



GUIA INUSITADO DO PORTO  
PODE O DESENHO ALTERAR A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM?

1ª EDIÇÃO

José Miguel Carvalho Cardoso  
Orientador: Professor Pintor Mário Bismarck  
Relatório de projecto de mestrado apresentado  
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão  
Junho de 2013



Declaro que este trabalho não se baseou em nenhuma  
forma de plágio / fraude, e não contribuirá de forma  
alguma para o plágio /fraude de outro





GUIA INUSITADO DO PORTO  
PODE O DESENHO ALTERAR A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM?

1ª EDIÇÃO

José Miguel Carvalho Cardoso  
Orientador: Professor Pintor Mário Bismarck  
Relatório de projecto de mestrado apresentado  
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão  
Junho de 2013



GUIA INUSITADO DO PORTO  
PODE O DESENHO ALTERAR A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM?  
Relatório de projecto de mestrado



# ÍNDICE

RESUMO .....

LISTA DE IMAGENS .....

INTRODUÇÃO .....

I. MOTIVAÇÕES .....

II. MÉTODO .....

II. CONCEÇÃO .....

III. FORMALIZAÇÃO .....

IV. PRODUÇÃO .....

CONCLUSÃO .....

BIBLIOGRAFIA .....



.....	<i>Pag. 10</i>
..... PALAVRAS CHAVE	<i>Pag. 10</i>
.....	<i>Pag. 12</i>
.....	<i>Pag. 15</i>
.....	<i>Pag. 16</i>
.....	<i>Pag. 18</i>
..... PORQUÊ ESTRATÉGIAS DE DESENHO	<i>Pag. 18</i>
..... OS DIAGRAMAS	<i>Pag. 19</i>
..... BRIEFING – GUIA INUSITADO DO PORTO	<i>Pag. 26</i>
.....	<i>Pag. 29</i>
..... O PORTO	<i>Pag. 30</i>
.....	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Porquê o Porto?</li> <li>• Que Porto?</li> <li>• O Porto Escondido?</li> <li>• Os “Highlights” do Porto</li> <li>• Um Porto visual</li> </ul>
..... A PERCEÇÃO	<i>Pag. 32</i>
.....	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Onde e como acontece? Como se altera?</li> <li>• Conclusões acerca da percepção</li> </ul>
..... O ESPECTADOR DO GUIA	<i>Pag. 34</i>
..... O INUSITADO	<i>Pag. 36</i>
.....	<i>Pag. 39</i>
..... DELIMITAÇÃO E DESIGNAÇÃO DO GUIA INUSTIDADO	<i>Pag. 40</i>
..... TURISTICO VS INUSITADO	<i>Pag. 41</i>
..... O QUE O DESENHO ALTERA EM RELAÇÃO À FOTOGRAFIA	<i>Pag. 42</i>
..... O TEMPO	<i>Pag. 44</i>
..... AS CONSTANTES DOS DESENHOS	<i>Pag. 46</i>
.....	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lista de constantes dos desenhos</li> <li>• O enquadramento</li> <li>• O Porto Limpo</li> <li>• A reserva</li> <li>• A ausência de pessoas</li> </ul>
.....	<i>Pag. 67</i>
..... PORQUÊ OS PERCUROS PEDONAIS? PORQUÊ OS MAPAS DOS PERCURSOS?	<i>Pag. 68</i>
..... OS MAPAS DOS PERCURSOS	<i>Pag. 72</i>
.....	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mapas de percursos curtos</li> <li>• Mapas de percursos médios</li> <li>• Mapas de percuros longos</li> </ul>
..... PUBLICAÇÃO DO GUIA	<i>Pag. 78</i>
.....	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A composição da página do Guia</li> <li>• A encadernação do Guia</li> <li>• A embalagem do Guia</li> </ul>
.....	<i>Pag. 85</i>
.....	<i>Pag. 87</i>

## RESUMO

Guia inusitado do Porto. Este é o título do relatório do projecto de investigação em desenho, que aborda o tema da paisagem urbana. O trabalho consiste num guia da cidade do Porto, pautado pela alteração da norma de uso do guia turístico, enquanto contributo para um guia inusitado.

Abordando o conceito de inusitado no campo da sugestão/acção, no qual ele aparece em substituição da fotografia pelo desenho, sugerimos diferentes ângulos de visão, numa procura de alteração do comportamento do espectador perante a paisagem urbana. Mostramos o Porto mais visto, da forma menos vista.

Desta forma, são âmbitos de implicação e contributo para o inusitado: o tempo do desenho, o campo da percepção (definido por Merleau-Ponty), a procura de um espectador que observa e interfere (apelidado de espectador emancipado por Jacques Rancière), a norma e o desvio (estudados pelo Grupo  $\mu$ ) e o que o desenho altera em relação à fotografia.

Recorremos ao mapeamento dos âmbitos de intervenção através dos diagramas e a consequente aplicação de estratégias de desenho.

Todos os desenhos das vistas da cidade do Porto são feitos em cadernos de viagem, ao longo de percursos pela cidade. Os mesmos percursos são utilizados no Guia Inusitado e explicados através de mapas.

Como resultado, uma peça de design editorial, um Guia Inusitado da cidade do Porto.

### PALAVRAS CHAVE:

Desenho de paisagem urbana, guia, percepção, inusitado, norma e desvio, contorno, caderno de viagem.

## ABSTRACT

The unusual guide to Porto. This is the title of the drawing research report that approaches the theme of urban landscape. The work is a guide of Porto city, lined by the change of use of the standard tourist guide, as a contribution to an unusual guide.

Approaching the concept of unusual in the fields of suggestion and action, in which drawing appears as a substitute of photography, different angle views are suggested as a demand for changing the spectator behavior. We show the most watched Porto, in the least seen way.

Thus, the implication areas which contribute for the unusual are: the time of the drawing, the perception defined by Merleau-Ponty. The emancipated spectator, so-called by Jacques Rancière, as the one who observes and interferes. The deviation from the norm, studied by the Group  $\mu$ . And that the changes caused by drawing as a substitute of photography.

We used the mapping of areas of the intervention through the diagrams and the consequent application of drawing strategies.

All the Oporto city drawing views were made in travel sketchbooks, along routes through the city. The same routes were used in the Unusual Guide and explained with maps.

As a result, a piece of editorial design an Unusual Guide of Porto.

## LISTA DE IMAGENS

- fig.1** CARDOSO, José (2012) *Praça dos Poveiros* | Desenho | Aparo e tinta sobre papel almaço | 530 x 410 mm
- fig.2** CARDOSO, José (2012) *Praça dos Poveiros* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm
- fig.3** *Diagrama nº2.*
- fig.4** *Diagrama nº3.*
- fig.5** *Índice 1.*
- fig.6** *Índice 2.*
- fig.7** *Análise do Guia American Express.*
- fig.8** *Relação com desenhos de outros autores 1.*
- fig.9** *Relação com desenhos de outros autores 2.*
- fig.10** *Relação com desenhos de outros autores 3.*
- fig.11** *Estudos de percursos 1.*
- fig.12** *Estudos de percursos 2.*
- fig.13** *Estudos de mapas dos percursos 1.*
- fig.14** *Estudos de mapas dos percursos 2.*
- fig.15** *Estudos de formato do Guia 1.*
- fig.16** *Estudos de formato do Guia 2.*
- fig.17** *Listas de tarefas.*
- fig.18** CARDOSO, José (2011) *Praça dos Poveiros* | Desenho | aparo e tinta Parker sobre papel Almaço. | 420 x 297 mm
- fig.19** CARDOSO, José (2012) *Vista do tabuleiro da ponte Dom Luis I* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel manteigueiro. | 420 x 297 mm
- fig.20** TRUFFAUT, François (1959) *Les quatre cents coups.* | Cinema.
- fig.21** PIRANESI, Giovanni. | *Veduta interna del Pantheon* | Gravura | Água-forte.
- fig.22** SIZA, Alvaro (1959) *Caderno 197, Fevereiro de 82, Estudos de Fachada. Desenhos urbanos.* Boston: Birkhäuser | *Desenho* | 210 x 297mm.
- fig.23** SCHIELE, Egon (1917) *Alte Giebelhäuser in Krumau (Velhas casas de empena em Krumau)* | Giz preto sobre papel japonês | 456 x 287mm
- fig.24** CARDOSO, José (2011) *Ponte D. Luiz I* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm
- fig.25** CARDOSO, José (2011) *Muralha Fernandina, vista Nascente* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm
- fig.26** CARDOSO, José (2011) *Av. da Liberdade* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm
- fig.27** CARDOSO, José (2011) *Descida para os Grilos* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm
- fig.28** CARDOSO, José (2011) *Vista do cimo da Torre dos Clérigos* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 375 x 290 mm
- fig.29** CARDOSO, José (2011) *Praça da Ribeira* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 410 x 530 mm
- fig.30** CARDOSO, José (2012). *Ponte Dom Luiz I, Porto.* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.31** CARDOSO, José (2012). *Av. da Liberdade, Porto.* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.32** CARDOSO, José (2012). *Igreja de São Francisco, Porto.* | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.33** *Ponte Dom Luiz I, Porto.* | Pormenor em verdadeira grandeza.
- fig.34** *Av. da Liberdade, Porto.* | Pormenor em verdadeira grandeza.
- fig.35** *Igreja de São Francisco, Porto.* | Pormenor em verdadeira grandeza.
- fig.36** CARDOSO, José (2012). *Vista a partir das escadas do Pinheiro, Porto.* | Desenho | esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.37** CARDOSO, José (2012). *Estação de São Bento, Porto.* | Desenho | esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.38** LOPEZ, Antonio. *Vista da Gran Via, Madrid.*
- fig.39** ATGET, Eugène. (1907), fotografia.
- fig.40** Nike Air Force 1 White
- fig.41** Cinderella deixa o sapato na escadaria. Disney Pictures.

- fig.42** CARDOSO, José (2012) Praça de Gomes Teixeira | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.43** CARDOSO, José (2013) | Jardins do Palácio de Cristal | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 375 x 290 mm
- fig.44** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P67.
- fig.45** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P86.
- fig.46** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P71.
- fig.47** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P68.
- fig.48** *Pormenor mapa do percurso olho de pássaro.*
- fig.49** *Pormenor mapa do percurso Subida*
- fig.50** *Pormenor mapa do percurso Jardins*
- fig.51** *Pormenor mapa do percurso Jardins*
- fig.52** *Indicação do Norte, vários percursos*
- fig.53** *Pormenor princípio do percurso Subida.*
- fig.54** *Pormenor axonometria do mapa Subida.*
- fig.55** *Lista de pontos de interesse do percurso Jardins.*
- fig.56** *Alguns pictogramas informativos de locais de destaque.*
- fig.57** *Thumbnails do percurso Highlights com referências numéricas.*
- fig.58** *Pormenor mapa Subida com chamadas para os locais.*
- fig.59** CARDOSO, José. (2013). *Vista para sudoetes, a partir da Torre dos Clérigos.* | | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 375 x 290 mm
- fig.60** CARDOSO, José. (2013). *Mapa do percurso olho de pássaro.* | Pormenor.
- fig.61** CARDOSO, José. (2013). *Percurso olho de pássaro.* | Pormenor.
- fig.62** CARDOSO, José. (2012). *Mapeamento do percurso subida 1.* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.63** CARDOSO, José. (2012). *Mapeamento do percurso subida 2.* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.64** Construção do percurso subida em Solid Works. Captura de ecran 2
- fig.65** Construção do percurso subida em Solid Works. Captura de ecran 2
- fig.66** CARDOSO, José. (2012). *Mapeamento do percurso subida 1.* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.
- fig.67** *Pormenor do decalque do google maps.*
- fig.68** *Pormenor do baixo relevo resultante.*
- fig.69** *Pormenor da passagem de grafite.*
- fig.70** User:Mountain (2006) *Parthenon from west*. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon\\_from\\_west.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon_from_west.jpg) accedido em 26/04/2013
- fig.71** Modulor. Banco Nacional da Suíça. (1997) *Nota de 10 Francos*. [http://www.snb.ch/en/iabout/cash/history/id/cash\\_history\\_serie8](http://www.snb.ch/en/iabout/cash/history/id/cash_history_serie8) accedido em 26/04/2013 | 74x126 mm | designer: Jörg Zintzmeyer
- fig.72** United Nations (1949) *United Nations Headquarters*. [http://www.un.org/wcm/webdav/site/visitors/shared/documents/pdfs/FS\\_UN%20Headquarters\\_History\\_2012.pdf](http://www.un.org/wcm/webdav/site/visitors/shared/documents/pdfs/FS_UN%20Headquarters_History_2012.pdf) accedido em 26/04/2013
- fig.73** WARE, Chris (2005) *Acme Novelty Library 15*. Singapore: Patheon. | 236 x 386 mm
- fig.74** BRINGHURST, Robert (2001) *The Elements of Typographic Style*. Canada: Hartley & Marks.
- fig.75** *Dupla página do caderno*
- fig.76** *Dupla página do Guia*
- fig.77** *Composição de dupla página do Guia e relatório*
- fig.78** *Guia Embalado.*
- fig.79** *Pormenor do cortante.*
- fig.80** *Informação dos percursos.*
- fig.81** *Fecho de adesivo.*
- fig.82** *Pormenor encadernação.*
- fig.83** *Etiqueta informativa.*
- fig.84** *Fecho de cartão.*



*fig.1* CARDOSO, José (2011) *Praça dos Poveiros* | Desenho | Aparo e tinta Parker sobre papel almaço. | 420 x 297 mm

## INTRODUÇÃO

Este projecto é uma continuação do trabalho de investigação em desenho, do primeiro ano de mestrado, no qual foram feitos diversos percursos ao longo da cidade do Porto, enquanto pretexto para desenhar paisagem urbana.

Durante esse acto quotidiano de desenhar a cidade, surgiram questões acerca da percepção da mesma cidade. Foi condicionada a observação e incorporado o sentido táctil nos desenhos, questionando até que ponto conseguia alterar a percepção da paisagem.

Entendemos revisitar e redesenhar os percursos da cidade, assim como designar novos percursos, com uma outra intensão. Criar um guia da cidade do Porto através dos desenhos de cadernos de viagem. As duas imagens abaixo são exemplo deste revisitar e redesenhar.

Neste relatório procuramos esclarecer o leitor para as três principais fases de desenvolvimento do projecto: concepção, formalização e produção com especial relevo nas fases de concepção e formalização, pois estas foram as que mais implicaram com a investigação em desenho.

Procuramos oferecer neste relatório, um tipo de leitura que privilegie a eficácia e clareza deste esclarecimento. Que contorne os problemas e denuncie as estratégias utilizadas para a solução dos mesmos problemas.

Os diversos assuntos abordados foram desenvolvidos até níveis que consideramos substanciais para resposta às questões colocadas.



fig.2 CARDOSO, José (2012) *Praça dos Poveiros* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm

## MOTIVAÇÕES - FAQ

I

Enquanto explicitação e explicação das motivações do projeto, optamos pela resposta a algumas questões frequentemente colocadas.

### **Porquê desenho do natural?**

Observar e desenhar é a minha obsessão. É uma prática quotidiana nos locais por onde passo. Especialmente quando estou só. Estar só, não é apenas fruto do acaso, por vezes é uma procura de observar e desenhar com tempo.

### **Porquê a paisagem urbana?**

A paisagem urbana é a paisagem do meu quotidiano, é a que por norma desenho. É também a mais vista, mais mostrada, mais massificada pelos média. É uma oportunidade para olhar locais comuns, do quotidiano, de outra forma.

### **Porquê alterar a perceção?**

Porque questiono se pode o desenho alterar a perceção da paisagem. Porque numa recusa ao imediatismo, procuro mostrar a paisagem vista de outra forma, de outro ângulo, de outro prisma, com outra intensidade. Será “preciso lavar os rosto entre cada olhar”<sup>1</sup>, ou será preciso olhar de outra forma? Escolho olhar de outra forma.

### **Porquê os desenhos em cadernos de viagem?**

Existe uma componente de intimidade, vivencial, de quem viaja, recolhe e reporta, inerente ao caderno. Embora os desenhos do guia sejam para serem vistos, não pretendo desmontar os cadernos e encaixilhar desenhos. Aqueles desenhos que interessam mostrar, são digitalizados e posteriormente aplicados noutros suportes.

O caderno é o suporte mais versátil para desenhos de viagem. Com ele é fácil desenhar em qualquer local, com mais ou menos espaço, em locais mais ou menos acidentados, ou até em cima do joelho. É também fácil de transportar, na mão ou dentro de um saco. É um formato que oferece proteção aos desenhos.

### **Porquê o desenho linear?**

Identifico também uma certa obsessão pelo desenho feito de linha, em especial o contorno. Mesmo nos desenhos de “mancha”, com tratamento de claro-escuro, a circunscrição das texturas é visível. Utilizo esferográfica ou aparo, instrumentos de linha.

1 MIZOGUCHI, Kenji, *Apud* CONCEIÇÃO, Gisela. *Dizer cem vezes a palavra açúcar*. O Militante. N.º 290 - Set/Out 2007. <http://www.omilitante.pep.pt/pt/290/Cultura/154/Dizer-cem-vezes-a-palavra-açúcar.htm> Acedido a 18.12.2012.



### Porquê a publicação de um guia?

A motivação para o projeto de um guia advém da minha formação enquanto designer, e do papel fundamental que o desenho representa enquanto génese projectual, meio pelo qual me sirvo para atingir um estado avançado, procurado, desejado.

Francisco Providência, propõe a sequência “desenho, desejo, desígnio”, na qual “o design é manifestação do desenho, fruto do desejo que persegue um desígnio”<sup>2</sup>. Concordo que o desenho é um espaço de procura e especulação, onde se imagina “o que não é, para que venha a ter ser”<sup>3</sup>.

Desta forma entendo que o desejo de alteração da norma da paisagem urbana, se manifesta com maior intensidade num artefacto comunicativo. Um projeto de design editorial, o Guia Inusitado do Porto.

2 PROVIDÊNCIA, Francisco. (1999). *Desenho, Desejo, Desígnio*, In *Cadernos de Design Anuário 1998-1999*. Lisboa: Centro Português de Design. Pag. 134.

3 HOLANDA, Francisco de. (1985). *Da Ciência do Desenho [1571]*. Lisboa: Livros Horizonte. Pag. 21.

# II

## MÉTODO

Enquanto método adotado para este projeto, entendemos mapear os diferentes âmbitos de intervenção e suas implicações através de diagramas. Os âmbitos são: desenho, fotografia, tempo, inusitado, percepção, espectador, guia, Porto. Em função dos âmbitos, foram identificadas e adotadas diferentes estratégias de desenho.

A primeira estratégia de desenho deste projeto é identificada por Ramón Salas enquanto “Un caprichoso encargo que se realiza a sí mismo”<sup>4</sup>.

A idealização e conceção do Guia Inusitado, assim como a encomenda, a formalização e a produção são feitos pelo mesmo autor/desenhador. As seguintes estratégias de desenho serão explicadas nos textos com os quais se relacionam ao longo deste relatório.

## PORQUÊ ESTRATÉGIAS DE DESENHO?

Juan José Gómez Molina refere-se à palavra estratégias aplicada ao desenho no livro por si coordenado — *Estrategias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*<sup>5</sup> — a qual assume uma terminologia militar que se opõe à ideia de método de trabalho.

Segundo Molina a estratégia parece realçar mais as qualidades de astúcia e oportunidade em oposição à razão e conhecimento. Parece ter uma implícita adequação ao lugar de conflito, um conhecimento visual detalhado dos elementos de interveniente na batalha, como de quem está ciente dos seus pontos fortes e conhece os pontos fracos do opositor, partindo de inseguranças que se materializam em certezas durante a prática do desenho. Existe previsão na estratégia mas trata uma vontade de resolver as questões com que nos deparamos em campo. o desenho enquanto campo de batalha.

Por outro lado Molina diz que o método parece sugerir uma certa segurança de resultados, pois engloba um conjunto de ações controladas, baseadas na experiência de feitos, possível de analisar e repetir de forma sistemática.

