



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Diogo André Caetano Jorge

# ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA

A OBSERVAÇÃO E REGISTO GRÁFICO  
NA PRÁTICA DA ATIVIDADE TURÍSTICA

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada  
e pela Professora Doutora Susana Luísa Mexia Lobo,  
apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia  
da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2020



**ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA**  
A observação e registo gráfico na prática da atividade turística



**Diogo André Caetano Jorge**  
Dissertação do Mestrado Integrado em Arquitetura  
sob a orientação dos Professores Pedro Filipe Rodrigues Pousada e Susana Luísa Mexia Lobo

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Outubro de 2020



**ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA**  
A observação e registo gráfico na prática da atividade turística

**Nota à Edição**

O documento segue o novo Acordo Ortográfico  
Para melhor compreensão da proposta, propõe-se o acompanhamento da leitura com o seu protótipo e  
“Making of” presentes em anexo.

Agradeço,

a ti, e a todos os que tornaram possível esta dissertação,

aos Professores Pedro Pousada e Susana Lobo, meus orientadores, pelo  
acompanhamento ao longo do trabalho,

ao Arquiteto Rui Neto pela disponibilidade e hospitalidade,

à minha família e amigos, por tudo.



## RESUMO

Esta dissertação procura refletir de que forma uma tipologia alternativa de roteiro, tendo como principal diretriz o registo gráfico, pode auxiliar o viajante na aprendizagem e fruição do espaço da cidade. Neste sentido, pretende-se analisar o conceito da viagem, à imagem do turismo e do turista, e o campo do desenho, de uma visão geral a uma vertente mais profunda de observação.

O estudo terá como alvo a relação e cruzamento destas temáticas, do contexto histórico e evolutivo à atualidade, de maneira a compreender o contributo do *Grand Tour* dos séculos XVIII e XIX tanto para a origem e uso do roteiro/diário de viagem, como para o desenvolvimento do olhar turístico, e de que forma este impactou o turismo moderno e contemporâneo. O discurso procura ainda clarificar a prática do desenho como ferramenta de registo e comunicação e, quando exercida no ato de viajar, perceber de que modo estimula, posteriormente, ao apelo da memória e à construção de uma imagem visual dos objetos e do espaço.

Coimbra, localidade de relativa afluência turística alicerçada na sua Universidade, serve de contexto espacial da análise proposta enquanto desempenha a função de suporte para a criação de um protótipo de roteiro.

**Palavras-Chave:** Viagem, Turismo, Turista, *Grand Tour*, Desenho, Memória, Coimbra, Roteiro



## ABSTRACT

This dissertation seeks to reflect how an alternative typology of guidebook, having as main guideline the graphic register, can help the traveller on the learning and fruition of the city space. In this sense, the intention is to analyse the concept of travel, in the image of tourism and the tourist, and the field of drawing, from an overview of the concept to a side of deeper observation.

The study will aim at the relation and crossing of the themes, from the historical and evolutionary context to the present day, in order to understand the contribution of the 18th and 19th centuries' Grand Tour both to the origin and use of the guidebook/diary of travel, aswell as to the development of the tourist gaze, and in what way it has impacted modern and contemporary tourism. The speech also seeks to clarify the practice of drawing as a tool for registration and communication and, when exercised in the act of traveling, to understand how it later stimulates the appeal of memory and the construction of a visual image of objects and space.

Coimbra, a locality of relative tourist affluence based on its University, serves as the spatial context of the proposed analysis while performing the function of support for the creation of a guidebook prototype.

