãe, um ponto de partida que une os elementos citados, muitas vezes contraditórios, e os combina harmoniosamente⁷ (Aalto, 1977, p. 39, tradução nossa).

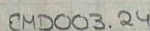
Sem ignorarmos a influência contaminadora que o uso livre do traço da figura humana tem na ativação formal dos seus projetos quando em fase de esboço, ao observamos figuras soltas no papel [6] - como cabeças desenhadas em cantos de folhas ou sobre textos escritos e datilografados, nem sempre relacionados ao projeto - imaginamos momentos em que Siza faz uso deste artifício gestualístico para o alívio da pressão e do estresse da arquitetura.

Seriam estes claros flagrantes de digressões do pensador sobre os encaminhamentos das soluções de projeto à maneira de Aalto?

⁶ "Es el tipo de dibujo que más me atrae y lo utilizo también para desinhibirme de la presión y el estrés de la arquitectura. Creo que el dibujo tiene cualidades terapéuticas, aunque también lo utilizo como instrumento de comunicación en mi trabajo. Dibujar es una forma de evasión para relacionarme con otras personas, y también un modo de concentración. Por ejemplo, me gusta dibujar con los ojos cerrados porque puedes comprobar el control que tiene la mente sobre la mano sin necesidad de mirar lo que dibujas."

⁷ "Cuando me empeño en resolver un problema de arquitectura, me encuentro invariablemente paralizado en mi trabajo por la idea de la realización [...]. Las exigencias sociales, técnicas, humanas e económicas que se presentan a la par con los factores psicológicos que conciernen a cada individuo y a cada grupo, sus ritmos y el diálogo interior, todo ello constituye un nudo que no puede deshacerse en modo racional. De ello se desprende una complicación que impide a la idea madre tomar forma. En estos casos, actúo de un modo totalmente irreflexivo; olvido por un instante la maraña de problemas, los borro de la memoria y me dedico a algo que prodría llamarse arte abstracto. Diseño, dejándome llevar totalmente por el instinto, y, de pronto, nace la idea madre, un punto de partida que aúna los distintos elementos antes citados, muchas veces contradictorios, y que los combina armoniosamente."

AAS039.70.103 (verso).



ARSO39.76.103

Fonte: SIZA; LAGOA, 1976-1980.

Quando perguntado (em entrevista para Juan Domingo Santos, em 2007) sobre a razão destas aparições de rostos que observam, bem como de figuras enigmáticas e animais (em especial cavalos)

Siza explica que não têm significado algum, "as vezes os desenhos de figuras desconhecidas são feitos com a intenção de serem retratos a partir de traços das pessoas com que mais convivo e que depois desaparecem"⁸ (Siza, 2008, p.56, tradução nossa). Já o cavalo, diz ser um animal que o atrai pelo movimento e nos conta uma história:

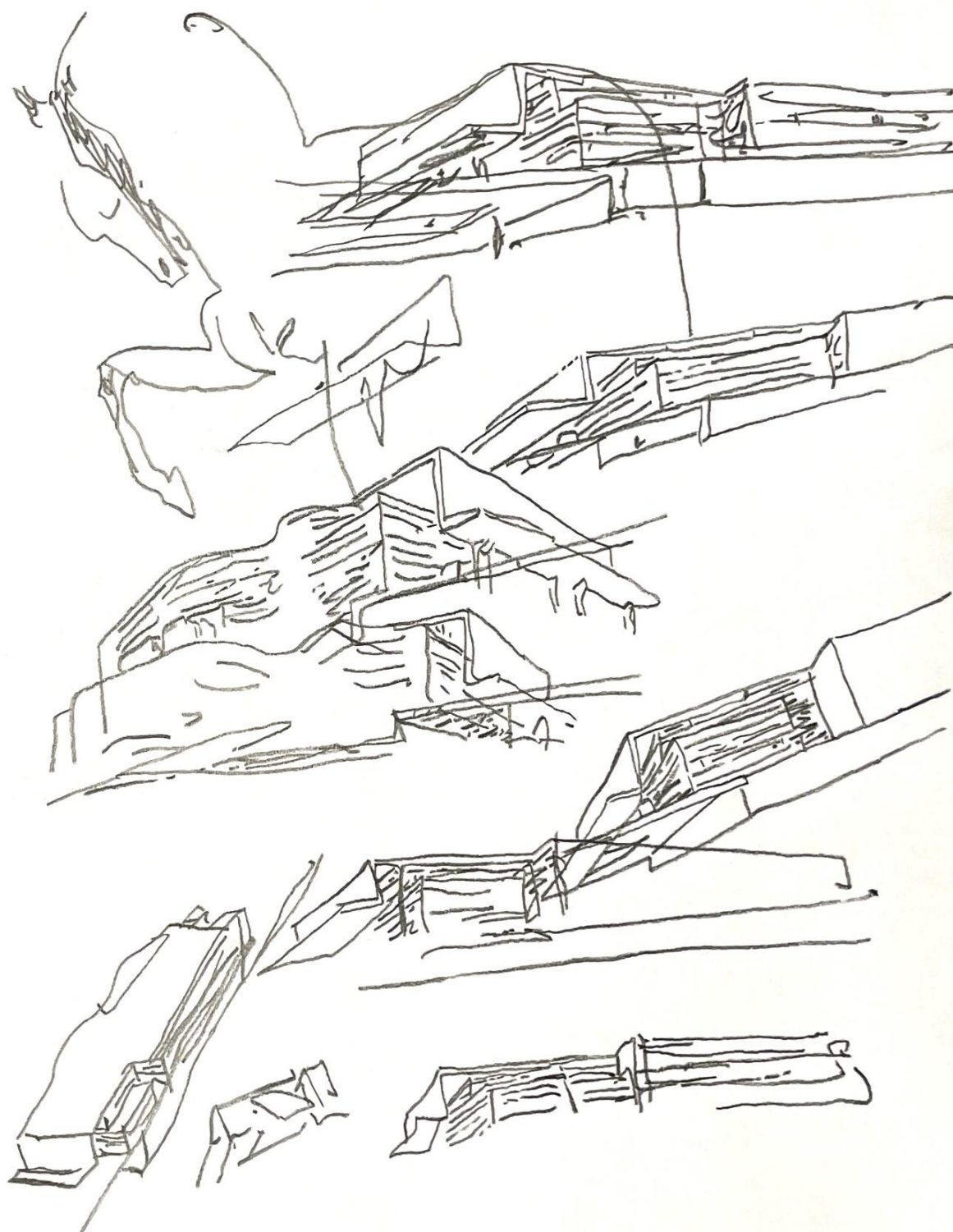
Recordo-me que quando criança tinha um tio que não sabia desenhar, mas muito me incentivou para que eu me iniciasse no desenho. Ele me sentava ao redor da mesa depois do jantar - naquele tempo não havia televisão - e uma das coisas que me propunha era desenhar animais e, em particular, cavalos. Tenho guardados numerosos desenhos de cavalos de então. [...] Quando não sei o que fazer começo a traçar instintivamente um cavalo, por vezes só, noutras coloco cavaleiros e amazonas⁹ (Siza, 2008, p.56, tradução nossa).

Assim como as figuras humanas, seus animais e figuras míticas (como anjos) têm a capacidade de ativar suas especulações projetivas. No caso dos esboços para a Biblioteca da Universidade de Aveiro (Aveiro, 1988-1995) o cavalo parece dialogar com a imponente serenidade da edificação e então conduzir a arquitetura [7]. Não seria exagero comparar as curvas graciosas e até mesmo a presença da cabeça que se posiciona ativa - sustentada pelo marcante pescoço do animal desenhado - com a ondulação da fachada e a marcante empena suspensa em "L".