Neste projeto adotamos o termo estratégias de desenho, porque partimos de uma certeza de intenções e áreas de interveniente, designadas pelos diagramas, mas com incerteza dos resultados. As estratégias foram identificadas ao longo da constante prática do desenho do natural, em função dos problemas que surgem, seja natureza humana, animal, vegetal ou mineral, numa procura de eficácia na alteração da percepção. Uma eficácia que surge no confronto direto com a paisagem.

4 SALAS, Ramón. (1999), *Dibujar de encargo*. In MOLINA, Juan. *Estrategias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra. Pag. 481.

5 MOLINA, Juan. (1999), *Estrategias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Segundo Joaquim Vieira, no livro — O desenho e o projeto são o mesmo?<sup>6</sup> — , é quando há transformação ou alteração no desenho, que começa o projeto. Neste caso o projeto começa enquanto se desenha.

## **A PRIMEIRA ESTRATÉGIA DE DESENHO DESTE PROJECTO É IDENTIFICADA POR RAMÓN SALAS ENQUANTO “UN CAPRICHOSO ENCARGO QUE SE REALIZA A SÍ MISMO”**

### **Os diagramas**

O recurso aos diagramas foi uma constante ao longo de todo o projeto, tanto na fase de conceção, como nas seguintes fases de formalização e produção. Importa referir que as fases de conceção e formalização embora se sucedam, existiram durante a maior parte do projeto em simultâneo, implicaram especialmente entre ambas.

As imagens que se seguem mostram estados da evolução dos diagramas. Outros podem ser consultados no CD em anexo.

6 VIEIRA, Joaquim. (1995). *O Desenho e o Projeto São o Mesmo?*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto.







### Porto Escondido

Locais que os próprios cidadãos do porto não conhecem ou não visitam.

### "Highlights" do Porto

Locais marcados / turísticos, o que nesses locais não é visto

### Porto visual

Ver pelo desenho em oposição ao mundo visto pela fotografia

o mesmo mundo mais visto

O Map  
- incluir o "horizonte" -  
- Ver o S de cada -  
- representado da cidade  
Linha e mapa  
de - de 40 no próprio

Que Porto?

o que é representado em oposição ao que - em realidade. Alterar a percepção e não a realidade.

Eu estudo no Porto. É conveniente, perto e acessível.

Porquê o Porto?

o que existe no porto?  
- Galerias e descidas  
- (Lapa) / (Lapa) de mistérios (Pelo - Furo)  
- Rua estreita e densa  
- G. de 24 m

# do do Porto

## Alterar a percepção da paisagem?

### Paisagem urbana do Porto

"A paisagem do Porto é maravilhosa."

Alvaro Siza  
Notícias Magazine

Qual paisagem?

Porquê o desenho de paisagem?

Porque gosto de desenhar paisagem.

Alterar a percepção de quem?

percepção? Alterada? altera?

Quais os limites de projeto? Qual o campo?  
"Espandimento Sensorial"  
"Nemo dixit si quis e in si phisica" / Ponty

### Espectador

- O espectador emancipado (Pato de James Rancière)
- O senso comum

A Inter-subjetividade do olhar: quem vê o quê e em que contexto?

Alguém que percorre, que vê.

### Guia

Sugestão/acção

reputar - o vis o que  
reputar - o vis a paisagem  
"Imagem Perceptiva" Rancière

representado e qual o papel de o portos do temporal

\* Depois de a cidade de Porto ser considerada a cidade mais bonita do mundo...

- movimento -  
- respostas -  
- melhor

o que falta para que seja uma paisagem? (Pato de James Rancière)

o que falta para que seja uma paisagem? (Pato de James Rancière)

o que falta para que seja uma paisagem? (Pato de James Rancière)

o que falta para que seja uma paisagem? (Pato de James Rancière)

A partir dos diagramas foram desenvolvidos pontos mais específicos do trabalho, desde índices a listas de tarefas, passado por percursos, mapas dos mesmos percursos, imagens de outros autores e estudos de formato do guia. Mostramos alguns exemplos nas seguintes imagens.

### Índices.

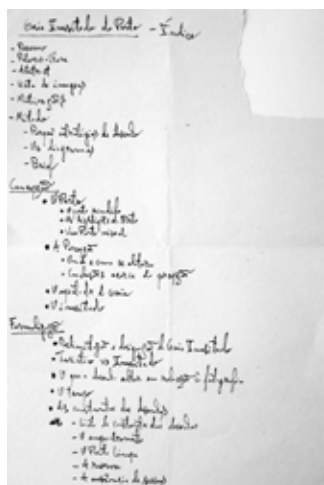


fig.5 Índice 1.

fig.6 Índice 2.

### Relações com imagens de outros autores



fig.7 Análise do Guia American Express.

fig.8, fig.9 e fig.10 Relação com desenhos de outros autores.

### Designação dos percursos

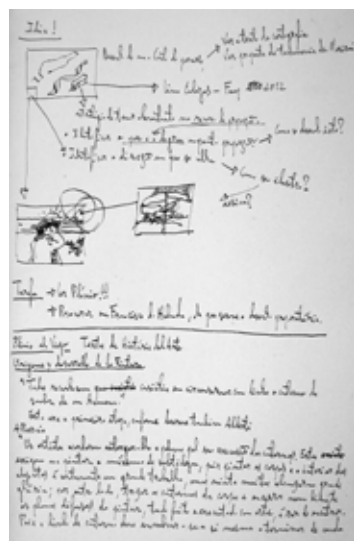
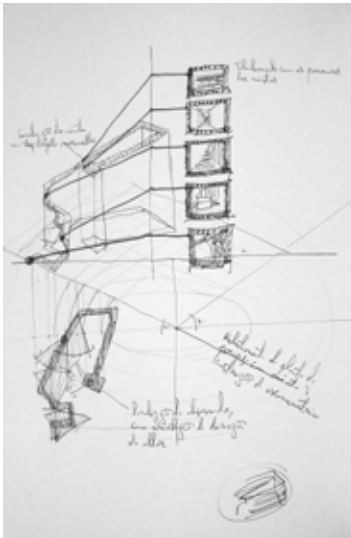


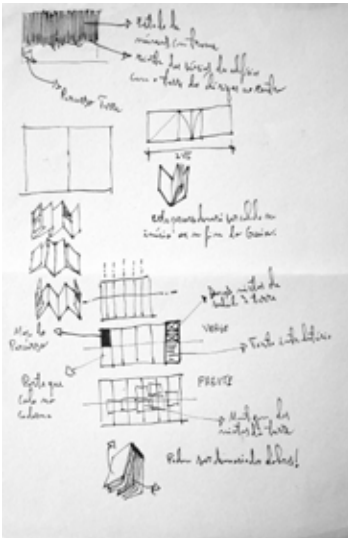
fig.11 e fig.12 Estudos de percursos.



## Os mapas de percursos



## O formato do Guia



## Tarefas

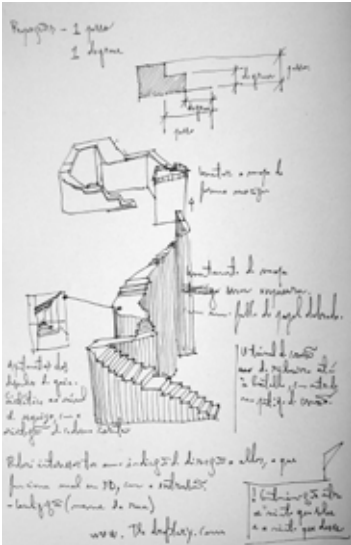
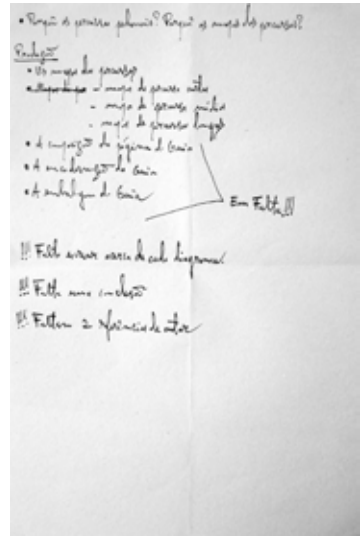


fig.17 Listas de tarefas.

fig.13 e fig.14 Estudos de mapas dos percursos.

fig.15 e fig.16 Estudos de formato do Guia.

Como resultado do mapeamento dos âmbitos de intervenção através dos diagramas, foi concebida uma “encomenda” de design, formalizada no briefing que se segue.

## BRIEFING – GUIA INUSITADO DO PORTO

### Plano de Negócio

Pretendemos a produção de um guia da cidade do Porto. Este guia deverá responder a um projeto académico de mestrado em desenho, com o objetivo de ser concretizado num produto final, pronto a vender a uma editora.

### Descrição do produto

O guia deverá abordar cinco temas da cidade do Porto. Cada tema será resolvido num percurso. Cada percurso deverá ter varios desenhos de vistas ao longo desse percurso. As vistas devem ter marcas identitárias da cidade do Porto, mesmo que não representem os locais mais conhecidos. Cada percurso deverá ter também um mapa explicativo.

#### 1. *Percurso highlights*

Este percurso mostra locais marcados da cidade, apenas ruas e edifícios conhecidos. Pretende mostrar o Porto mais visto da forma menos vista.

#### 2. *Percurso Subida*

Este percurso aborda o Porto escondido, durante uma subida de uma escarpa. Mostra o contraste entre diferentes tempos arquitetónicos, a construção em ferro e a construção em pedra.

#### 3. *Percurso descida*

Este percurso precipita-se de um ponto alto da cidade até ao rio. Atravessa diferentes bairros.

#### 4. *Percurso jardins*

Este percurso mostra diferentes espaços verdes da cidade do Porto, que encerram diferentes tempos da mesma cidade.

#### 5. *Percurso olho de pássaro*

Este percurso mostra uma vista em 360º a partir de um ponto central da cidade do Porto, a Torre dos Clérigos. Tem uma grande profundidade de campo, e mostra o que é visto da torre, sem representar a torre.

O guia existirá em formato livro, com dimensões portáteis, passível de ser facilmente transportado. O percurso olho de pássaro deverá ser um desdobrável expansível do livro. Os acabamentos do livro deverão ser de alta qualidade.

## **Posição no mercado**

Este guia posiciona-se numa alternativa aos guias turísticos já existentes da cidade do Porto. Pretendemos alterar a norma do guia turístico, e ter valor acrescentado de mercado, através da substituição da fotografia pelo desenho. Um guia que oferece diferentes formas de olhar a paisagem.

Não é objetivo deste guia concorrer com a qualidade e quantidade informativada dos guias turísticos. Não deverá conter muita informação útil para o turista, como por exemplo: vocabulário útil, horários de transportes públicos, locais com boa cama e boa mesa. Apenas a informação necessária para os percursos.

## **Objetivos de mercado e estratégias**

O objeto deverá ser passível de ser colocado à venda em estantes e expositores de fácil acesso ao público, como por exemplo *kioskes* de jornais e pontos de turismo. Deverá estar à vista de quem percorre o Porto a pé. Pretendemos que o objeto seja também vendido em locais especializados em artes visuais, livrarias ou comercio on-line.

## **Objetivos e estratégias de comunicação**

- É uma alternativa ao guia turístico.  
*(implícito em toda a comunicação)*
- Mostra o Porto mais visto da forma menos vista.  
*(slogan)*
- Mostra o Porto desenhado.  
*(informação do conteúdo)*
- Contém 38 vistas organizadas em 5 percursos centrais da cidade do Porto.  
*(informação do conteúdo)*
- O espectador contempla mas também interfere com a paisagem.  
*(slogan)*
- Merece ser guardado depois de usar, tem função de recordação.  
*(qualidade do suporte)*
- Fácil de usar. No sofá ou nas ruas do Porto.  
*(informação técnica)*

## **Público alvo**

- A nível geográfico, este guia destina-se a pessoas que passeiam pela cidade do Porto, sejam turistas ou habitantes da própria cidade.
- Destina-se a um público adulto.
- Destina-se a pessoas cujo estilo de vida seja aberto a alterações de comportamento em locais que já conhecem. Pessoas sem problemas de mobilidade quando utilizado nas ruas do Porto.
- Poderá ter um custo de aquisição ligeiramente superior a um guia turístico derivado do valor acrescentado pelo desenho.



CONCEÇÃO

III

## O PORTO



### Porquê o Porto?

Em função das motivações já descritas que me levam a este projeto, não existe uma especial pertinência pela cidade do Porto, em oposição a outras cidades. Identificamos alguns requisitos importantes para a existência de um guia inusitado: um tráfego turístico considerável, uma relevância histórica manifesta nos seus edifícios e na traça das ruas e praças, enfim na arquitetura e particularidades topográficas distintas. Cidades como Lisboa, Coimbra, Guimarães ou Braga, para não falar de outros países, preenchem os requisitos.

Surge então a cidade do Porto, por razões de conveniência, acessibilidade e viabilidade. Porque estudo no Porto, porque moro perto do Porto, porque me desloco regularmente para o Porto. O Porto oferece garantias de viabilidade do projeto, no espaço de tempo designado pelo mestrado.

Existem também razões emocionais, que elevam a empatia pela cidade escolhida. Socorro-me do Arquiteto Álvaro Siza para manifestar uma dessas razões.

*A paisagem do Porto é Maravilhosa<sup>7</sup>*

### Que Porto?

Como resposta a esta questão identificamos três tipologias de representação da cidade do Porto: O Porto escondido, os *highlights* do Porto e um Porto visual. Com a identificação destas três tipologias pretendemos a partir delas com recurso a estratégias de desenho contribuir para a alteração da perceção da paisagem desta cidade, numa procura do inusitado.

### O Porto Escondido

Por Porto escondido, entendemos locais que os próprios cidadãos do porto não conhecem ou não visitam, por conseguinte não vistos.

Por exemplo, locais para os quais mal se vê a entrada e de onde não se adivinha uma saída, identificados por Rui Neto na sua tese de mestrado como “Interstícios urbanos”<sup>8</sup>, locais sem raízes culturais, locais de passagem, onde ninguém mora ou habita, identificados por Mark Augé como “não lugares”<sup>9</sup>, lugares apelidados na gíria por antros, por terem aspeto medonho que afasta as pessoas, e outros confinados nas escarpas do Porto e cujo acesso é um suplício.

Não é nossa intenção enraizar os não-lugares ou melhorar a acessibilidade às escarpas, é sim, mostrar vistas desses lugar, mostrar o que não é visto.

<sup>7</sup> SIZA, Álvaro. (2012). Entrevista. Notícias Magazine, 3 de junho de 2012. Diário de Notícias, Porto

<sup>8</sup> NETO, Rui. (2009). *Desenho de interstícios urbanos, análise e experimentação de modelos de representação no beco de passos manuel e no passeio do feal, na cidade do porto*. Tese de Mestrado. Porto: FBAUP-UP.

<sup>9</sup> EUGÉ, Mark. (2006). *Não-Lugares. Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90ª Editora.

## **Os *Highlights* do Porto**

Por *Highlights* do Porto, entendemos os pontos que por razões de ordem histórica, cultural, industrial, eventual, sejam de um especial interesse, relevo ou destaque, e tenham de estar presentes em qualquer guia turístico da cidade. São estes locais marcados pela aparição massiva em todo o tipo de suportes comunicativos da cidade. Por exemplo a Torre dos Clérigos no logotipo da Câmara Municipal do Porto.

É nossa intenção mostrar o mais visto, da forma menos vista.

## **Um Porto Visual**

A identificação enquanto Porto visual, surge no seguimento da fuga à norma do guia turístico. Os temas dos percursos baseiam-se em questões visuais que contribuem para a alteração da perceção, em oposição a um Porto Histórico, com diversos locais marcados e que impreterivelmente teriam de aparecer num guia turístico.

Por conseguinte os pretextos para a designação dos percursos passam por questões visuais, podendo saltar de edifícios do século XIX para edifícios do século XX, mantendo uma coerência visual.

Por exemplo a subida e descida da Ribeira até à Sé e da Sé até à Ribeira percursos marcados pelos acidentes nas escarpas da cidade, nos quais se encontram dos edifícios e ruas mais antigos do Porto, como o Bairro da Sé e a sua construção em pedra, que contrasta com a arquitetura de ferro da Ponte Dom Luiz I.

## A PERCEÇÃO

### Onde e como acontece, como se altera?

Numa procura da alteração da percepção, a primeira questão que surge é onde se situa a percepção e conseqüentemente a sua alteração?

Merleau-Ponty responde a esta questão num breve texto *The theory of the body is already a theory of perception*<sup>10</sup>, onde marca a sua posição acerca do mundo enquanto percebido, afirmando que a teoria do esquema do corpo é implicitamente uma teoria da percepção.

O corpo assume assim um papel central de conhecimento, entre o ter e o ser. O facto de o termos sempre conosco e o facto de nós sermos o nosso próprio corpo.

Ponty afirma também que para compreender a percepção, precisamos recordar a nossa experiência do mundo, tal como se nos apresenta perante o corpo.

*(...)we shall need to reawaken our experience of the world as it appears to us in so far as we are in the world through our body, and in so far as we perceive the world with our body*<sup>11</sup>

Neste ponto de vista materialista, nós somos corpo, não habitamos um corpo. Desta forma podemos afirmar que o corpo é sujeito da percepção, a partir de uma experiência do que lhe é apresentado.

O fenómeno da percepção pertence a uma ordem de apresentação e apreciação. As manifestações tangíveis são passíveis de serem apreciadas.

A pele surge enquanto o órgão que marca a fronteira entre o mundo e o corpo. Paul Valery sintetiza estas conclusões provisórias numa frase.

*what is most deep is the skin*<sup>12</sup>

Perante estas conclusões provisórias, situamos a motivação expressa de alterar a percepção da paisagem, na representação e apresentação do mundo enquanto percebido. Um confronto entre o que já foi apresentado, apresentado-o de outra forma, provocando uma alteração.

Por conseguinte, outras questões se colocam: Quais os limites da percepção? Até onde se pode alterar?

Procurando responder a estas questões, encontramos algumas pistas em Merleau-Ponty quando responde ao dilema “for itself and in itself”<sup>13</sup>, para si próprio e em si próprio, o pensado e o vivido.

10 MERLEAU-PONTY, Maurice. (2002). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.

11 *ibidem*, Pag. 239.

12 A pele é o que há de mais profundo. Traduzido do Inglês. VALERY, Paul *Apud* DELEUZE, Gilles. (2004). *The logic of sense*. London: Bloomsbury Publishing plc. Pag. 239.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. (2002). *op. cit.* Pag. 250.



Afirma que somos constituídos por memórias e conhecimentos que nos são transmitidos por outros, assim como por experiências vividas por nós próprios. O fenómeno da percepção é algo que nos é apresentado e experienciado, ou seja, vivido por nós próprios.

## **A ESTRATÉGIA PARA A ALTERAÇÃO DA PERCEÇÃO PASSA PELA PROCURA E APRESENTAÇÃO DE UMA SENSACÃO ESPECIALIZADA, SUGERIDA PELA DIREÇÃO DO OLHAR DO OBSERVADOR.**

Ponty dá também um exemplo: o nascimento e a morte. Estes não podem ser percebidos enquanto fenómenos pois não os experienciamos em nós próprios. Não precedemos o nosso nascimento, nem sobrevivemos à nossa morte.

*I know people are born and die, but i cannot know my own birth and death<sup>14</sup>*

Podemos alterar o ângulo de visão da pessoa que passeia e já passeou pela paisagem, através da sugestão de outras vistas.

Não podemos alterar uma suposta percepção do Porto, enquanto cidade invicta, durante um passeio pelas ruas. Esta ideia, foi-nos contada e não experienciada, não é na verdade um fenómeno da percepção.

### **Conclusões acerca da percepção:**

1. Nós somos corpo, não habitamos um corpo.
2. O corpo é sujeito da percepção, a partir de uma experiência do que lhe é apresentado, no qual a pele é a fronteira.
3. O fenómeno da percepção dá-se no corpo, através da apreciação do mundo tangível.
4. Quem percebe será um observador ou espectador.
5. Podemos alterar a percepção da paisagem, mostrando por exemplo um ponto de vista diferente da mesma paisagem.

*Nunca tinha visto as coisas por este prisma*

Entendemos que a estratégia para a alteração da percepção passa pela procura e apresentação de uma sensação especializada, sugerida por exemplo pela direção do olhar do observador numa vista da cidade do Porto. Durante a prática do desenho, outras estratégias surgiram.

14 idem

## O ESPECTADOR DO GUIA

Ao definir o público alvo deste guia, entendemos tratar-se de alguém que a partir da sugestão das vistas, se situa num campo compreendido entre a reflexão e a ação. Alguém que contempla, mas também interfere. Contemplar, refletir, ver com tempo, olhar por outro prisma, são ações voluntárias. Aquele que observa não é forçosamente aquele que age. Neste sentido escolhemos o termo espectador.

Procuramos definir este espectador a partir do “paradoxo do espectador” proposto por Jaques Rancière no livro – O espectador Emancipado<sup>15</sup> – numa abordagem ao teatro. Afirma não existir teatro sem espectador, ainda que seja único e secreto. Perante esta proposição identifica duas razões pelas quais ser espectador é um mal. Primeiro, olhar é o contrário de conhecer. Segundo, olhar é contrário de agir. Neste diagnóstico acerca do espectador abre caminho a uma conclusão já abordada por Platão. O teatro é um palco de ilusão e passividade que interdita o conhecimento e a ação.

*O teatro é o lugar onde gente ignorante é convidada a ver homens que sofrem.*<sup>16</sup>

Rancière rejeita no entanto esta contemplação patológica do sofrimento, “doença do olhar subjugado por sombras<sup>17</sup>”, este *Pathos*. Na procura de um outro espectador menos passivo, agarra uma outra palavra do teatro – o Drama – o local da ação. O teatro enquanto local onde corpos vivos conduzem uma ação, perante outros corpos vivos, que se pretendem mobilizar.

Propõe então outra atitude sintetizada no teatro épico de Brecht e no teatro da crueldade de Artaud.

No teatro de Brecht o espectador deve ganhar distância, deve refinar o seu olhar, perante a ação que observa, deve criar uma predisposição para a alteração de um comportamento posterior.

No teatro de Artaud o espectador deverá perder distância, deverá abdicar da posição de sujeito do olhar, tornando-se parte da ação, parte da dramaturgia.

Em ambos os casos Rancière identifica-o enquanto “espectador emancipado<sup>18</sup>”, alguém que olha mas também se predispõe para a ação, alguém que intervém.

Numa tradução do espectador do teatro para a produção de imagem, destinada ao espectador do guia, situamo-lo enquanto um espectador emancipado, com origem no teatro de Brecht. Alguém que a partir da sugestão das vistas do Guia Inusitado está predisposto a alterar ou condicionar o seu comportamento, a forma de olhar a paisagem e por conseguinte a sua perceção.

15 RANCIÈRE, Jaques. (2010). *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

16 PLATÃO (2010) *Apud* RANCIÈRE, Jaques. (2010). *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. Pag. 9.

17 idem

18 RANCIÈRE, Jaques. (2010). *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Ainda acerca da criação de imagem perante um espectador emancipado, Rancière propõe o conceito de “imagem pensativa<sup>19</sup>”.

**ENQUANTO ESTRATÉGIA PARA CONSEGUIR UMA  
IMAGEM PENSATIVA NA CRIAÇÃO DAS VISTAS DO GUIA,  
PROVOCAMOS O ESTADO DE INDETERMINAÇÃO PELA  
INTERRUPÇÃO DA LEITURA LINEAR DA IMAGEM, COM  
RECURSO À ALTERAÇÃO DA NORMA.**

Este conceito não é imediatamente claro, pois por um lado, a classificação de pensativo é direcionada por norma ao indivíduo, uma imagem não pensa. Por outro lado, numa interpretação imediata pode remeter novamente para a contemplação patológica da imagem, o pensamento associado à passividade.

Rancière coloca esta pensatividade de uma imagem numa zona de indeterminação. Define-a enquanto uma imagem que contém um pensamento ainda não pensado. Um estado entre ação e passividade. Esta dualidade parece aproximar-se do livro – *A Câmara Clara*<sup>20</sup> – de Roland Barthes, no qual opõe a capacidade de ser pensado do *punctum* da imagem à capacidade informativa do *studium*.

Enquanto estratégia para conseguir uma imagem pensativa na criação das vistas do Guia Inusitado, provocamos o estado de indeterminação pela interrupção da leitura linear da imagem, com recurso à alteração da norma. No texto que se segue esclarecemos a procura do inusitado.

\*\*\*\*\*  
19 RANCIÈRE, Jaques. (2010). *op. cit.* Pag. 155.

20 BARTHES, Roland.(1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

## O INUSITADO

A procura do inusitado surge com a constatação de que procurar a alteração da percepção da paisagem é mais do que uma questão fenomenológica, pois nesta procura existe sempre a necessidade da alteração do usual, de desvio da norma.

Quando esta procura é aplicada nos desenhos do Guia Inusitado, tem o objetivo de alterar as vistas mais usadas da paisagem.

Os termos uso, usado, usual, referem-se a ações decorrentes de costumes antigos ou tradicionais. Constituem hábitos, práticas e comportamentos socialmente generalizados, conjuntos de modos de agir seguidos por determinados grupos de pessoas. Os chamados usos e costumes.

É a partir desta definição de uso que situamos a procura do inusitado. A procura da alteração da forma com que por norma a paisagem aparece nos artefactos comunicativos, sejam eles guias ou roteiros turísticos, mapas, atlas geográficos, sítios na internet destinados a divulgação regional, histórica ou etnográfica.

Uso ou “inuso” reportam ao campo da ação, desta forma partimos do campo da sugestão das vistas, para o campo da ação do espectador perante a paisagem, ou seja, mostrar de outra forma nos desenhos das vistas, para que a paisagem possa ser vista de outra forma quando o espectador a contemplar.

Os desenhos das vistas assumem-se neste ponto enquanto protocolos, conforme esclarece Paulo Luís Almeida, numa “estratégia psicológica de manipulação de comportamentos”<sup>21</sup>.

*O nome refere-se indistintamente às instruções visuais que formalizam a ligação entre o artista e o executante; aos modelos de uma ação; ao desenho como catalisador de possibilidades; como estratégia psicológica na manipulação de comportamentos; mas também às descrições do processo de resolução criativa de um problema.*<sup>22</sup>

Importa também referir que usual e inusitado podem ser também sinónimos de útil e inútil, respetivamente. Na procura do inusitado não pretendemos retirar as qualidades úteis do guia.

Seja da forma mais usual no caso do guia turístico, ou da forma menos usual no caso do Guia Inusitado, entendemos que o espectador será sempre um usufruidor, poderá tirar partido, proveito ou ter gozo na utilização do Guia. Poderá ser sujeito a estímulos, a partir da sua utilização.

<sup>21</sup> ALMEIDA, Paulo. (2013). *Desenho Protocolar Inscrevendo a ação, a partir de Günter Brus. "Atlas e Vocabulário do Desenho — Encontros I"* Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 9 de março de 2012

<sup>22</sup> idem

Nesta procura do inusitado está presente o recurso ao desvio da norma das vistas da paisagem urbana do Porto, como também um desvio da norma de um Guia Turístico.

## **O DESVIO COMO PROCESSO RETÓRICO É UMA ESTRATÉGIA PARA CONVENCER, POR EXEMPLO, A VER A PAISAGEM DE OUTRA MANEIRA.**

Por desvio entendemos um processo retórico com vista à atribuição de significado às imagens criadas neste trabalho. O grupo  $\mu^{23}$ , que aborda a retórica a partir das ciências cognitivas e do estudo da percepção, oferece uma explicação para a o desvio. Identifica-o enquanto a criação de uma expectativa e o seu quadro conceptual normal, dando-se de seguida o defraudar da expectativa. Cria-se então um espaço de inadequação ou transgressão entre o que percebemos e o que esperamos. Neste momento começa a retórica da imagem.

As vistas do percurso *Highlights*, nas quais procuramos mostrar o Porto mais visto da forma menos vista, são um exemplo do defraudar da expectativa, do mostrar o menos expectável.

O termo retórica assume com frequência uma carga pejorativa quando utilizado enquanto qualificativo de um argumento, por exemplo aplicado numa conversa: “*Isso é retórica*”.

Esta frase acusa o argumento de falta de honestidade ou de ser desprovido de conteúdo. No entanto é também frequente a utilização de desvios em conversas do senso comum, muitas vezes figuram extensões do nosso corpo: “*Conheço o Porto como a palma da minha mão*”, “*Levo-te lá de olhos fechados*”.

Nenhum dos dois exemplos é interpretado literalmente, ambos têm presente a intensão de convencer para um grande conhecimento do Porto e para uma elevada capacidade de orientação, respectivamente.

A utilização do desvio como processo retórico é uma estratégia para convencer, por exemplo, a ver a paisagem de outra maneira.

Existem quatro operadores retóricos identificados pelo grupo  $\mu^{24}$  que permitem compreender de que forma se constrói o desvio: Adiecto (adicionar, acumular, repetir), Detractio (omitir, suprimir, suspender), Transmutatio (permutar, alterar, inverter), Immutatio (substituir). Destes quatro operadores propostos, três foram definidos enquanto contributo para o inusitado: O Immutatio através da substituição da fotografia pelo desenho, uma constante em todo o projecto, potenciada noutros elementos desviantes, através da prática do desenho. O Detractio através da suspensão e reserva de elementos da paisagem nos desenhos das vistas. O Transmutatio através da alteração das normas das vistas e do Guia.

\*\*\*\*\*  
23 CARRERE, Alberto e SABORIT, José (Ed.) (2000). *Retorica de la pintura (Signo E Imagem)*. Barcelona: Ediciones Catedra S.A.

24 idem



FORMALIZAÇÃO

IV

## DELIMITAÇÃO E DESIGNAÇÃO DO GUIA INUSITADO

A palavra guia pode ter um significado bastante abrangente, com vários níveis de interveniente, do mais instrutivo ao mais sugestivo. Pode assumir funções de governação de uma nação, condução de uma viatura, orientação espiritual, instruções de utilização de um objeto, sugestão, aconselhamento ou orientação com vista a um objetivo, estado ou local.

Cada um destes guias é normalmente acompanhado por um cognome ou epíteto que situa ou enfatiza o seu campo de atuação. Os exemplos mais comuns são também antípodas entre eles: o guia do utilizador e guia turístico, ou seja, o campo das instruções e o campo das sugestões.

Em função das motivações e objetivos já expressos de alteração da perceção da paisagem, entendemos que este projeto se situa no campo da sugestão, um guia de orientação que implica com as deslocações ao longo de percursos pedonais e em especial, com a direção do olhar.

Chamamo-lo de Guia Inusitado, procurando diferenciá-lo do guia turístico, que é também sugestivo, mas com diferentes implicações, público alvo e objetivo.

O público alvo deste guia não será um turista na cidade do Porto. Será sim alguém que já conhece o Porto, através do seu quotidiano profissional, ou um habitante da cidade. Terá neste Guia Inusitado uma oportunidade para ver e conhecer pelo desenho. Ver de outra forma, não estando esclarecido exatamente o quê, não tendo nada por garantido. Sempre numa relação generosa com a disponibilidade de tempo.

Utilizamos como estratégia de delimitação e esclarecimento dos elementos de cada uma das componentes, uma tabela comparativa entre a norma do guia turístico e a designação do Guia Inusitado.

Foi utilizado como objeto de análise o Guia American Express. A escolha deste guia deve-se à sua disseminação mundial. Utiliza sistemas de representação e hierarquização convencionados, não enraizados com culturas particulares, numa procura de utilização multicultural.

A partir da comparação entre os dois guias, situamos o que manter, o que alterar e o que retirar, em três componentes identificadas na designação e delimitação do guia, com serventia para o propósito do trabalho: Orientação, Informação e Sedução. Estas componentes poderão existir enquanto texto, mapa ou vistas dos percursos.

Os textos acerca de cada percurso deverão funcionar enquanto anúncio da temática de interesse, mantendo desta forma uma das normas de um guia turístico. Funcionam simultaneamente enquanto uma componente de informação acerca do guia, como também podem ser uma componente de sedução para aquele percurso em particular.



**UTILIZAMOS COMO ESTRATÉGIA DE DELIMITAÇÃO  
E ESCLARECIMENTO DOS ELEMENTOS DE CADA UMA  
DAS COMPONENTES, UMA TABELA COMPARATIVA  
ENTRE A GUIA TURÍSTICO E GUIA INUSITADO.**

**TURÍSTICO vs INUSITADO**

*Comparação entre ambos. O que manter,  
o que contrariar, o que retirar?*

Texto acerca das temáticas de interesse	Texto acerca das temáticas de interesse
Percurso livre	Percurso livre
Zonas da cidade seguras	Zonas da cidade seguras
Mapas de percursos	Mapas de percursos
<b>Informação de localização presente</b>	<b>Informação de localização omissa</b>
Vistas de locais de interesse	Vistas de locais de interesse
<b>Pictogramas “à prova de culturas”</b>	<b>Não existem pictogramas</b>
Pontos de interesse	Pontos de interesse
<b>Roteiros num tempo definido</b>	<b>Roteiros em tempo indefinido</b>
<b>O mundo visto pelo fotografia</b>	<b>O mundo visto pelo desenho</b>
<b>Existe vocabulário útil</b>	<b>Não existe vocabulário útil</b>
<b>Abordagem histórica</b>	<b>Abordagem visual</b>
Hierarquia dos elementos	Hierarquia dos elementos
<b>Existe informação de transportes</b>	<b>Não existe informação de transportes</b>
<b>Percursos com vários meios de transporte</b>	<b>Percursos apenas pedonais</b>
Dimensões portáteis	Dimensões portáteis
<b>Formato dedicado a colunas de texto</b>	<b>Formato dedicado a imagem</b>
<b>Divisão temática abrangente, onde comer, onde dormir, onde comprar, onde ver os 10 melhores...</b>	<b>Divisão temática simples, onde ver, onde passear</b>
Sistema de navegação convencional (livro com índice, capítulos, percursos)	Sistema de navegação convencional (livro com índice, capítulos, percursos)

**Orientação**

*(para onde ir - o mapa)*

Percurso livre  
Percursos apenas pedonais  
Mapas de percursos  
Hierarquia dos elementos  
Sistema de navegação convencional

**Informação**

*(como olhar, o que se vê - o mapa, as vistas)*

Texto acerca da temática  
Zonas da cidade seguras  
Pontos de interesse  
Roteiros em tempo indefinido  
Divisão temática simples

**Sedução**

*(as vistas)*

Texto acerca da temática  
Vistas de locais de interesse  
O mundo visto pelo desenho  
Abordagem visual  
Dimensões portáteis  
Formato dedicado a imagem

## O QUE O DESENHO ALTERA EM RELAÇÃO À FOTOGRAFIA

É uma estratégia para a alteração da percepção, a utilização apenas de desenho, em oposição à massificada utilização da fotografia nos guias turísticos.

A utilização do desenho, para além da vertente operativa de planeamento ou projeto das vistas, assume um carácter ilustrativo que se opõem à utilização da fotografia enquanto norma do guia, numa procura do inusitado. A fotografia surge então como um âmbito de implicação deste projeto, embora não de intervenção. Interessa descobrir o que o desenho altera para além da fotografia, num confronto salutar com pontos, ora de convergência ora de divergência.

*Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala.<sup>25</sup>*

Walter Benjamin no texto “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica<sup>26</sup>” aborda alguns pontos de convergência deste projeto com a fotografia, abrindo pistas para a divergência. O texto de Benjamin é dedicado à questão da reprodutibilidade em oposição à unicidade da obra.

Este é um ponto já adquirido pelo desenho desde há séculos, como esclarece Simonetta Rodinò, num texto acerca da paisagem<sup>27</sup>. Desde que a gravura assegurou e potenciou a capacidade reprodutiva do desenho, dentro do género da paisagem, numa perspectiva individual do artista ou comprometida com uma escola, os desenhos terão deixado de ser preparatórios ou de contracto para pinturas, para ganharem autonomia. Por exemplo vistas de cidades da época como Roma ou Veneza, praticadas por diversos artistas, numa procura do pitoresco ou do exótico. Noutros casos, vistas do passado glorioso das mesmas cidades, como são exemplo as representações da Roma Antiga de Piranesi. Surgiu também a representação de “Teatros de Guerra” de grandes batalhas, com a evolução do desenho para as vistas “olho de pássaro” no norte da Europa.

Se a questão da reprodutibilidade aparece enquanto ponto convergente entre desenho e fotografia, outros pontos divergem. Benjamin fala da libertação da mão, num abraçar da reprodução mecânica da imagem. Esta reprodução mecânica tem implicações com o tempo, tanto no momento de representar como no momento de ver a imagem.

25 BENJAMIN, Walter. (1992). *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água. Pag. 76.

26 idem

27 RODINÒ, Simonetta. (1991) *Drawing : Forms, Functions, Types*. Torino: Istituto Bancario San Paolo. Pag. 156.

Por um lado a velocidade do olho é superior à da mão que desenha, por outro lado esta velocidade potencia a quantidade de imagens para ver, potencia o imediatismo.

## **A POSSIBILIDADE DE DISTANCIAMENTO ENTRE O ESPECTADOR E PAISAGEM, PRESENTE NO DESENHO É UTILIZADA NESTE TRABALHO ENQUANTO ESTRATÉGIA DA REPRESENTAÇÃO DAS VISTAS.**

Contrariando o imediatismo, esta representação da paisagem está nos antípodas do impressionismo, pois não captura uma imediata impressão da paisagem. Está também para além da fotografia que captura a paisagem a partir de uma sensibilização ótica, imediata.

Procurando esclarecer esta sensibilidade ótica, Benjamin identifica-a enquanto a distância entre o autor e o tema, e propõem duas comparações: o mago e o cirurgião, o pintor e o operador de câmara.

*O mago mantém a distância natural que existe entre si próprio e o paciente; melhor dizendo: ele diminui-a pouco — por força da mão que coloca no doente — e aumenta-a muito — por força da sua autoridade. O cirurgião procede ao contrário: diminui muito a distância relativamente ao paciente — na medida em que intervém no seu interior — e, aumenta-a apenas ligeiramente — através do cuidado com que a sua mão se move nos órgãos do paciente.<sup>28</sup>*

Da mesma forma na seguinte comparação, o pintor mantém a distância natural relativamente à realidade, enquanto o operador de câmara mergulha na textura da realidade, por intermédio da sensibilidade ótica da máquina.

A possibilidade de distanciamento entre o espectador e paisagem, presente no desenho é utilizada neste trabalho enquanto estratégia de representação das vistas.

Com a substituição da fotografia pelo desenho, uma alteração da norma do guia turístico, surge um âmbito implicação e intervenção, o tempo, que esclarecemos no próximo texto.

28 BENJAMIN, Walter. (1992). *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água. Pag. 99.

## O TEMPO

O desenho é uma possibilidade de fuga ao imediatismo. Durante o tempo do desenho, surge a oportunidade de ver pelo desenho, numa seleção vinculativa e comprometedora por parte do autor. Aquilo que o desenhador observa, aquilo que exclui, aquilo que enfatiza e aquilo que sintetiza. Este jogo de “ênfatiso e exclusão”<sup>29</sup> a partir da observação prolongada requer um intervalo de tempo generoso.

Falar do tempo de desenhar a cidade do Porto neste trabalho, é testemunhar o suplício provocado pelas condições atmosféricas adversas ao longo dos meses de Outono e Inverno, por exemplo o frio agreste no lado mais sombrio das ruas. Perante esta exposição prolongada ao clima agreste, surge por vezes a ideia de ingratidão do desenho. Parece ser preciso dar ao desenho, mais do que o desenho nos devolve. Esta ideia é no entanto passageira, desaparece na mesma proporção que o desenho aparece no caderno.

Alberti, acerca do tempo, descreve o animo que sente enquanto alguém pinta:

*Permitaseme hablar de mi propia experiencia. Cuando me pongo a pintar, siento tal voluptuosidad de ánimo, que a menudo supedito al ocio otros negocios y con tanto placer persevero en terminar la obra, que a duras penas puedo creer que hayan pasado tres o cuatro horas*<sup>30</sup>

O tempo tem uma implicação nas decisões tomadas pelo desenhador durante a observação prévia. Estas alteram-se durante o prolongado tempo de desenhar, pois a observação é contínua. O desenhador ora observa o objeto, ora observa a linha que contorna o objeto no papel.