⁸ "A veces los dibujos de figuras desconocidas están hechos con la intención de ser retratos a partir de rasgos de las personas con las que más convivo y luego desaparecen."

⁹ "Recuerdo que cuando era niño tenía un tío que no sabía dibujar, pero me estimuló mucho para que me iniciara en el dibujo. Me sentaba después de la cena alrededor de la mesa —por aquel entonces no había televisión—, y una de las cosas que me proponía era que dibujara animales y, en concreto, caballos. Tengo guardados numerosos dibujos de caballos de cuando era niño. Es posible que la atracción por dibujar este animal provenga de entonces. Cuando no sé qué hacer me pongo a dibujar instintivamente un caballo; a veces un caballo solo, otras con jinetes masculinos o femeninos."

FIGURA 7 - Biblioteca da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1988-1995, esboços por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



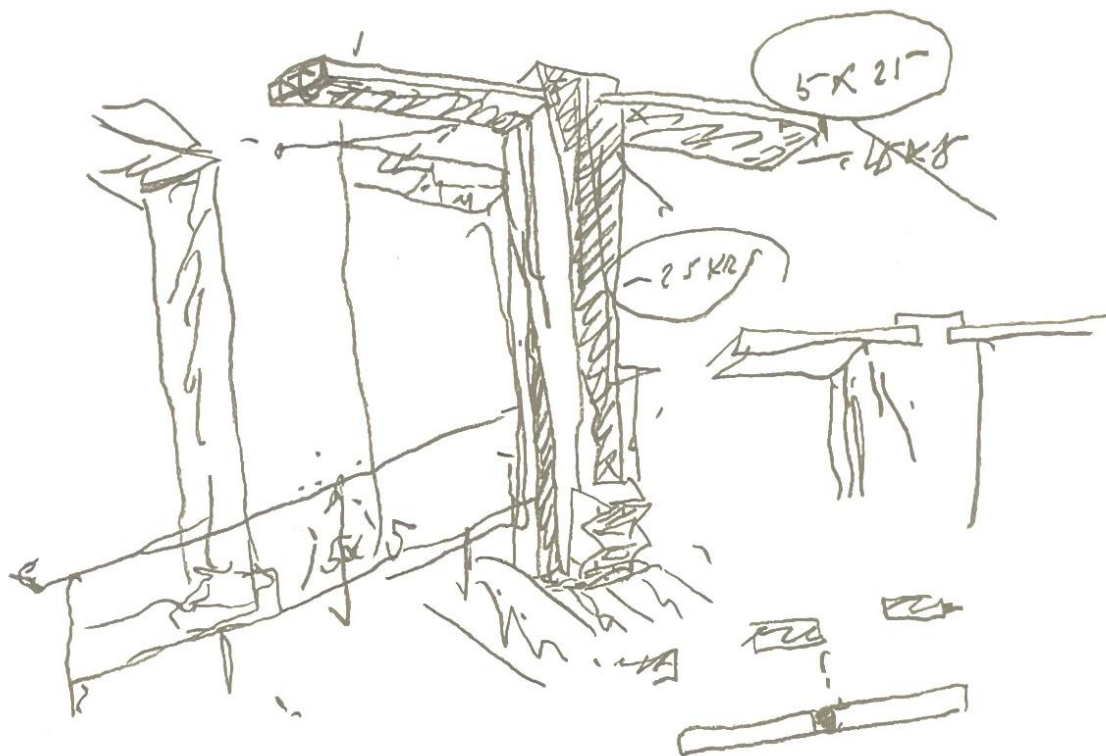
Fonte: MARÍN, 2017, p. 210.

E mais uma vez somos lembrados de que as incursões sobre o traço livre da figura humana acabam por cobrar seu preço eventualmente e nos evidenciam - confrontando toda a nossa possível ingenuidade desatenta - como as formas das criações pensadas pelo homem estão intimamente ligadas ao corpo do mesmo, o que obviamente, para um arquiteto de tradições modernas seria ainda mais difícil negar.