Por fim, o diferente tempo de cada desenho tem também uma forte implicação na linha de contorno, dependendo da velocidade do traço. Exclarecemos esta difereça de linhas de contorno, mais à frente no texto “O Porto Limpo”.

29 “Imagem como equilíbrio entre ênfatiso e exclusão” MASSIRONI, Manfredo. (2010). *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70. Pag. 70.  
30 ALBERTI, Leon. (1999) *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, Editorial S.A. Pag. 93.

A relação com o tempo manifesta-se para além do tempo de ver e de desenhar. Dividimo-la em quatro pontos, que se manifestam ao longo dos desenhos das vistas:

- 1. O tempo de ver a paisagem.** Todas as vistas representadas, são de alguém que vê parado, com tempo para ver. Este pode ser um ponto de convergência com a fotografia.
- 2. O tempo de desenhar as vistas.** Em todos os desenhos das vistas, o tempo de execução é superior ao da fotografia. O intervalo de tempo de execução dos desenhos compreende-se entre cerca de uma hora no desenho mais rápido e de sete horas no desenho mais lento. No caso do percurso no cimo da Torre dos clérigos existe um acumular de horas ao longo de dez vistas, entre desenhos de duas horas a cinco horas, que vão consolidando uma única vista de 360°.
- 3. O tempo de ver os desenhos.** A utilização de enquadramentos menos usuais, assim como a tradução da paisagem em linhas de contorno, ou esquisos com elevado nível de informação, requerem tempo para ver. Por vezes o tema representado revela-se com uma apreciação prolongada. A eficácia do projeto não é proporcional à velocidade de leitura das imagens, poderá ser sim ao nível de sedução que as imagens / desenhos possam provocar no espectador.
- 4. O tempo de ver a paisagem de outra maneira.** Como consequência dos três anteriores pontos, esperar um comportamento menos usual por parte do espectador é também esperar que o espectador tenha tempo e se entregue a ver a paisagem com tempo. Este guia será uma oportunidade para o espectador ver e conhecer pelo desenho, sempre numa relação generosa com a disponibilidade de tempo.

## AS CONSTANTES DOS DESENHOS

Entendemos enquanto constantes dos desenhos, as marcas autorais expressas do ponto de vista da adjetivação, que são denominador comum a todos os desenhos. Resultam da prolongada prática do desenho ao longo deste projeto, com uma intensão constante. Estas marcas autorais potenciam o inusitado e constituem elementos desviantes.

Joaquim Vieira<sup>31</sup> fala da autoria no projeto enquanto um património conferido àquele que pensou a coisa, independentemente do seu autor a realizar. O objeto realiza-se sem que o seu autor execute qualquer tarefa manual ou física. São exemplos os projetos de arquitetura nos quais o arquiteto não assenta tijolos, ou de design editorial, nos quais o autor não imprime e encaderna a publicação. Decide e manda fazer.

No entanto neste caso e como resultado da primeira estratégia identificada – **O encargo que se realiza a si mesmo** – é na atividade manual e física, no desenhar, que se manifestam as principais constantes, a marca de autoria deste projeto.

As constantes estão listadas abaixo, esta listagem foi construída e utilizada enquanto ferramenta de trabalho em função dos desenhos que iam sendo feitos. A utilização desta lista é explicada mais à frente, nos textos: “O enquadramento”, “O Porto limpo”, “A reserva” e “A ausência de pessoas”.

31 VIEIRA, Joaquim. (1995), *O Desenho e o Projeto São o Mesmo?*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto.

## LISTA DE CONSTANTES DOS DESENHOS

- **Linear** (latim *linearis*, *-e*, feito de linha)
- **Circunscrito** (A circunscrição, Alberti e Plíneo)
- **Apolíneo** (Apolo: Deus do Sol, da iluminação, razão, purificação, perfeição, ideal de beleza. Oposição à deidade de Dionísio)
- **Mundo** (Em oposição a imundo, limpo.)
- **Pulcro** (Limpo, possuidor de grande beleza. Alberti)
- **Esclarecido, esclarecedor** (o contorno claro, definido, não hesitante.)
- **Não-atmosférico** (reserva do ambiente, do céu, do claro escuro)
- **Sintetizado** (contorno)
- **Contínuo** (o traço)
- **Lento** (o traço)
- **Constante** (a intensidade do traço)
- **Padronizado** (a trama, as nuvens, a vegetação)
- **Suspensão/reservado/enfatizado** (selecção do que interessa, aplicada a várias profundidades de campo)
- **Informado, enfatizado** (um esquisso mais informado, do esquisso ao pormenor, através da variação de velocidade. Jogo de ênfase e exclusão. Massironi)
- **Especializado / Concentrado** (ângulos de visão definidos, específicos. Observador especializado Merleu-Ponty. Disciplinador da percepção. Paulo Freire de Almeida)
- **Inquietante/alternativo/Voyeur** (o enquadramento que foge à norma, os planos plongeé e contreplongeé, transgride pelo olhar, suspensão das pessoas)
- **Reservado** (suspensão, depuração, síntese)
- **Alter** (locução latina, do latim *alter*, *altera*, *alterum*, outro. Outra perspectiva, outro prisma, outra vista, outra percepção)
- **Inusitado** (O menos usual, o desvio da norma.)

# IV

FORMALIZAÇÃO

## O ENQUADRAMENTO

A relação com o enquadramento menos usual manifestou-se antes deste projeto, ao longo da prática habitual de desenho de paisagem urbana. Numa análise aos anteriores desenhos da paisagem do porto, desenvolvida com recurso aos diagramas, identificamos uma procura de tornar presente, de fixar aquilo que se encontra fora de um “campo confortável de visão” de quem caminha pela cidade. Situamos este campo confortável entre o nível dos pés das pessoas e a altura do primeiro piso dos edifícios. O que se encontra fora desta cota é menos visível por quem caminha. Por esta razão, é nesta cota que se encontram afixados cartazes, mupís, sinais de trânsito, placas com os nomes das ruas, reclamos das lojas. Existem algumas exceções a esta regra como os outdoors nas autoestradas, os semáforos mais altos das cidades e alguns reclamos luminosos no topo de edifícios. Nestas exceções existe uma profundidade de campo que permite a sua visibilidade, não ditada pela largura das ruas.

As duas imagens que se seguem são exemplo de dois desenhos anteriores ao guia, utilizados na identificação desta procura, *fig.18* e *fig.19*.



*fig.18 À esquerda.* CARDOSO, José (2011) *Praça dos Poveiros* | Desenho | aparo e tinta Parker sobre papel Alçaço. | 420 x 297 mm

*fig.19 À direita.* CARDOSO, José (2012) *Vista do tabuleiro da ponte Dom Luis I* | Desenho | Caneta esférogáfica Bic sobre papel manteigueiro. | 420 x 297 mm



Esta constante procura de representar o que está mais acima ou mais abaixo, contribuindo para o Porto menos visto tornou-se uma estratégia de desenho através da composição, com recurso aos planos Plongée e Contreplongée. Com a utilização desta estratégia, torna-se também uma constante a apresentação das imagens em planos inclinados.

## **A PROCURA DE REPRESENTAR O QUE ESTÁ MAIS ACIMA OU MAIS ABAIXO, CONTRIBUINDO PARA O PORTO MENOS VISTO TORNOU-SE UMA ESTRATÉGIA DE DESENHO ATRAVÉS DA COMPOSIÇÃO.**

Segundo Massironi, o plano de apresentação assume elevada importância na comunicação gráfica, pela forma como consegue posicionar o observador perante as coisas, possibilitando intenções baseadas na percepção. Por exemplo olhar muito para cima.

*Na medida em que o observador assumir a colocação das superfícies dos objectos representados, evocados pelos traços gráficos nela desenhados produzir-se-ão nele diferentes aproximações e expectativas.<sup>32</sup>*

32 MASSIRONI, Manfredo. (2010) *Ver pelo desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70. Pag.31



# IV

FORMALIZAÇÃO

Massironi afirma também que existe uma predominância de dois planos de apresentação, o plano frontal e o plano inclinado. O uso do plano inclinado encontra na perspectiva as regras para a sua transcrição.

*Da esquerda para a direita respectivamente:*

**fig. 20** TRUFFAUT, François (1959) *Les quatre cents coups*.| Cinema.

**fig. 21** PIRANESI, Giovanni. | *Veduta interna del Pantheon* | Gravura | Água-forte.

**fig. 22** SIZA, Alvaro (1959) *Caderno 197, Fevereiro de 82, Estudos de Fachada. Desenhos urbanos.*  
Boston: Birkhäuser | *Desenho* | 210 x 297mm.

**fig. 23** SCHIELE, Egon (1917) *Alte Giebelhäuser in Krumau (Velhas casas de empena em Krumau)* | Giz preto sobre papel japopapel japonês | 456 x 287mm



Entendemos que o uso dos planos Plongé e Contreplongé contribui para uma maior intensidade do posicionamento do observador. Os pontos de fuga são destacados pelo agudizar dos ângulos das linhas. Desta forma o posicionamento do observador é também reforçado.

Ainda acerca da perspectiva, Lino Cabezas na conferência “Descubrimiento del espejo e invención de la perspectiva<sup>33</sup>” realizada na FAUP em 2012, esclareceu que a palavra perspectiva concilia outras duas palavras: expectativa e especular.

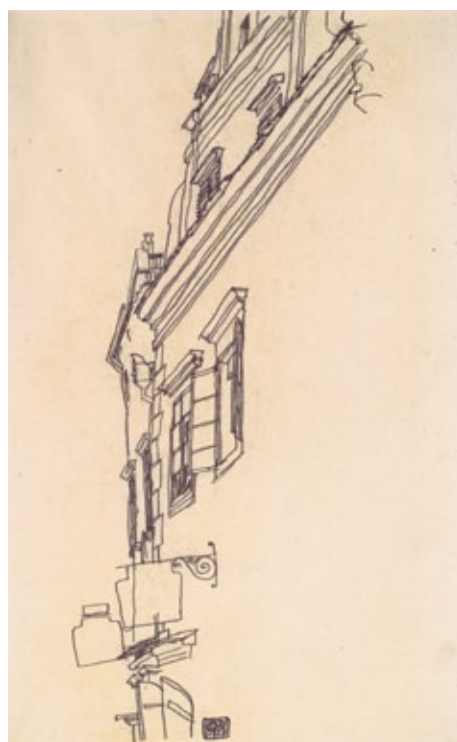
Interessa então tentar esclarecer de que forma o uso da perspectiva implica com a expectativa ou especulação, como o posicionamento se relaciona com o conteúdo representado.

Nas figuras seguintes apresentamos quatro exemplos da utilização de planos inclinados por outros autores: (**fig.20, fig.21, fig.22, fig.23**) nos quais abordamos a importância que este plano tem para as suas procuras.

A **fig.20** é uma imagem de um filme de François Truffaut que ilustra bem a utilização do plano Contreplongé, numa apresentação da Torre Eiffel com um plano inusitado. O trabalho deste autor destaca-se pela alteração das normas do *Mise en scène*. Foi conhecido pelo seu tipo de montagem considerado inesperado, contrário à linearidade narrativa.

<sup>33</sup> CABEZAS, Lino (2012). *Descubrimiento del espejo e invención de la perspectiva*. Comunicação apresentada na Conferência, realizada na cidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, 25.09.2012.

O destaque a uma gravura de Giovanni Piranesi (*fig.21*) deve-se ao seu trabalho de reconstituição da paisagem da Roma antiga, com uma predominância do plano inclinado. Nas suas gravuras é visível uma procura ou especulação acerca da grandiosidade do Império Romano. Neste exemplo podem ser vistos em simultâneo o chão e a claraboia da cúpula do Panteão de Roma, o que não é possível ao vivo. O interior do Panteão é apresentado como alguém que espreita da penumbra atrás das colunas, para o centro iluminado.

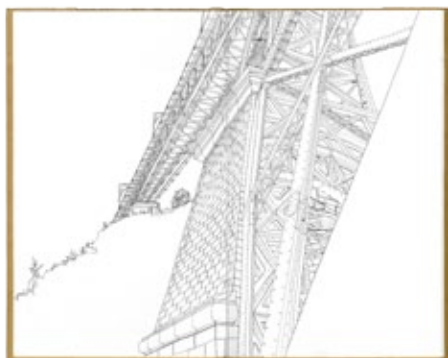


O desenho de Álvaro Siza é um desenho projectual (*fig.22*). Novamente recorre a um plano Contreplongé, tirando partido de uma perspetiva pouco usual dos elementos da fachada do edifício, a partir da qual se podem ver certos pormenores e tirar anotações de materiais construtivos, numa procura de esclarecimento do projeto pelo desenho.

Por fim o desenho de Egon Schiele (*fig.23*) pertence a uma série de desenhos de paisagem urbana feitos na pequena cidade de Krumau. Este apresenta os planos das fachadas dos edifícios quase de perfil. Uma perspetiva muito pouco usual, pois revela pouca informação pormenorizada acerca do objeto representado. Para dar uma melhor compreensão do objeto, o autor recorreu a certos elementos do mobiliário urbano, como os reclamos das lojas, que ajudam a adivinhar o que se passa.

# IV

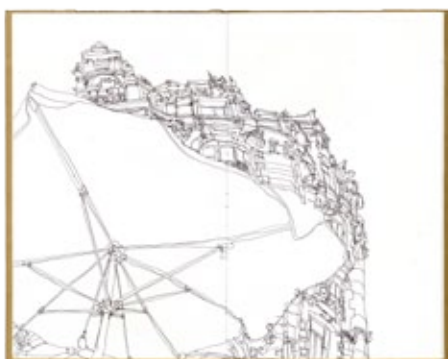
FORMALIZAÇÃO



**fig.24** José Miguel Cardoso (2011) *Ponte D. Luiz I*  
| Desenho | Caneta esferográfica  
Bic sobre papel almaço. | 530 x 410 mm

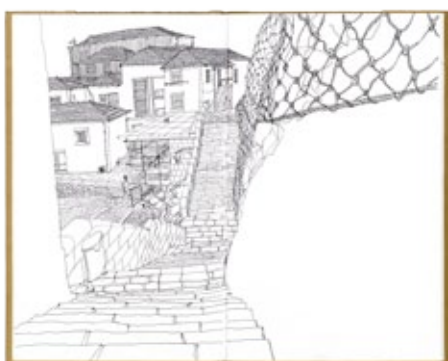


**fig.25** José Miguel Cardoso (2011) *Muralha Fernandina, vista Nascente* | Desenho |  
Caneta esferográfica Bic sobre papel  
almaço. | 530 x 410 mm



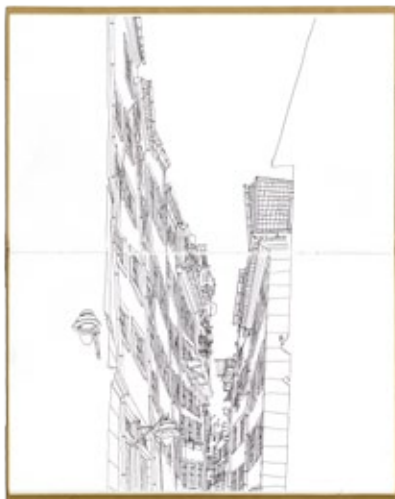
**fig.26** José Miguel Cardoso (2011) *Av. dos Aliados* |  
Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre  
papel almaço. | 530 x 410 mm

**fig.27** José Miguel Cardoso (2011) *Descida para os  
Grilos* | Desenho | Caneta esferográfica Bic  
sobre papel almaço. | 530 x 410 mm



**fig.28** José Miguel Cardoso (2011) *Vista do cimo da  
Torre dos Clérigos* | Desenho | Caneta esferográfica  
Bic sobre papel almaço. | 375 x 290 mm

**fig.29** José Miguel Cardoso (2011) *Praça da Ribeira*  
| Desenho | Caneta esferográfica  
Bic sobre papel almaço. | 410 x 530 mm



As seis anteriores imagens são exemplos da constante utilização de planos inclinados neste trabalho. É visível o recurso ao Plongé e Contreplongé em todos os desenhos. O posicionamento do observador através do desenho é intensificado, colocando a linha do horizonte, fora de campo.

## **IDENTIFICAMOS ENQUANTO ESTRATÉGIA PARA O INUSITADO, O POSICIONAMENTO DO ESPECTADOR E A RELAÇÃO COM O CONTEÚDO DAS VISTAS.**

O desenho da ponte Dom Luiz I (*fig.24*) é o que tira mais partido do plano Contreplongé com o objetivo de compreender e esclarecer o objeto desenhado. É visível a assemblagem das diferentes barras de ferro mais próximas, sugerindo como é processada a assemblagem de toda a ponte. Sente-se também o contraste entre os diferentes materiais, pedra e ferro. Posiciona desta forma o observador enquanto alguém interessado na compreensão da construção, estrutura e sustentação da ponte.

Os desenhos da Muralha Fernandina, da Av. dos Aliados e da descida para os Grilos, (*fig.25, fig.26 e fig.27*) recorrem à mesma tipologia de planos. Nestes casos o posicionamento do observador coloca-o enquanto alguém que espreita por de trás de objetos próximos. No caso da muralha alguém que espreita em bicos de pés sobre a pedra, tentando mirar o abismo. No caso da Praça dos Aliados, alguém que espreita por detrás de um guarda-sol de uma esplanada. Na descida para os Grilos, alguém que espreita no recato de uma rua estreita que antecede um largo exposto.

Estes três exemplos conferem ao espectador uma certa noção de voyeurismo, sempre através da sugestão das vistas. Pretendem estimular a curiosidade do espectador voyeur, mas sempre sem saciar a sua sede.

Ainda o desenho da Av. dos Aliados (*fig.26*), assim como os desenhos da Praça da Ribeira (*fig.29*) e do cimo da Torre dos Clérigos (*fig.28*) procuram um posicionamento vincado do espectador colocando a linha do horizonte que dita a sua altura fora de campo. Nestes desenhos a paisagem que se encontra à altura do observador nunca está desenhada, apenas o que está mais acima, ou mais abaixo. Estas vistas contribuem para o inusitado não só por serem pouco usuais, mas também por transmitirem uma sensação de esforço para ver, por parte de quem espreita. Olhar muito para cima faz doer o pescoço, como facilmente pôde constatar o desenhador.

Desta forma identificamos enquanto estratégia para o inusitado, o posicionamento do espectador e a relação com o conteúdo das vistas.

## O PORTO LIMPO

O Porto é conhecido por ser uma cidade escura, em grande parte devido à cor, textura e à intensidade da luz reflectida pela pedra predominante na construção dos seus edifícios e pavimentos — Granito —. Ao contrário de Lisboa que é com frequência descrita pela sua luz intensa. Neste caso, a pedra predominante na construção dos edifícios e pavimentos da cidade é de origem calcária – Lioz – que é mais clara e menos texturada do que o granito, reflectindo a luz com maior intensidade.

A caracterização urbanística da cidade do Porto é apelidada por arquitectos, enquanto “cidade palimpsesto”. Numa metáfora ao palimpsesto da escrita, que se refere à escrita sobre pergaminho, um suporte de elevado custo, mas que oferecia a capacidade de ser apagado e reutilizado, através da rasura de uma lâmina. Esta rasura nunca apagava por completo os registos anteriores, atenuava-os.

Com a metáfora cidade palimpsesto, procuram ilustrar a conseqüente rasura e adição aos edifícios, nunca apagando completamente os anteriores estados e existências.

Existem zonas e ruas que mantêm a sua traça medieval, como o bairro da Sé, mas com edifícios mais recentes, ou partes de edifícios construídas em diferentes tempos da história da cidade que lhe atribuem uma qualidade ecléctica. Existem artérias mais tardias, rasgadas na cidade. Existe uma predominância de edifícios construídos no século XIX e anos 50 do século XX, em pedra e betão. Mas estes edifícios são também sujeitos a uma predominância de anexos, águas furtadas, clarabóias, pisos e janelas acrescentados, em ruas estreitas. “*Ruas mais perenes do que os edifícios*”<sup>34</sup>.

Como resultado, uma mescla de diferentes presenças e sinais, difícil de definir.

A tradução da paisagem sob o primado da linha implica com esta breve descrição do Porto, na medida em que as vistas podem ser qualificadas enquanto exactas, iluminadas, “*mundas*”<sup>35</sup>, numa maior procura de esclarecimento do que a simples representação do que é visto. Conforme afirma Manfredo Massironi no livro *Ver pelo desenho*.

*Vimos que o desenho de um objecto nunca é a simples  
representação desse objecto, mas que também nem sempre é uma  
interpretação e uma explicação.*<sup>36</sup>

34 PORTAS, Nuno. *O que é uma cidade*. <http://e-fisica.fc.up.pt/edicoes/7a-edicao/arq-nuno-portas> acedido em 18/03/2013

35 “(...) mundas Almas divinas gozam (...)” as almas limpas, dignas de salvação em CÂMÕES, Luis. (1996). *Os Lusíadas*, Canto X, estrofe 85. Porto: Porto Editora.

36 MASSIRONI, Manfredo. (2010). *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70. Pag. 92.

Toda a cidade aparece iluminada, todos os desenhos das vistas parecem esclarecidos. Mario Bismarck identifica a linha enquanto Apolínea, em oposição à mancha que é Dionisiaca, numa alusão às virtudes da divindade grega Apolo: O Sol e a luz da verdade, a razão<sup>37</sup>.

## **A LINHA DE CONTORNO SURGE COMO UMA ESTRATÉGIA DE DESENHO PARA CONTRARIAR A PERCEÇÃO DE PORTO ESCURO, SUJO, TEXTURADO.**

A inexistência da textura é ditada pela inexistência de tratamento de claro-escuro. Uma luz lateral, é capaz de levantar, realçar, destacar os mais ligeiros relevos através da afirmação da sua sombra. Mas num Porto completamente iluminado, onde não existe sombra, resta o contorno.

Paulo Freire de Almeida, na sua tese de Doutoramento *A mancha directa*<sup>38</sup>, caracteriza o desenho de contorno com uma eminente vocação enquanto disciplinador da percepção. De facto durante um desenho de contorno existe uma canalização da concentração do desenhador para aspectos particulares do objecto representado. Fixa a percepção em cada alteração superficial, como se o desenhador percorresse o objecto com as pontas dos dedos, traduzindo-o com gestos lineares e vibrantes, no seu contorno. Incorpora desta forma a tangibilidade táctil.

Ainda acerca da incorporação do sentido táctil na criação de imagens, Deanna Petherbridge no livro *The primacy of Drawing*<sup>39</sup> identifica diversos autores / desenhadores que recorreram à incorporação do sentido táctil no desenho, tais como Michelangelo Buonarroti e Francisco de Goya de forma involuntária, motivada pela perda da visão em fases finais das suas carreiras. Mais tarde outros autores terão incorporado o sentido táctil no desenho já de forma voluntária.

Como exemplo, John Ruskin no seu manual de desenho de 1827 *The Elements of Drawing* aconselha como desenhar folhagem através de um repertório de gestos que procuram representar a natureza, avisando contra os gestos mecanizados.

*If you want a continuous line, your hand should pass calmly from one end of it to the other without a tremor; if you want a shaking and broken line, your hand should shake, or break off, as easily as a musician's finger shakes or stops on a note: only remember this... no recipe can be given you for so much as the drawing as a cluster of grass*<sup>40</sup>.

37 BISMARCK, Mário. (2012) *Textos de apoio à unidade curricular de Teoria e História do Desenho*, Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, FBAUP.

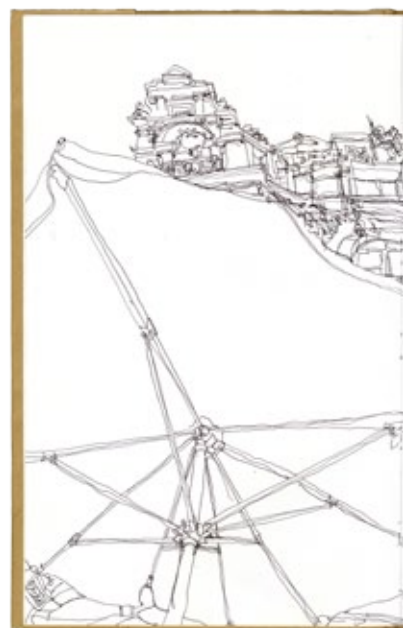
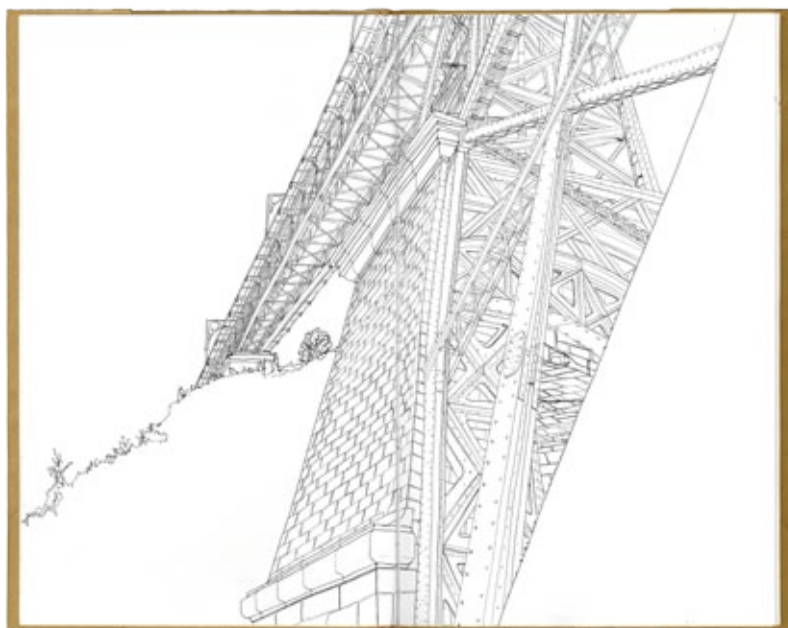
38 ALMEIDA, Paulo. (2010). *Mancha Directa. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na área de Desenho. Departamento Autónomo de Arquitectura. Universidade do Minho, Abril, 2008

39 PETHERBRIDGE, Deanna, (2010), *The primacy of drawing: histories and theories of practice*. Yale: Yale University Press.

40 RUSKIN, John (1991), *The elements of drawing*. London: Herbert Press.

O desenho de contorno do natural, enquanto disciplinador da percepção, permite evitar uma mecanização dos gestos, pois estes resultam de análise e resposta a estímulos visuais provenientes do objecto.

Nos três desenhos que se seguem procuramos identificar algumas características incontornáveis do desenho de contorno, presentes neste trabalho, nos quais a relação com o tempo de desenhar assume sempre uma elevada importância, reflectida na linha. Foram escolhidos três desenhos com três diferentes tempos.



*Da esquerda para a direita.*

*fig. 30* CARDOSO, José. (2012). *Ponte D. Luiz I.* | Desenho | esférogáfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

*fig. 31* CARDOSO, José. (2012). *Av. da Liberdade.* | Desenho | esférogáfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

*fig. 32* CARDOSO, José. (2012). *Igreja de S. Francisco.* | Desenho | esférogáfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

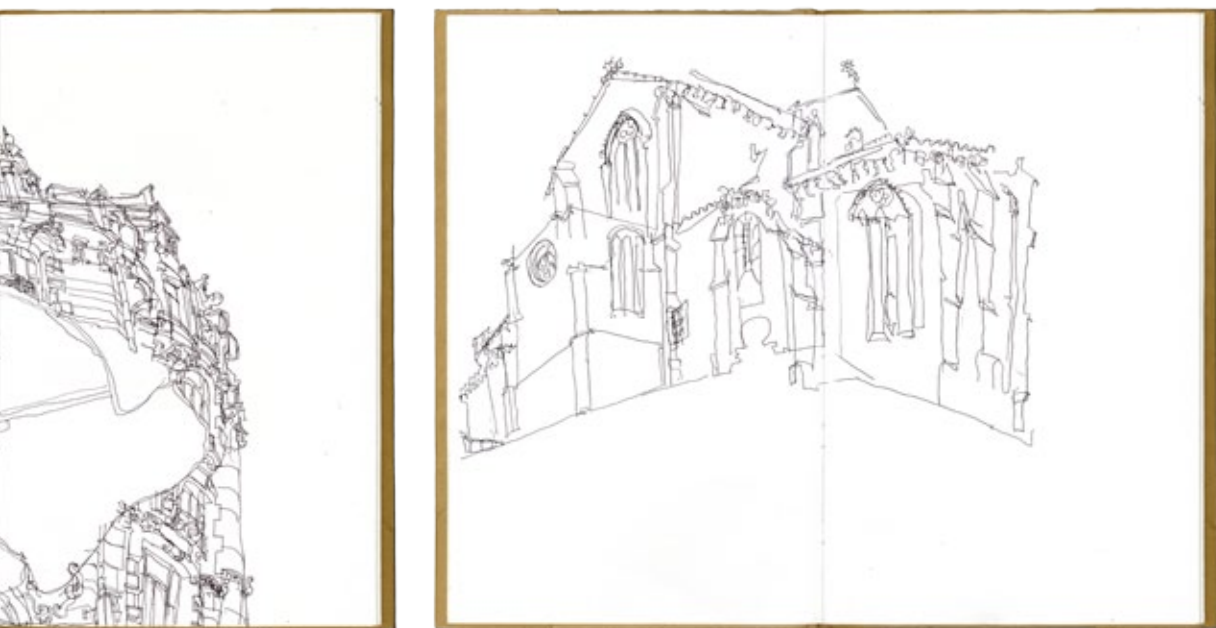
O desenho da Ponte Dom Luiz I (*fig.30*) é um contorno extremamente lento, a sua execução levou sete horas. Num aparente amontoado e entrelaçado de ferro, sobreposto ao céu, existiu uma preocupação de desenhar apenas o que se consegue ver e perceber, muitas vezes visto apenas com um olho. Existiu desta forma uma procura da compreensão e esclarecimento da estrutura modular da ponte, a função de cada elemento, de cada parafuso, de cada barra de ferro.

Tudo o que não foi visto e compreendido com clareza, não foi desenhado. Esta procura de compreensão e esclarecimento pelo desenho exige uma certeza e conseqüente lentidão no traço. Dada a densidade do desenho não é tolerável a existência de um traço que corrija um anterior. Ao riscar dois milímetros ao lado, o erro não seria corrigido. Primeiro porque a presença ou sobreposição de dois traços serviria para destacar o erro. Segundo porque não seria perceptível qual o traço correcto.



A importância do tempo de desenhar volta a manifestar-se no segundo exemplo (*fig.31*) desta vez com a duração de uma hora e meia. Neste, a atenção salta entre diversos aspectos particulares do objecto, registando acontecimentos superficiais, interiores e exteriores, assim como o recorte dos objectos. Paulo Freire de Almeida apelida estes dois contornos enquanto “contornos de superfície” e “contornos oclusos<sup>41</sup>”, respectivamente.

**A VELOCIDADE DO TRAÇO, A CONCENTRAÇÃO ENQUANTO DISCIPLINADORA DA PERCEPÇÃO, MANIFESTAS NO DESENHO DE CONTORNO, SÃO ESTRATÉGIAS PARA ALCANÇAR O INUSITADO.**



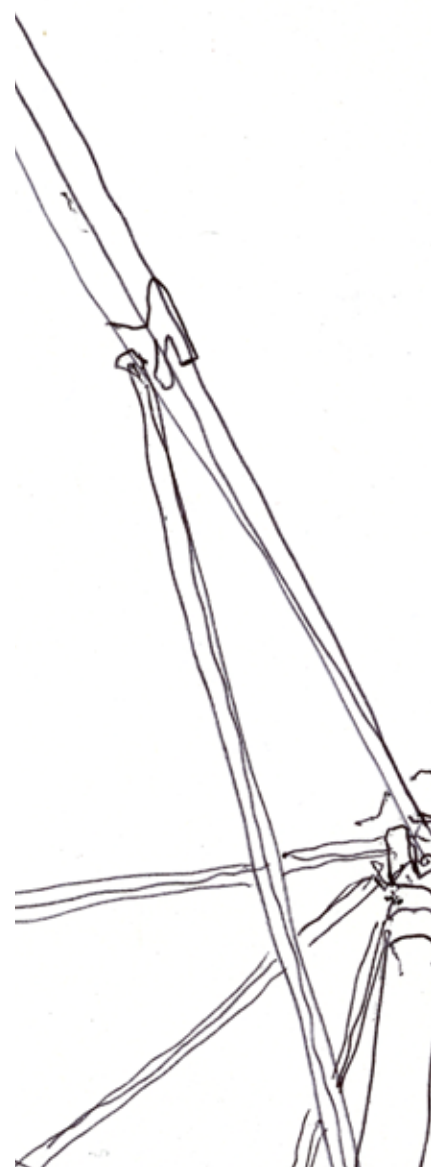
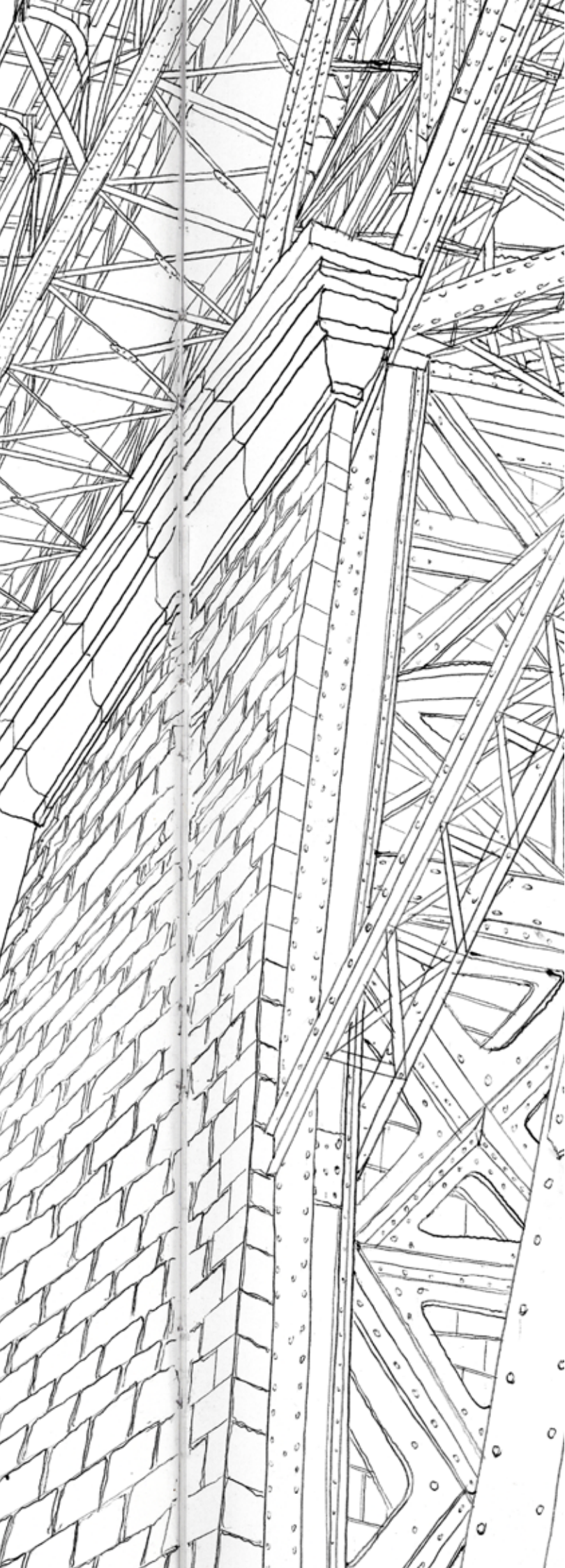
Esta concentração nos aspectos particulares do objecto funciona em sucessão, potenciando o jogo de ênfase e exclusão, pois existe um baixo nível de interpretação e não se estabelecem relações entre elementos mais distantes e mais próximos. Os mais enfatizados são resultado da resposta a um estímulo da superfície, através de uma análise visual e táctil. Os vários contornos dos objectos foram seguidos de forma lenta, mas contínua, como quem segue as saliências e acidentes com as pontas dos dedos, durante uma grande parte do tempo numa abordagem “cega<sup>42</sup>”, sem olhar para a folha de papel.

Existe no entanto um refrescar do posicionamento da caneta no suporte, no final de cada linha de contorno, que evita o desfasamento da forma.

Resulta em traços contínuos e sobrepostos que provocam uma contaminação entre as costuras do guarda-sol e o prédio. Neste desenho a duplicação da linha de contorno é frequente e não problemática.

41 ALMEIDA, Paulo. (2010). *Mancha Directa. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na área de Desenho. Departamento Autónomo de Arquitectura. Universidade do Minho, Abril, 2008. Pag. 40.

42 “Be guided more by the sense of touch than by sight” NICOLAIDES, Kimon. (1969) *The Natural Way to Draw*. Massachusetts: Houghton Mifflin. Pag. 10





*fig.33* Ponte Dom Luiz I, Porto. | Pormenor em verdadeira grandeza.

*fig.34* Av. da Liberdade, Porto. | Pormenor em verdadeira grandeza.

*fig.35* Igreja de São Francisco, Porto. | Pormenor em verdadeira grandeza.

O terceiro exemplo (*fig.32*) é o mais rápido dos três exemplos, demorou cerca de meia hora. É também mais “cego” do que o exemplo anterior, pois existiu uma preocupação de olhar o mínimo possível para a folha de papel durante a acção de riscar. Foi também evitado o refrescar do posicionamento da caneta no papel, durante o desenho.

Como resultado é visível um maior desfasamento das formas, algumas não completamente circunscritas, ou janelas sobrepostas a colunas do edifício. O enquadramento do desenho é também menos controlado, é visível uma tangência do limite do edifício, com o limite esquerdo do suporte. Este exemplo manifesta uma maior incorporação do sentido táctil, sempre estimulado e sugerido a partir da visão.

A velocidade do traço, a sua implicação no desenho, a concentração enquanto disciplinadora da percepção, manifestas no desenho de contorno, são assim estratégias para alcançar o inusitado, que só se resolvem ou conquistam no terreno de batalha, durante a acção de desenhar.

## A RESERVA

A utilização da reserva é uma constante dos desenhos das vistas. Este termo terá sido resgatado para o léxico artístico a partir da semântica do Direito Jurídico, enquanto “um bem que é colocado de parte, guardado, conservado, poupado, guardado para si<sup>43</sup>”.

### NO DESENHO A RESERVA CONSTITUI UMA ESTRATÉGIA QUE CONTRIBUI PARA O INUSITADO, QUANDO UTILIZADA DE FORMA VOLUNTÁRIA E INTENCIONAL.

O mesmo termo é utilizado de forma quotidiana na culinária contemporânea, nas receitas, quando por exemplo certos ingredientes após uma primeira cozedura são colocados em reserva num recipiente à parte, enquanto outros têm um diferente preparo, com vista a posterior mistura.

Ainda num campo usual — restauração — o termo reserva persiste e acentua esta noção de algo que é retirado da disponibilidade. Por exemplo uma mesa reservada à espera de um determinado cliente.

No léxico artístico o termo reserva passará por um conjunto de acções como depurar, suspender ou ausentar, certas informações, características ou elementos.

Na criação de imagens a reserva pode existir através da perda gradual das características de algo assumindo a figura da retórica — litotes —. Esta figura pode servir para suavizar uma qualidade, num oposto da hipérbole. Pode também servir para contornar, destacar, afirmar uma característica, através da negação do contrário desta característica.

Num desenho esta suspensão gradual dos elementos da paisagem, do plano mais longínquo para o plano mais próximo, pode enfatizar um enquadramento particular, uma certa configuração caótica de edifícios, um nível elevado de informação, como é exemplo a *fig.36*.

Quando é reservado quase na sua totalidade o primeiro plano, e são gradualmente pormenorizados os planos que se seguem, enfatiza-se uma visão mais longínqua do que o normal de uma paisagem. Próxima da utilização de uma teleobjectiva, mas com uma superior largura de campo, que abrange planos mais próximos e recortados com precisão.