Defendo este ponto para sustentar a existência do contraditório quando caímos na armadilha de acreditar que tais incursões são passíveis de se aterem aos limites da definição aqui proposta como "fugas meditativas". Elas existem, mas não são tão facilmente controláveis como pode-se pensar, basta notarmos como as contaminações aparecem mais claras de tempos em tempos, por vezes inclusive deliberadas dentro da retórica do artista como no caso dos estudos para a cruz da Igreja de Santa Maria [8]. Nela, o escultor que cedeu espaço ao arquiteto mostra-se nos traços da forma humanizada no papel, e diz:

Numa primeira fase tinha pensado numa cruz em madeira, com um trabalho dos contornos não muito bem definido e com volumes sobrepostos, que sugeriam a figura de Cristo. Depois o desenho passou por muitas outras fases, muito mais simplificadas, para se definir, finalmente, numa cruz em que, no encontro entre vertical e horizontal, na forma da vertical e das vibrações da madeira, é imediatamente evidente a presença humana (Siza, 2012, p.63).

FIGURA 8 - Estudo para a cruz do altar da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-1997, esboços por Álvaro Siza. Redesenho do autor sobre desenho original de Álvaro Siza.



Fonte: SIZA, 2012, p. 65.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito da graça que vemos em um croqui está no grau de desprendimento alcançado pelo arquiteto com relação ao seu acabamento e ao respeito preciso às normas da representação geométrica no plano. Pois me parece que tal atitude no momento da elaboração de uma ideia da consciência, explicita a sinceridade encontrada em buscas projetivas mais objetivas, estas, ao se preocuparem menos com a aparência final do desenho e mais com o entendimento do problema identificado (ou mesmo desenvolvido) no intuito de solucioná-lo, demonstram maior comprometimento e estado de presença com o ato projetivo. Observar esta característica (esta evidência no sentido da autoaparição) em um esboço arquitetônico é antes de tudo observar a beleza que acontece quando um instrumento é de fato usado com respeito ao seu propósito.

Neste artigo visitamos estratégias muito pessoais de se projetar arquitetura, colocando o foco em duas categorias elencadas pela pesquisa e que contemplam apenas parte das infinitas possibilidades de classificações favorecidas pelo generoso acervo de desenhos sizianos. Siza Viera é, sem dúvida, bastante conhecido pelo uso prolífico do desenho gestual em seu processo projetivo, mas

os esboços não são o único caminho valorizado por ele, que também lança mão, e muito, das maquetes físicas para desenvolver suas ideias e se comunicar com seus colaboradores.

O olhar para a expressividade dos gestos gráficos do arquiteto, materializados em desenhos especulativos, inevitavelmente aguça a busca por algo que nos olha, mas que nem sempre vemos (em alusão ao raciocínio de Didi-Huberman, 2010). E nos faz acreditar que o croqui de um projeto de arquitetura pode ser fonte de informações muito mais rica do que ele mesmo nos diria num primeiro olhar. Se optarmos por seguir este caminho, a fenomenologia husserliana certamente tem muito a contribuir.

Novos olhares para os processos de projeto arquitetônico que aprofundem certas potências relacionais destes com as artes e a filosofia talvez possam se transformar em aventuras ao desconhecido que paguem o risco do trabalho. É neste campo que a pesquisa geradora deste texto se enquadra. No breve espaço de tempo que nos dedicamos a leitura de um artigo, por vezes algumas curiosidades são libertadas e rumos para possíveis perguntas e respostas sobre estas são traçados. É sob esta expectativa que estas linhas buscam gentilmente colocar-se na discussão.