A utilização da reserva na (*fig.37*) aproxima-se de um corte cirúrgico. Não existe uma procura de revelar ou reservar gradualmente elementos da paisagem. Existe sim uma circunscrição do que se pretende mostrar, deixando em reserva tudo o que não interessa.

43 “Le terme de réserve a conservé pour son usage courant le sens juridique qu’il adopte à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Il signifie <<mettre de côté>>, <<mettre à part dans un contract>>, puis par extension <<garder une chose pour un autre temps, pour un autre usage, la ménager pour une bonne occasion>>” in VIATTE, Françoise e BOUBLI, Lizzie (1991). *Réserves*. Paris: Musée du Louvre, département des Arts graphiques. Pag. 7.

Na verdade tudo interessa. Esta imagem figura uma sinédoque, mostra um todo, por uma parte. Está desenhado o que se vê entre as coberturas das plataformas da estação de São Bento, não está desenhada a estação. No entanto, este desenho torna-se importante para o percurso de *highlights*, quando é denunciada a estação, por exemplo através do título ou por sinais do desenho, tais como as linhas electrificadas que convergem para um ponto. Desta forma se percebe que se mostra o menos visto, no Porto mais visto.

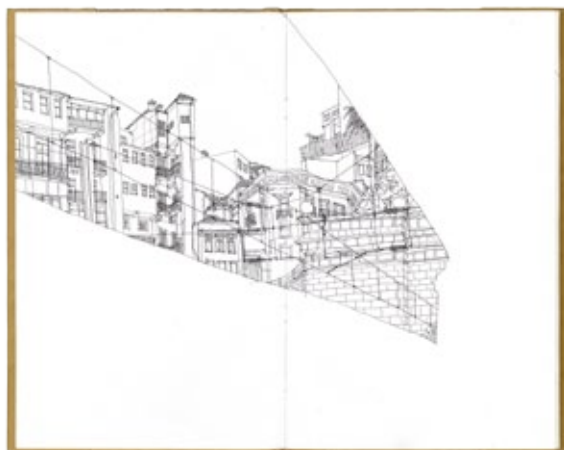
No desenho é muito frequente a existência de uma elevada percentagem da área do suporte com o branco da folha de papel á mostra.

A cor do suporte é constante enquanto fundo em desenhos de linha como são exemplo esquissos ou desenhos técnicos. Também na escrita ou notação musical, que nas suas géneses partem do desenho de sinais que estão encerrados num código, o mesmo acontece. Nestes exemplos a presença do suporte cru é involuntária ou não intencional, porém usual. Parte de razões convencionadas, ligadas à economia de tinta e legibilidade do registo.

No desenho a reserva constitui desta forma uma estratégia que contribui para o inusitado, quando utilizada de forma voluntária e intencional.



**fig.36** José Miguel Cardoso. (2012). *Vista a partir das escadas do Pinheiro, Porto.* | Desenho | esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.



**fig.37** José Miguel Cardoso. (2012). *Estação de São Bento, Porto.* | Desenho | esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

## A AUSÊNCIA DE PESSOAS

Outra constante é a ausência de pessoas nas vistas da cidade do Porto. Esta ausência está presente nos trabalhos de António Lopez (*fig.38*) e a vista da “Gran Via” ou na representação de Paris de Eugène Atget (*fig.39*), pintura e fotografia respetivamente.

### **A CAPACIDADE DE PREDISPOSIÇÃO PARA A AÇÃO, MOTIVADA PELA AUSÊNCIA DE PESSOAS EM LOCAIS ONDE A SUA PRESENÇA SERIA EXPECTÁVEL, FOI ADOTADA ENQUANTO ESTRATÉGIA DE DESENHO.**

A total ausência de pessoas na imagem é apelidada de inquietante por Walter Benjamin. Este vazio e distanciamento da vida normal da cidade, assumem o registo de indícios, como a representação de um local de crime ou de ação. Uma característica dramática do local onde algo aconteceu, ou onde se planeia que algo aconteça.



*fig.38* Antonio Lopez, *Vista da Gran Via, Madrid.*

*fig.39* Eugène Atget 1907

Estas imagens são marcadas pelo caráter turístico dos seu temas, mas criam inquietação ao espectador. Por um lado porque o observador está colocado no meio das seis vias trânsito de automóveis, num ato de transgressão perante a arquitetura, um local de passagem e não de paragem para observar. Por outro lado a ausência total de pessoas na rua parece legitimar esta transgressão, como se durante alguns momentos o tempo estivesse parado.

A mesma ausência do corpo humano, numa imagem cliché da publicidade —um sapato de perfil (*fig.40*)— causa o mesmo nível de dramaturgia. Um adereço pronto para a ação num determinado contexto, uma promessa de uma aventura. Uma outra imagem de um sapato no meio da via pública (*fig.41*) pela manhã, é indício ou denúncia de algo que se passou na noite anterior. Ambas demonstram o poder inusitado e dramático da ausência do corpo humano. Ambas predispoem o espectador para a ação.



*fig.40* Nike Air Force 1 White

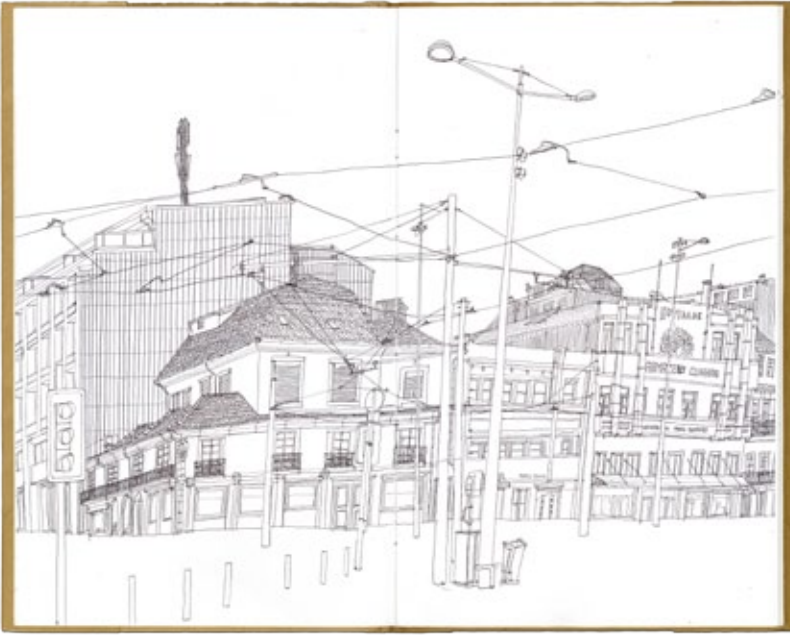


*fig.41* Cinderella deixa o sapato na escadaria.  
Disney Pictures.

Embora a ausência de pessoas seja total nos desenhos do guia, só se manifesta em certos desenhos. Em geral naqueles em que seria expectável ver pessoas, como praças com grande tráfego pedonal (*fig.42*), ou de forma mais particular nos desenhos em que existe um chão que possa sustentar pessoas. Todos aqueles que abordam o cimo dos edifícios, de árvores, ou de nuvens, a ausência de pessoas é normal (*fig.43*).

Esta capacidade de predisposição do espectador para a ação, motivada pela ausência de pessoas em locais onde a sua presença seria expectável, foi adotada enquanto estratégia de desenho.





*fig.42* José Miguel Cardoso (2012) Praça de Gomes Teixeira | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.



*fig.43* José Miguel Cardoso(2013) | Jardins do Palácio de Cristal | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 375 x 290 mm



PRODUÇÃO

V

## PORQUÊ OS PERCURSOS PEDONAIS? PORQUÊ OS MAPAS DOS PERCURSOS?

A escolha dos percursos pedonais parte da minha prática frequente de desenhar locais da cidade do Porto, sempre em percursos pedonais. Percorrer com tempo, ver com tempo, ver parado, desenhar parado.

Esta relação entre o tempo para ver e o tempo para desenhar, surgiu ao longo deste trabalho enquanto um âmbito de implicação com a fotografia, já abordada nos textos “O que o desenho altera em relação à fotografia” e “O tempo”. Parece-nos também ser a tipologia de percurso mais adequada ao público alvo identificado na designação do guia.

Entendemos então existir uma necessidade de assegurar que cada capítulo do Guia possa ser entendido pelo espectador enquanto percurso pedonal, de forma rápida e eficaz. Este entendimento pode ser obvio, mas também pode ser obtuso, dependendo da temática do percurso.

As vistas em 360° do cimo da torre dos clérigos, podem ser entendidas enquanto um percurso à volta da torre, pois as imagens funcionam por justaposição.

Quando as vistas aparecem de forma sincopada, a noção de percurso pode existir porque o local da próxima vista está representado na vista que lhe antecede, ou vice-versa. Quem sobe também olha para baixo, assim como quem desce também olha para cima. É criada desta forma uma sequência semelhante à banda desenhada ou ao storyboard do cinema, como são exemplos os percursos de subida e de descida.

Ainda no percurso de subida, existe um elemento emblemático da cidade do Porto, presente no enquadramento de todos os desenhos – a Ponte Dom Luiz I – que pela sua dimensão, consegue agregar todas as vistas, pois estas aparecem à sua volta.

No entanto nos casos dos percursos de *highlights* do Porto, ou dos espaços verdes, dada a distância entre os locais representados, o entendimento do seu conjunto, pode não ser mais do que o de uma caderneta de cromos. Pode ser identificável um denominador comum entre os locais, como jogadores da mesma equipa, ou jardins da mesma cidade. Não está no entanto assegurado o entendimento enquanto percurso pedonal entre os diversos locais.

Neste sentido adotamos enquanto estratégia para atingir de forma eficaz a noção de percurso pedonal em cada capítulo, o desenho do mapa do percurso.

No desenho dos mapas, utilizamos diversas estratégias de representação, a partir de quatro exemplos de desenhos de instruções, que consideramos pertinentes.

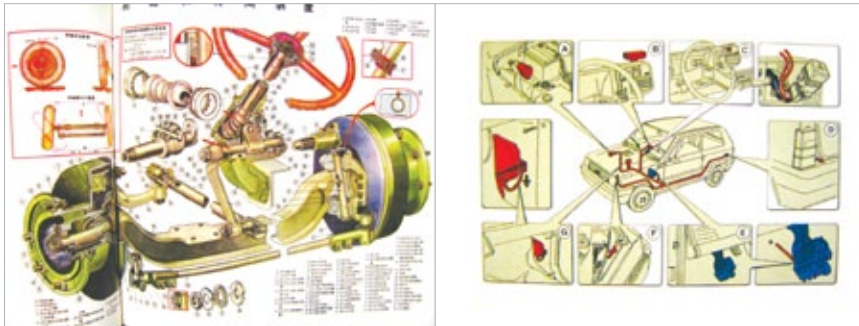
A **fig.44** mostra um desenho de instruções de mecânica de um automóvel. Destacamos este exemplo pelo recurso à suspensão de todas as peças que não são importantes para aquela comunicação em particular.

## ESTA ESTRATÉGIA PASSA POR APRESENTAR TODOS OS PONTOS DE INTERESSE COM A MESMA IMPORTÂNCIA, SEJAM MAIS PEQUENOS OU MAIORES.

No entanto existe a preocupação de manter as peças importantes nos locais corretos, como se se sustentassem, em suspensão no ar. Desta forma é promovida a sua fácil localização no espaço. A **fig.45** utiliza uma estratégia idêntica de localização dos vários elementos no espaço, com a representação do resto do automóvel através de uma vista fantasma, com uma mancha transparente e monocromática que ajuda a localizar e relacionar os vários elementos entre eles. São também representadas as cablagens elétricas ou tubagens, enfim, vias de comunicação entre cada um dos elementos de interesse, com um superior destaque através da cor.

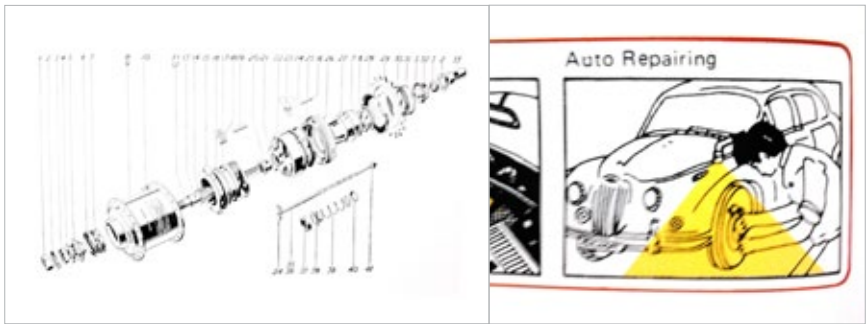
Consideramos estas estratégias de representação apresentadas nas **fig.44** e **fig.45** adequadas à representação tridimensional, por exemplo axonométrica, numa transferência das peças importantes para os pontos de interesse do guia, e as cablagens elétricas como vias de comunicação pedonal.

Ainda na **fig.45** pode ser visto um plano de pormenor de cada um dos vários elementos de interesse, nos balões que apontam para a sua localização.



**fig.44** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P67.

**fig.45** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P86.



**fig.46** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P71.

**fig.47** MIJKSENAAR, Paul e WESTENDORP, Piet. (1999) *Open Here, The art of instructional design*. New York: Joost Elffers Books. P68.

Já na **fig.46** pode ser vista a numeração dos diversos elementos de um componente composto por várias peças, com o mesmo sistema de chamadas. Esta estratégia passa por apresentar todos os pontos de interesse com a mesma importância, sejam mais pequenos ou maiores. Numa transferência dos pormenores das peças, para pormenores das vistas, estes podem ser também apresentados ao mesmo nível, facilitando a sua comparação, através de chamadas numéricas.

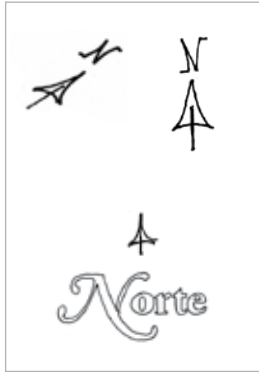
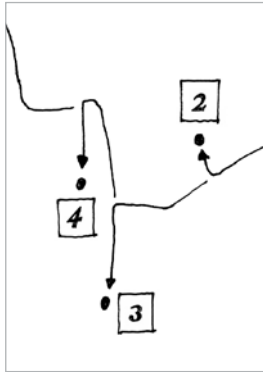
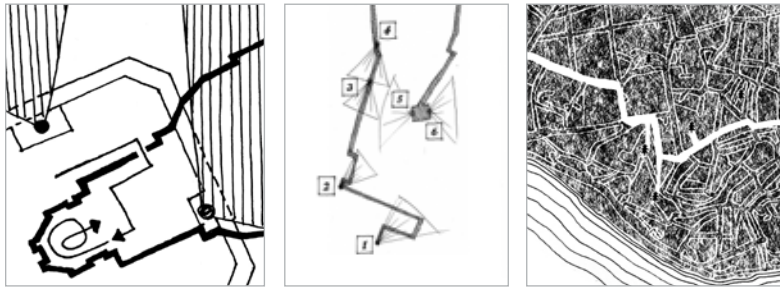
A **fig.47** mostra outra questão de representação que consideramos importante na orientação que o mapa oferece, — Para onde olhar? — Neste caso é utilizada uma representação tridimensional da direção de luz de uma lanterna, através de uma mancha triangular amarela sobreposta ao desenho de contorno.

Seria expectável numa imagem tridimensional a representação de um cone que abrange a direção da luz, e uma denuncia da área de projeção de luz, por exemplo com uma projeção ortogonal.

No caso do mapa do percurso, entendemos que dada a complexidade da paisagem envolvente, é mais eficaz uma projeção horizontal, abdicando da altura mas representando a direção do olhar e angulo de abertura da vista. Estes sistemas de representação acima identificados são adequados para as componentes de informação, orientação e sedução.

As seguintes imagens são pormenores que demonstram essa utilização nos mapas dos percursos.

**Orientação** - Por onde seguir. Para onde olhar.



**Acima**

*fig.48* Pormenor mapa do percurso olho de pássaro.

*fig.49* Pormenor mapa do percurso Subida

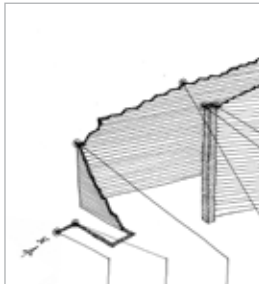
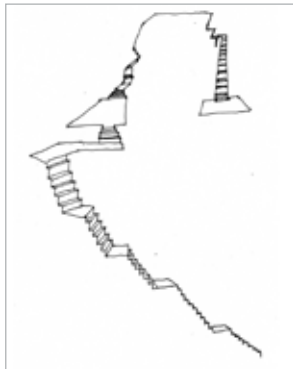
*fig.50* Pormenor mapa do percurso Jardins

**À esquerda**

*fig.51* Pormenor mapa do percurso Jardins

*fig.52* Indicação do Norte, vários percursos

**Informação** - Onde começar. Percurso com desníveis. Onde fica cada local. Outros locais de interesse.



*fig.54* Pormenor axonometria do mapa Subida.

- 1 Jardim de São Lázaro
- 2 Jardim da Cordoaria
- 3 Passeio das Virtudes
- 4 Jardim das Virtudes
- 5 Jardins do Palácio de Cristal
- 6 Passeios do Romântico

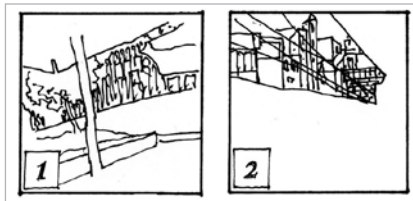


*fig.53* Pormenor principio do percurso Subida.

*fig.55* Lista de pontos de interesse do percurso Jardins.

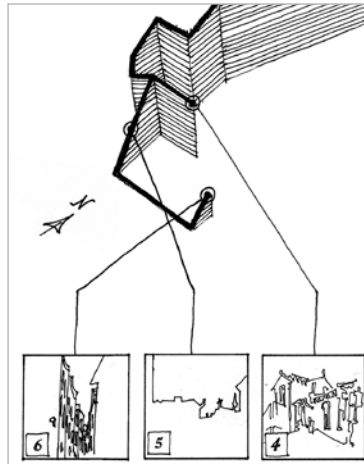
*fig.56* Alguns pictogramas informativos de locais de destaque.

**Sedução** - O que se vê em cada local.



*fig.57* Thumbnails do percurso Highlights com referências numéricas.

*fig.58* Pormenor mapa Subida com chamadas para os locais.



## OS MAPAS DOS PERCURSOS

Os mapas dos percursos situam-se no campo do desenho operativo, um campo das ações que produzem efeitos, no qual o autor pode interferir e controlar, de acordo com o que lhe convém.

Claudia Amandi na sua Tese de Doutoramento<sup>44</sup> esclarece estas ações estimuladas pela operatividade do desenho enquanto tarefas:

*Interessa então formular as tarefas num plano operativo, ou seja, num plano concreto de ações que produzem efeitos e provocam no autor reacções. Correspondem portanto a uma actividade prática, visível e manual em que se vão disponibilizando resultados com os quais o autor pode interagir perceptivamente com o pensamento.*

Foram identificadas algumas tarefas para o espectador, tais como: percorrer de local a local, parar nos locais assinalados, olhar com uma orientação determinada. Estas tarefas são comuns a todos os mapas dos percursos. Aquilo que diferencia os percursos com implicação nos mapas são as distâncias percorridas. Desta forma dividimos os mapas em três distâncias diferentes: curtos, médios e longos.

Com o desenho dos mapas não pretendemos atingir um nível de exactidão numa descrição minuciosa e neutra de um lugar idêntico ao das cartas topográficas. Pretendemos sim a representação de um “mapa temático<sup>45</sup>”, que

44 AMANDI, Claudia. (2012). *Funções e tarefas do desenho*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Pag. 22.  
45 COTE, Paul. *Thematic Maps - Effective Cartography- Elements of Cartographic Style*. <http://www.gsd.harvard.edu/gis/manual/style/> acedido em 30.03.2013.



**fig.59** CARDOSO, José. (2013). *Vista para sudoetes, a partir da Torre dos Clérigos*. | | Desenho | Caneta esferográfica Bic sobre papel almaço. | 375 x 290 mm



seduza e oriente o espectador ao longo de um percurso. Neste sentido não se trata de uma representação exata nem neutra mas sim uma representação na qual importa identificar as ideias a transmitir, e transmiti-las com eficácia.

*Maps are a vehicle that may transfer your ideas about a place into the mind of a map reader. This is a powerful yet delicate art. A well-made map is an instrument that frames a discussion of a place around the ideas that you feel are important.*<sup>46</sup>

Entendemos ser um requisito para esta eficácia a depuração de toda a informação não relevante ao tema específico do percurso.

Quando alguém ao caminhar pela cidade, dobra uma esquina, não consegue ter uma percepção exata se a esquina faz um ângulo de 90° ou de 60°. A indicação exata do ângulo dobrado numa hipotética esquina é também pouco relevante e alvo de depuração. Interessa sim manter a percepção de que se dobra uma esquina, ou que se contorna um edifício, independentemente da esquina ser ortogonal à rua, ou assumir outras inclinações. A vista para Sudoeste a partir da Torre dos Clérigos (*fig,59*) mostra o formato triangular da Cadeia da Relação. Quando se contorna este edifício, não se consegue ter a percepção de contornar um triângulo.

Da mesma forma não importa perceber quantos metros ou quantos degraus se sobe, ou a inclinação da subida. Importa sim perceber que se sobem degraus e que existem interrupções nas subidas com plataformas de descanso.

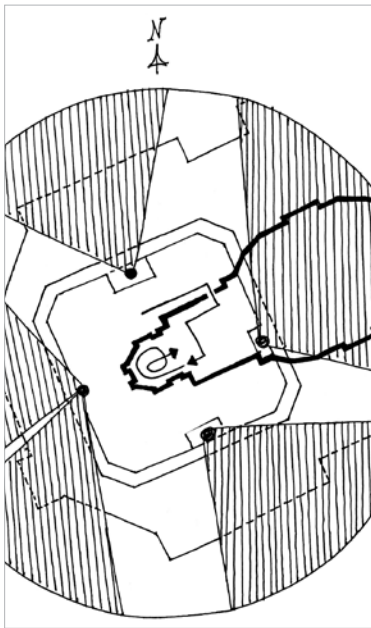
### **Mapas de percursos curtos.**

No guia inusitado existe apenas um percurso curto, o percurso olho de pássaro. Este percurso mostra uma subida ao cimo da Torre dos Clérigos e a conseqüente vista em 360° à volta da torre. Dado o destaque que este edifício tem na cidade do Porto, e a sua localização central, a sua colocação no mapa da cidade é quase irrelevante.

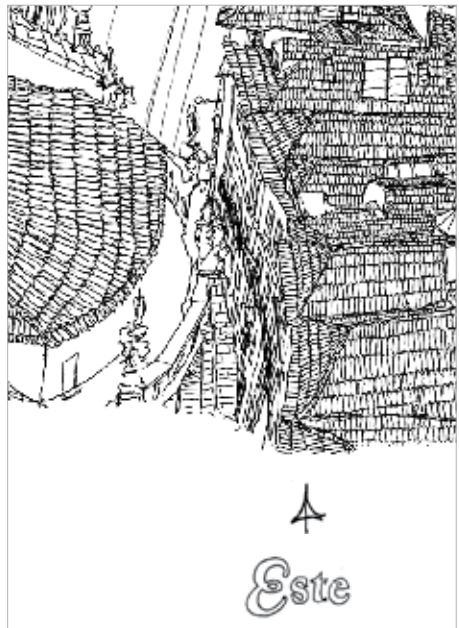
Entendemos ilustrar a entrada e subida da escada em espiral até ao cimo da torre, através da planta do próprio edifício. De seguida, recorreremos a uma ampliação concêntrica e sobreposição de uma secção circular da planta, que corresponde à torre. Nessa secção estão assinalados os quatro melhores pontos de observação do cimo da torre, onde existem degraus que permitem ver melhor por cima do muro de guarda. Estão também assinalados os ângulos de visão de cada uma das vistas. A orientação dos ângulos de visão está assegurada pela indicação do Norte.

Neste percurso a componente de orientação do mapa contamina as vistas do cimo da torre. As oito vistas do cimo da torre formam uma única vista em 360° através da justaposição das mesmas vistas. Nesta justaposição estão assinalados os pontos cardeais e colaterais, que ajudam a localizar a direção do observador e a intensificar a sequência entre as vistas.

46 COTE, Paul. *Effective Cartography- Elements of Cartographic Style*. <http://www.gsd.harvard.edu/gis/manual/style/> acedido em 30.03.2013.



**fig.60** CARDOSO, José. (2013). *Mapa do percurso olho de pássaro.* | Pormenor.



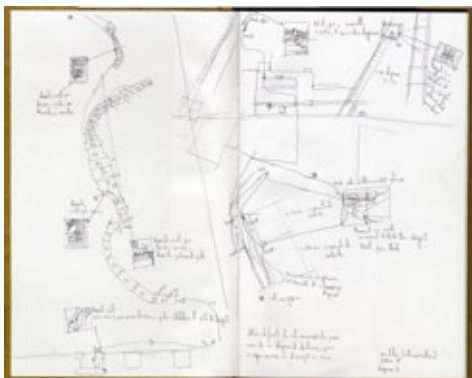
**fig.61** CARDOSO, José. (2013). *Percurso olho de pássaro.* | Pormenor.

### Mapas de percursos médios.

Consideramos dois percursos médios: O percurso subida e o percurso descida. Como estes dois percursos se encontram muito próximos entre si, as características geográficas são também próximas. Desta forma o processo de construção de ambos foi idêntico. Esclarecemos de seguida a construção do mapa do percurso subida, com chamadas de atenção para as ligeiras diferenças no percurso descida.

As imagens **fig.62** e **fig.63** mostram o mapeamento feito no percurso de subida no bairro da Sé. Tratando-se neste caso de um percurso ditado por grande desnível de terreno optou-se pela contagem e registo dos passos e degraus, assim como o registo da direção.

Durante este mapeamento foram também assinalados diversos locais que poderiam interessar desenhar, através de pequenos esboços que



**fig.62** CARDOSO, José. (2012). *Mapeamento do percurso subida 1.* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.



**fig.63** CARDOSO, José. (2012). *Mapeamento do percurso subida 2.* | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

continham a informação suficiente para compreender o enquadramento pretendido, a desenhar num posterior revisitar do local. Desta forma a noção de seqüência entre as vistas ficou também assegurada.

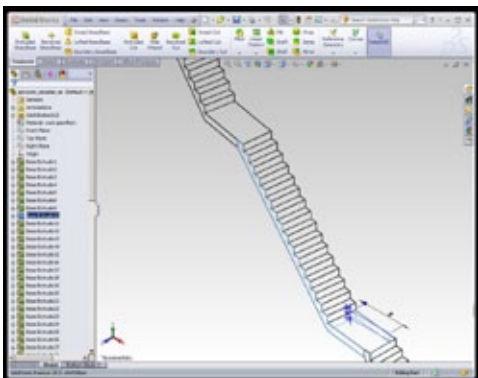
Como toda a extensão do percurso tem sempre declive, mesmo nas plataformas de descanso entre degraus, atribuímos a cada passo uma profundidade de duas unidades e uma altura de uma unidade. A cada degrau, atribuímos uma altura de uma unidade e uma profundidade de uma unidade, pois nos degraus apenas metade da distância é percorrida.

Como conclusão conseguimos definir todo o percurso num espaço vetorial, um sistema modular com intensidade constante, nas quais a três coordenadas X, Y e Z são: X a largura ditada pela direção. Y a altura ditada por módulo de passo ou degrau. Z a profundidade ditada por módulo de passo ou degrau.

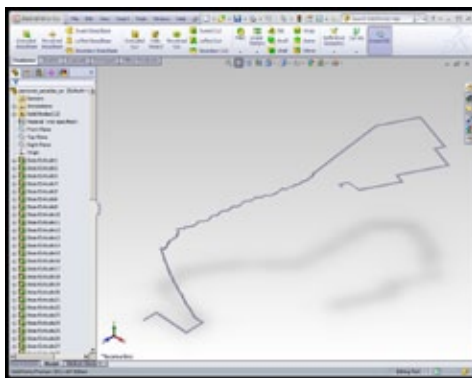
No caso do percurso Descida, no qual não existem muitos degraus, nem um declive constante, o cálculo da dimensão Z não funcionou da mesma forma. Neste percurso foi utilizada uma ferramenta gratuita, disponível online, que trabalha com base no motor do google maps<sup>47</sup>. Esta permite apontar os diferentes pontos seleccionados, mostrando as suas cotas num gráfico de barras.

Estes dados foram suficientes para criar uma representação tridimensional **fig.64** com a ferramenta computacional de modelação 3d, Solid Works. Como resultado uma carpete com a largura próxima de uma pessoa, que se desenrola ao longo da totalidade do percurso. Esta carpete foi assente numa estrutura opaca, que se projeta na vertical até ao nível do mar. A estrutura é pautada na horizontal, de forma a destacar os diferentes níveis da subida.

47 Programmable Web blog, *Google Launches Maps Elevation Data. API* <http://blog.programmableweb.com/2010/03/25/google-launches-maps-elevation-data-api/> accedido em 17/05/2013



**fig.64** Construção do percurso subida em Solid Works. Captura de ecran 1



**fig.65** Construção do percurso subida em Solid Works. Captura de ecran 2

descida, nisto que  
 baixa o qto e a  
 descida em escadas



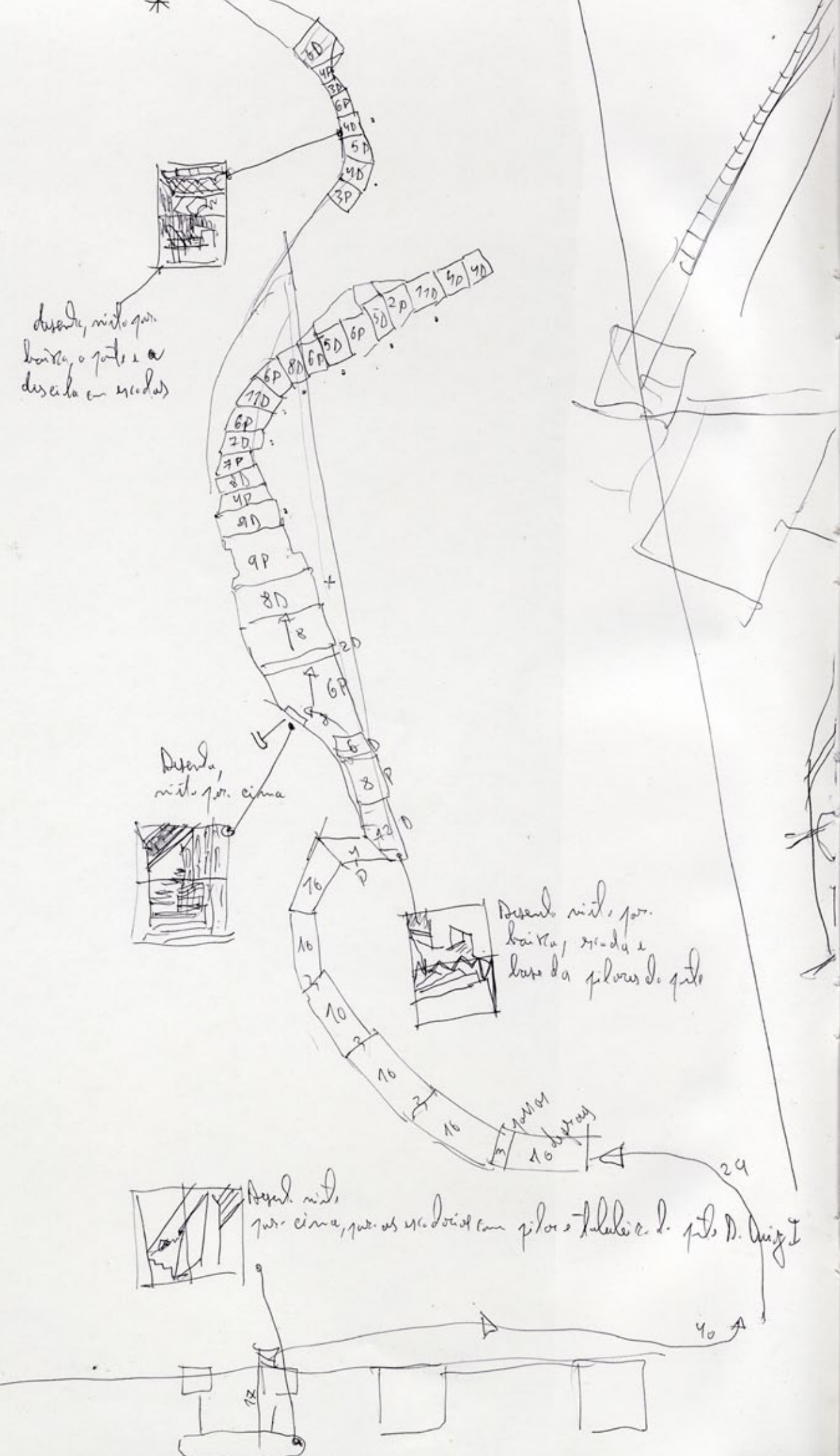
descida,  
 nisto por cima



descida nisto por  
 baixa, queda e  
 base da pilares do qto



descida nisto  
 por cima, por as escadas em pilares tubular e d. qto D. Luiz I



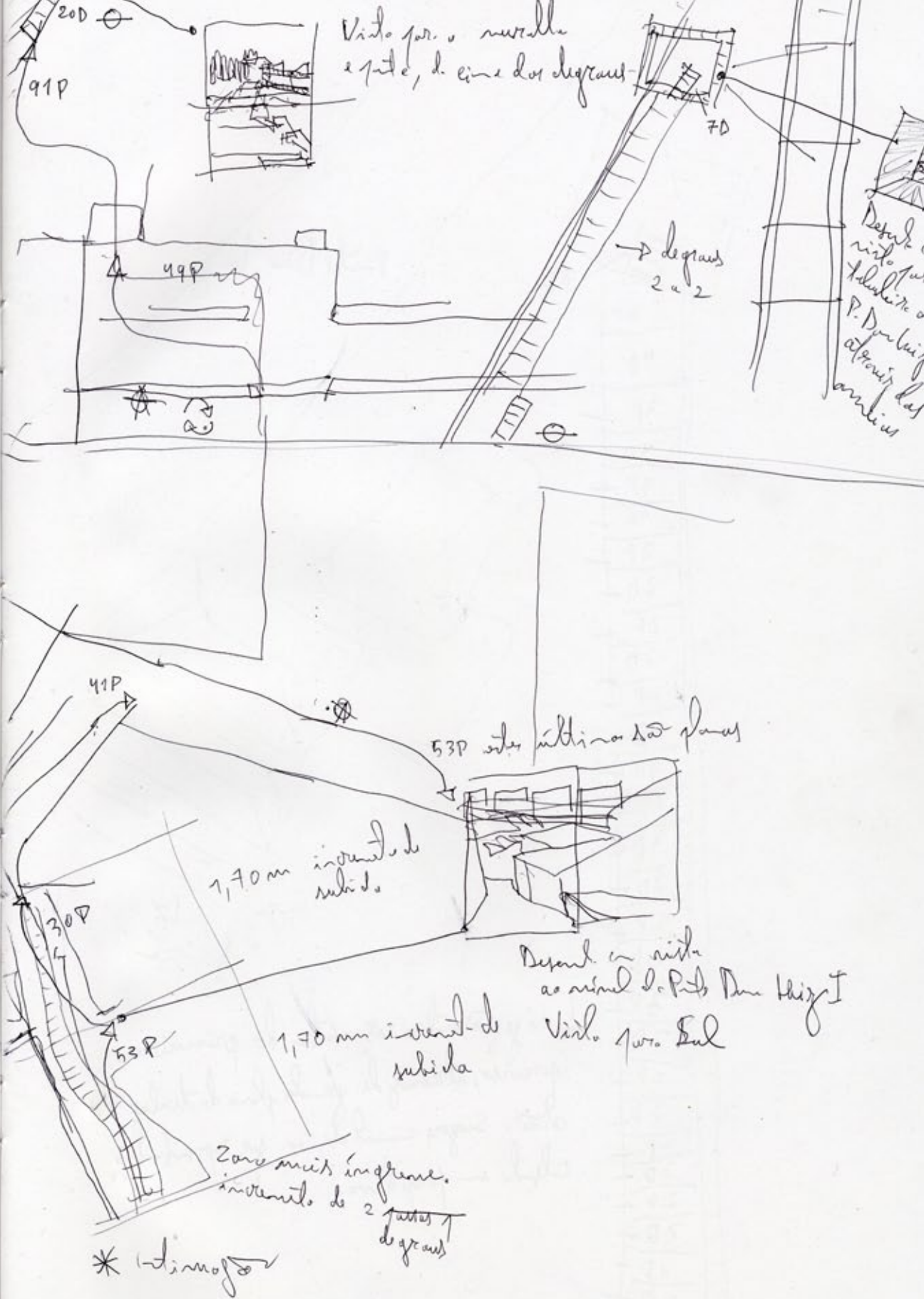


fig.66 CARDOSO, José. (2012). Mapeamento do percurso subida 1. | Desenho | Esferográfica Bic sobre papel almaço | 530 x 410 mm.

Atenção diferente de onde se começa de passar  
 com o um degrau de declive, para  
 e aqui escavar em direção ao rio

Unidades (métricas)  
 passos P  
 degraus O

## Mapas para percursos longos

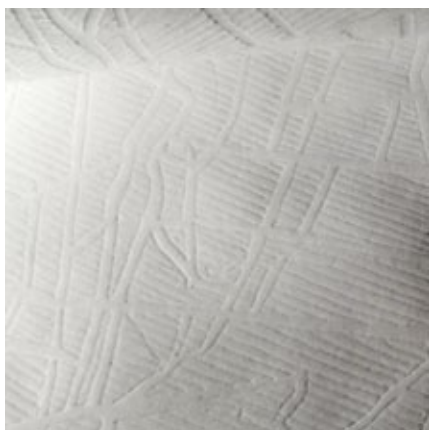
Dada a maior distância percorrida ao longo dos percursos *Highlights* e Jardins, optamos pelo desenho dos mapas da cidade do Porto decalcando o “google maps”. Nestes mapas foram apenas decalcadas as principais vias e artérias das cidades, que contornam os maiores quarteirões.

Durante o decalque foram colocadas folhas texturadas de papel manteigueiro por baixo do mapa. Estas folhas absorveram o decalque num baixo relevo. O baixo relevo foi revelado com a passagem de uma grafite 6B.

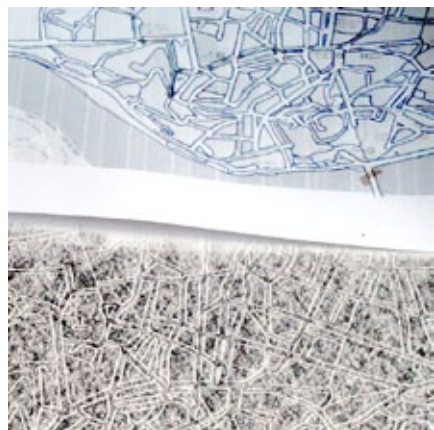
As restantes informações acrescentadas a este mapas, tais como os pontos de interesse, as setas direcionais e a marcação dos edifícios mais conhecidos que ajudam ao posicionamento foram desenhados à parte e sobrepostos ao mapa, com a ferramenta computacional Adobe Photoshop.



*fig.67* Pormenor do decalque do google maps.



*fig.68* Pormenor do baixo relevo resultante.



*fig.69* Pormenor da passagem de grafite.