AGRADECIMENTOS

O presente artigo tem origem em um capítulo da dissertação de mestrado do autor, defendida em 2019, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). Por este motivo, gostaria de agradecer a minha orientadora no período, Maria Clara Amado Martins, por todo o apoio, auxílio e entusiasmo com o tema; bem como à Angela Ancora da Luz, Luciano Vinhosa, Tatiana Martins e Ivair Reinaldim; à Fundação Calouste Gulbenkian pela cortesia das imagens e por fim, ao meu orientador de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (PPAU/FAUUSP), Rodrigo Cristiano Queiroz, que tem contribuído em muito com sua experiência em história, crítica e projeto na arquitetura, para o desenvolvimento de uma tese que dá continuidade aos assuntos levantados no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- ALVAR, Aalto. Arquitetura e arte concreto. Domus, n. 225, 1947. In: ALVAR, Aalto. La humanización de la Arquitectura. Barcelona: Tusquets, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage, 2017.
- BARKI, José. O Risco e a Invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra, sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BOIS, Yve Alain; KRAUSS, Rosalind. Formless: a user's guide. New York: Zone Books, 1997.
- DARTIGUES, André. O que é a fenomenologia? 7. ed. Tradução: Maria José J. G. Almeida. São Paulo: Centauro. 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DWORECKI, Silvio. Em busca do traço perdido. São Paulo: Scipione Cultural, 1998.
- FIEDLER, Konrad. Escritos sobre el arte. Madrid: Visor, 1991.
- FLORIO, Wilson. Croquis de concepção no processo de projeto em Arquitetura. In: Exacta. São Paulo, v. 8, n. 3, p. 373-383, 2010.
- FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. London: Phaidon Press, 2000.
- GUILLAUME, Paul. Psicologia da Forma. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1966.
- HIGINO, Nuno. Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010.
- HUSSERL, Edmund. Meditações Cartesianas e Conferências de Paris. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- INGOLD, Tim. Lines: a brief history. New York: Routledge, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea, Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 1, p. 87-93, 1984. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Reedição disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 17 Abr. 2025.

MARÍN, Ángel Illescas. Álvaro Siza: lugar y crisis. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, 2017.

MEDEIROS, Ligia Maria Sampaio de. Desenhística: a ciência da arte de projetar desenhando. Santa Maria: sCHDs, 2004.

MOURA, Carlos A. R. Husserl – Intencionalidade e fenomenologia. Série Mente, Cérebro e Filosofia, Revista Mente e Cérebro, São Paulo: Ediouro, n. 5, p. 7-15, agosto, 2015.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. São Paulo, 2007.

SILVA, Maria de Lourdes. Intencionalidade da consciência em Husserl. Argumentos, Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Filosofia-UFC/ICA, n. 1, p. 45-53, jan/jun, 2009.

SIZA, Álvaro. Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo. São Paulo: Ebu, 2016.

_____. Álvaro Siza: imaginar a evidência. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. Álvaro Siza: viagem sem programa. Bolonha: Red Publishing, 2012b.

_____. Textos 01 – Álvaro Siza. Porto: Civilização, 2009.

_____. El sentido de las cosas – Uma conversación com Alvaro Siza. In: El Croquis. Madrid, n. 140, p.6-61, 2008.

SIZA, Álvaro; LAGOA, Gualberto Rodrigues Veiga, co-aut. Casa António Carlos Siza. Esboços, [s.d.]. AAS039.70.80-AAS039.70.116. 1976-1980. Esboços, [s.d.]. 37 desenhos, 15 x 21 cm a 30 x 21 cm, códigos AAS039.70.80 a AAS039.70.116. Arquivo Álvaro Siza. Biblioteca de Arte Gulbenkian. Lisboa. Disponível em: <https://tinyurl.com/nuwduxy3>. Acesso em: 17 Abr. 2025.

TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZÚQUETE, Ricardo José C. M. Tempo e Recitação: parte um. Álvaro Siza e as “Piscinas das Marés”: a partir do título “Temps et récit” de Paul Ricoeur. In: Arquitetura revista. Vol. 9, n. 2, p. 170-180, jul/dez 2013. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2013.92.10/3892>. Acesso em: 17 Abr. 2025.