## PUBLICAÇÃO DO GUIA

### A composição da página do Guia

A composição da página do guia parte do formato da página dos cadernos de viagem, o retângulo de ouro. A proporção do retângulo de ouro, que assume o valor de  $\Phi$ (phi), utilizada por Phibeas na conceção do Parthenon, é tida em estudos de psicologia da forma como a mais agradável à vista. Pode ser encontrada também na conceção de mobiliário Clássico e barroco e nos estilos D. Maria I e D. João V. A proporção àurea foi também utilizada por Le Corbusier no desenvolvimento do sistema antropométrico Le Modulor. Mais recentemente no edifício das nações unidas. No campo do desenho é destacável a sua utilização por Chris Ware no livro *Acme Novelty Library*<sup>48</sup>. Também no campo das artes gráficas, a composição de página a partir da secção de ouro é abordada por Robert Brin Hurst no livro — *The Elements of Typographic Style*<sup>49</sup> —. Nestes exemplos de utilização da secção de ouro (*fig.70, fig.71, fig.72, fig.73, fig.74*),

48 WARE, Chris (2005) *Acme Novelty Library 15*. Singapore: Patheon.

49 BRINGHURST, Robert (2001) *The Elements of Typographic Style*. Canada: Hartley & Marks.



***A esquerda para a direita:***

**fig.70** User:Mountain (2006) *Parthenon from west*. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon\\_from\\_west.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon_from_west.jpg) acessado em 26/04/2013

**fig.71** *Modulor*. Banco Nacional da Suíça. (1997) *Nota de 10 Francos*. [http://www.snb.ch/en/iabout/cash/history/id/cash\\_history\\_serie8](http://www.snb.ch/en/iabout/cash/history/id/cash_history_serie8) acessado em 26/04/2013 | 74x126 mm | designer:Jörg Zintzmeyer

**fig.72** United Nations (1949) *United Nations Headquarters*. [http://www.un.org/wcm/webdav/site/visitors/shared/documents/pdfs/FS\\_UN%20Headquarters\\_History\\_2012.pdf](http://www.un.org/wcm/webdav/site/visitors/shared/documents/pdfs/FS_UN%20Headquarters_History_2012.pdf) acessado em 26/04/2013

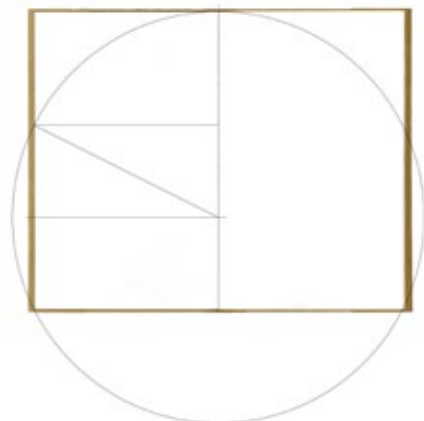
**fig.73** WARE, Chris (2005) *Acme Novelty Library 15*. Singapore: Patheon. | 236 x 386 mm

**fig.74** BRINGHURST, Robert (2001) *The Elements of Typographic Style*. Canada: Hartley & Marks.

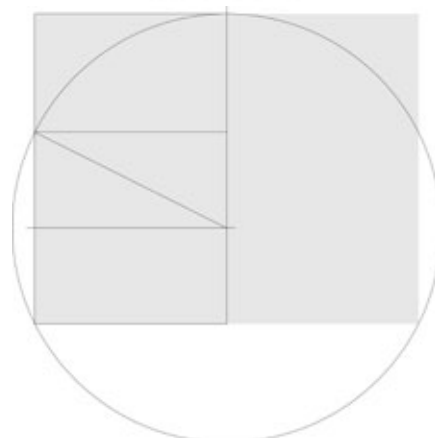
é identificável uma procura de um ideal de beleza clássica, uma procura de perenidade, uma resistência ao tempo, da qual se aproxima a já descrita procura do Porto Limpo. Também no formato das páginas dos cadernos de desenho e na consequente paginação do Guia existiu a mesma procura.

Em função da estratégia de comunicação identificada no *Brief* do Guia Inusitado do Porto, – um suporte que mereça ser guardado depois de utilizado –, entendemos aproximar ao máximo o formato do Guia do formato dos cadernos. Independentemente das dimensões de cada suporte.

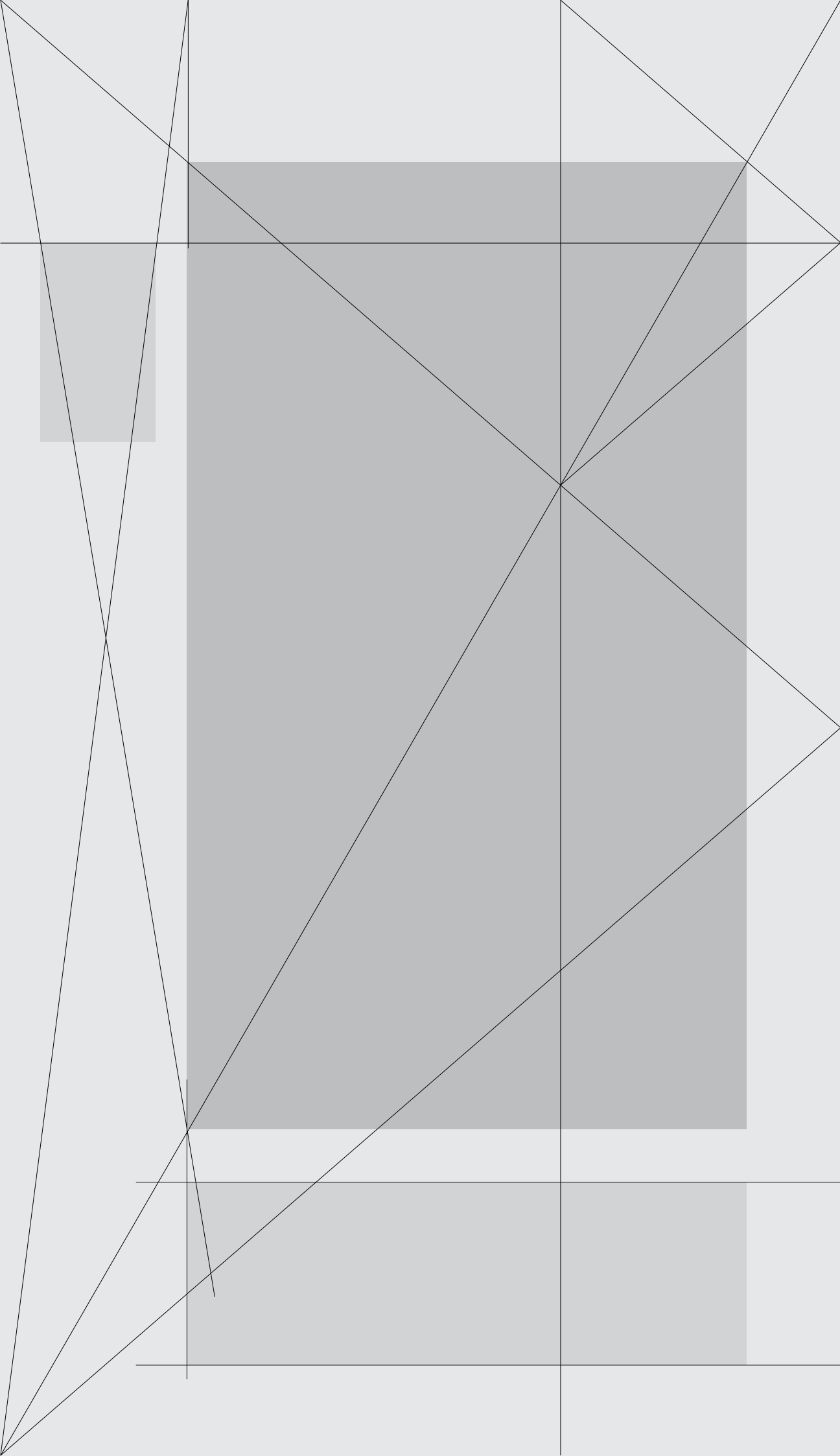
Esta não é uma questão métrica, é sim uma questão de proporção, conforme demonstram as seguintes três imagens.



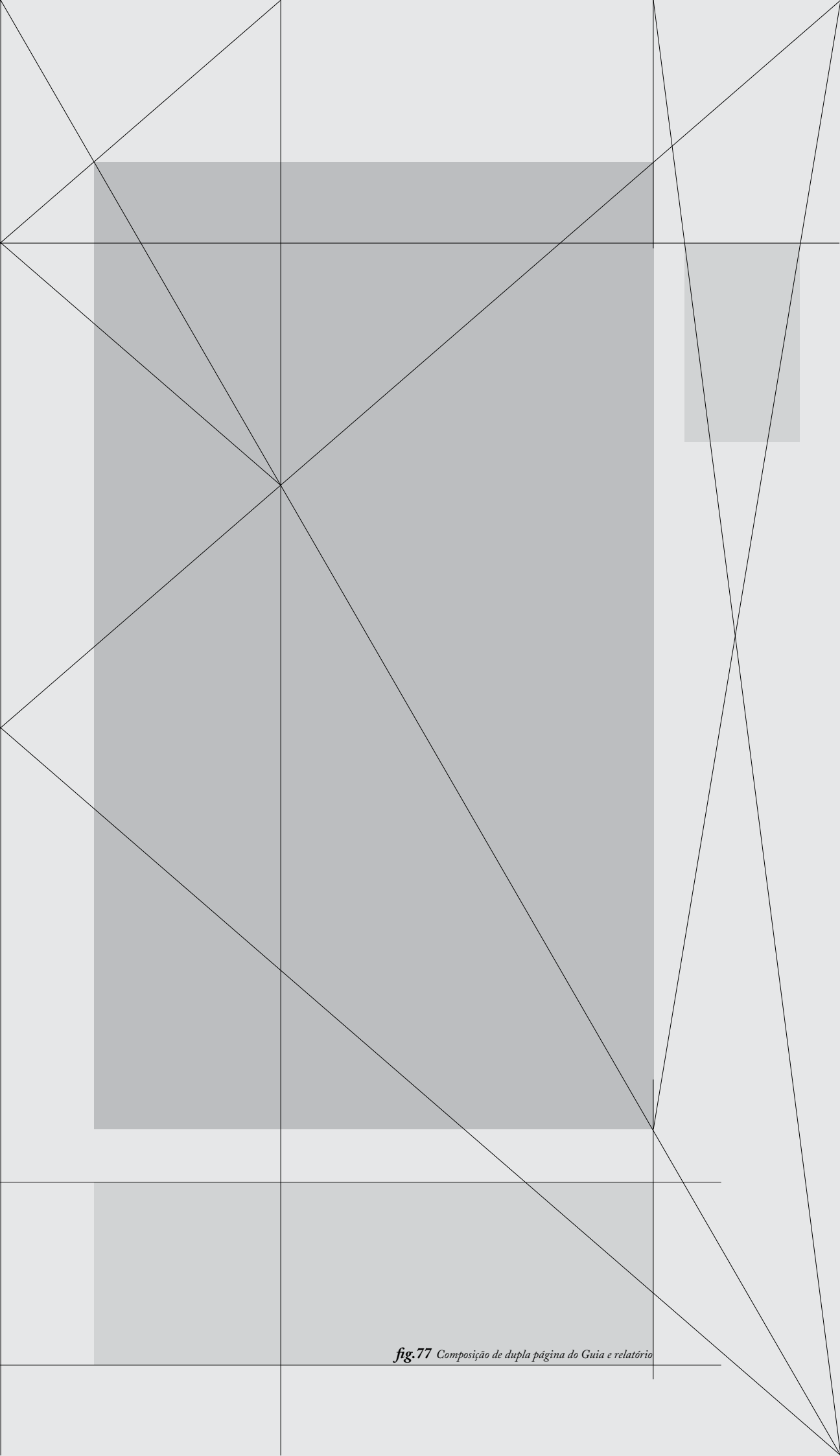
**fig.75** *Dupla página do caderno* | 530 x 410 mm.



**fig.76** *Dupla página do Guia* | 200 x 123,6 mm.







*fig.77* Composição de dupla página do Guia e relatório

## A encadernação do Guia

Novamente na encadernação do guia é mantida a vontade de aproximação aos cadernos de viagem utilizados ao longo deste trabalho.

A maquete do Guia é feita com cadernos de 16 páginas, cozidos entre ambos, formando um livro que totaliza 160 páginas. Foi utilizado um método de encadernação manual, muito próximo do método utilizado nas atuais gráficas, pois embora tenha sido utilizado um processo manual, o objetivo do projeto é criar um artefacto, um objeto passível de ser produzido por trabalho mecânico.

No remate final das costuras do livro, não foram utilizados nós convencionais que dão acabamento às publicações. O travamento dos nós foi feito com lacre pingado (*fig.82*). Este acabamento atribui um fator de diferenciação a esta publicação, novamente próximo de uma publicação manual.

## A embalagem do Guia

Na produção da embalagem do guia procuramos ir de encontro às estratégias de mercado, tornar o objeto passível de estar afixado à vista de quem caminha pela rua. Desta forma escolhemos uma tipologia de embalagem frequentemente utilizada para afixar objetos em expositores de arame.

A embalagem do guia foi feita com o recurso a um saco de plástico que contém um adesivo pronto a utilizar e se encontra trancado com um cartão e pontos deagrafo (*fig.84*).

Esta embalagem transparente (*fig.78*) permite uma total visibilidade do objeto vendido. Esta visibilidade é importante enquanto estratégia de comunicação, pois o objeto Guia Inusitado diferencia-se dos restantes guias turísticos. Após a sua abertura, a saca de plástico oferece proteção reutilizável ao mesmo objeto, por exemplo para ser guardado dentro de uma mochila e posteriormente fechado com o adesivo (*fig.81*).

O cartão agrafado contém um cortante standard (*fig.79*) dos expositores de arame. Serve de suporte comunicacional quando o guia se encontra afixado no expositor de venda. Depois de aberto pode servir de marcador de livro.



fig.78 Guia Embalado.



fig.79 Pormenor do cortante.



fig.80 Informação dos percursos.



fig.81 Fecho de adesivo.



fig.82 Pormenor encadernação.



fig.83 Etiqueta informativa.



fig.84 Fecho de cartão.



## CONCLUSÃO

Este projeto de investigação em desenho partiu do desejo de alteração da perceção da paisagem, manifesto nas motivações, designado na encomenda de design e por fim, materializado no objeto que responde à mesma encomenda O Guia Inusitado do Porto. Desta forma a conclusão aparenta estar encerrada no próprio Guia.

A questão de investigação manifestada nas motivações do trabalho — Pode o desenho alterar a perceção da paisagem? —, não tem como resposta direta o ponto de chegada e conclusão do trabalho. Ainda durante as fases de conceção e formalização, esta questão se tornou cada vez mais uma afirmação. O que se questionou foi “como alterar a perceção da paisagem?”.

A resposta à encomenda de design é ao mesmo tempo uma resposta a esta questão. Mostra uma forma de alteração da perceção da paisagem, através do desvio da norma do guia turístico e do defraudar da expectativa das vistas normais do Porto.

Esta forma não é a única nem absoluta, é sim uma forma que consideramos pertinente, em função do tema de paisagem urbana da cidade do Porto, e da necessidade de resposta um projeto de investigação, que decorreu num determinado período de tempo.

Precisamente pela razão deste ser um projeto de investigação em desenho, outras duas conclusões podem ser abordadas.

Em primeiro, é de destacar o acréscimo do nível de eficácia dos desenhos das vistas, quando comparado com outros feitos em tempos anteriores ao projeto. Todo o processo de mapeamento dos âmbitos de implicação e intervenção, feito com recurso a diagramas e uma posterior aplicação de estratégias de desenho permitiu este acréscimo da eficácia.

O aproveitamento de cerca de 90% dos desenhos feitos em cadernos de viagem durante este ano, demonstra este elevar e superar da fasquia.

A segunda conclusão advém da primeira. Se este nível de eficácia foi assegurado por todo o processo trabalho na cidade do Porto, surge a presunção de que poderá ser atingido com igual ou mesmo superior eficácia, em qualquer outra cidade. Pois grande parte das estratégias de desenho que não existiam previamente, foram identificadas ao longo do trabalho.

Surge assim uma componente de continuidade do projeto, baseada no trabalho de investigação em desenho. O Guia Inusitado poderá deixar de ser do Porto, passando a ser de qualquer outra cidade.



## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon. (1999) *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, Editorial S.A.
- ALMEIDA, Paulo. (2010). *Mancha Directa. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na área de Desenho. Departamento Autónomo de Arquitectura. Universidade do Minho, Abril, 2008
- ALMEIDA, Paulo. (2013). *Desenho Protocolar Inscrevendo a ação, a partir de Günter Brus*. “Atlas e Vocabulário do Desenho — Encontros I” Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 9 de março de 2012
- AMANDI, Claudia. (2012). *Funções e tarefas do desenho*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- BARTHES, Roland. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, em Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água.
- BISMARCK, Mário. (2012) *Textos de apoio à unidade curricular de Teoria e História do Desenho*, Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, FBAUP.
- BRINGHURST, Robert (2001) *The Elements of Typographic Style*. Canada: Hartley & Marks.
- CABEZAS, Lino (2012). *Descubrimiento del espejo e invención de la perspectiva*. Comunicação apresentada na Conferência, realizada na cidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, 25.09.2012.
- CAMÕES, Luís. (1996). *Os Lusíadas*. Porto Editora, Porto.
- CARRERE, Alberto e SABORIT, José (Ed.) (2000). *Retórica de la pintura (Signo E Imagem)*. Barcelona: Ediciones Catedra S.A.
- CONCEIÇÃO, Gisela. *Dizer cem vezes a palavra açúcar*. O Militante Nº 290 - Set/Out 2007. <http://www.omilitante.pcp.pt/pt/290/Cultura/154/Dizer-cem-vezes-a-palavra«açúcar».htm> Acedido a 18.12.2012.
- COTE, Paul. *Elements of Cartographic Style*. <http://www.gsd.harvard.edu/gis/manual/style/> acedido em 30.03.2013.
- DELEUZE, Gilles. (2004). *The logic of sense*. P12. London: BLOOMSBURY PUBLISHING PLC.
- EUGÉ, Mark. (2006). *Não-Lugares. Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90º Editora.
- HOLANDA, Francisco de. (1985). *Da Ciência do Desenho [1571]*. Lisboa: Livros Horizonte.
- NICOLAIDES, Kimon. (1969) *The Natural Way to Draw*. Massachusetts: Houghton Mifflin.
- MASSIRONI, Manfredo. (2010). *Ver Pelo Desenho*. Edições 70, Lisboa.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (2002). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- MOLINA, Juan. (1999), *Estrategias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- NETO, Rui. (2009). *Desenho de interstícios urbanos, análise e experimentação de modelos de representação no beco de passos manual e no passeio do leal, na cidade do porto*. Tese de Mestrado. Porto: FBAUP-UP.
- PETHERBRIDGE, Deanna, (2010), *The primacy of drawing : histories and theories of practice*. Yale: Yale University Press.
- PORTAS, Nuno. *O que é uma cidade*. <http://e-fisica.fc.up.pt/edicoes/7a-edicao/arq.-nuno-portas> acedido em 18/03/2013
- PROVIDÊNCIA, Francisco. (1999). *Desenho, Desejo, Designio*, In Cadernos de Design Anuário 1998-1999. Lisboa: Centro Português de Design.
- RANCIÈRE, Jaques. (2010). *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RODINÒ, Simonetta. (1991) *Drawing : forms, techniques, meanings* Torino: Istituto Bancario San Paolo.
- RUSKIN, John (1991), *The elements of drawing*. Herbert Press, London.
- SIZA, Álvaro. (2012). *Entrevista*. Notícias Magazine, 3 de junho de 2012. Diário de Notícias, Porto.
- VIATTE, Françoise e BOUBLI, Lizzie (1991). *Réserves*. Paris: Musée du Louvre, département des Arts graphiques.
- VIEIRA, Joaquim. (1995). *O Desenho e o Projeto São o Mesmo?*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto.
- WARE, Chris (2005) *Acme Novelty Library 15*. Singapore: Patheon.





**Autor** José Miguel Carvalho Cardoso  
**Orientador** Professor Pintor Mario Bismarck  
**Concepção gráfica** José Miguel Carvalho Cardoso  
**Tipografia** Adobe Caslon Pro de Carol Twombly