**Keywords:** Travel, Tourism, Tourist, Grand Tour, Drawing, Memory, Coimbra, Guidebook



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	13
<b>I – TURISMO e TURISTA</b>	19
1.1 - <i>Grand Tour</i> : a origem do Turismo Moderno	21
1.2 - Construção de um olhar: relação entre observador e envolvente	35
<b>II – VIAGEM e DESENHO</b>	47
2.1 - Diário Gráfico: conceito e metodologias	49
2.2 - Desenho de observação: uma experiência da cidade	55
2.3 - Casos de Estudo	65
2.3.1 - Le Corbusier / Louis Kahn	67
2.3.2 - Kevin Lynch / Gordon Cullen	81
2.3.3 - Fernando Távora / Rui Neto	93
<b>III – PROPOSTA: ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA</b>	103
3.1 - Roteiro: conceito e tipologias	105
3.2 - Protótipo do Roteiro:	
3.2.1 - Tema e Objetivos	111
3.2.2 - Metodologia e Estrutura	117
3.3.3 - O Objeto	123
<b>Considerações Finais</b>	127
<b>Bibliografia</b>	131
Webgrafia	135
Fontes de Imagens	137
<b>Anexos</b>	147
“Making of” da Proposta	148
Conversa com o Arquiteto Rui Neto	185



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação surge no seguimento do desafio de aprofundar os conhecimentos na disciplina de desenho, mais especificamente o desenho de observação, e sua prática no decorrer da atividade turística. Orientada pelos professores doutores Pedro Filipe Pousada e Susana Mexia Lobo, permitiu o desenvolvimento de competências relativas à recolha de informação e capacidades críticas de investigação teórica de complemento à proposta, tendo sido desenvolvido um roteiro para a cidade de Coimbra, que procura fomentar a criação de registos, desenvolver um olhar crítico e uma interação distinta para com os espaços visitados e, posteriormente, o apelo à memória.

O método de desenvolvimento da dissertação adota um processo de duas vertentes conceptuais: a primeira diz respeito à análise e interpretação de documentos, à definição e clarificação de conceitos, bem como à investigação dos casos de estudo, procurando estabelecer uma articulação dos conteúdos da Viagem, à imagem do turismo e do turista, e sua relação com o campo do Desenho, de uma visão geral do conceito a uma vertente de maior observação e análise; a segunda vertente, de componente prática, apropria-se de Coimbra como contexto espacial para a criação de um protótipo de roteiro. Fundamentado pela aprendizagem teórica, evita que se torne num exercício prático isolado, transformando-o numa tentativa de resposta coerente à problemática levantada pela dissertação - de que forma uma tipologia alternativa de roteiro, tendo como principal diretriz o registo gráfico, pode auxiliar o viajante na aprendizagem e fruição do espaço da cidade.

Neste sentido, a estrutura do trabalho reparte-se em três capítulos. O primeiro capítulo, “Turismo e Turista”, desenvolve o contexto histórico do *Grand Tour*, expõe o seu impacto na democratização da viagem e origem do Turismo Moderno, bem como o tipo de “olhar”, comportamento e relação entre turista ou observador e a realidade que o envolve. Para melhor caracterizar a experiência turística, procura-se compreender os itinerários e os motivos pelo qual o turista embarcava neste tipo de atividade. Da viagem cultural do Império Romano, à celebração e adoração do sagrado no período da Idade Média, o ato de viajar está inerente à experiência comum no Homem, sendo que um novo formato de turismo emerge nos séculos XVII e XVIII - o *Grand Tour*.



Caracterizado, na sua origem, pelo interesse em conhecer os testemunhos da antiguidade clássica greco-romana, o *Grand Tour*, introduzido pela elite social inglesa, implicava uma extensa viagem pela Europa com o objetivo de formar jovens aristocratas nos campos da política, economia, educação e artes. Com a sua popularização nos finais do século XVIII, o fator educativo inicial, identificado pela relação estabelecida entre estudante e tutor, seria sobreposto pela experiência cultural e prazerosa. Aliada ao aparecimento dos primeiros guias de viagem e à evolução dos meios de transporte, o viajante passava a ter uma maior facilidade em se deslocar fora dos limites da sua experiência quotidiana. Este processo levou à evolução exponencial, “industrialização” e democratização da viagem, estabelecendo-se como uma atividade mais extensa e organizada, contribuindo para a explosão do Turismo Moderno.

Importa ter em conta que, nos dias de hoje, o turismo é uma prática acessível a todos graças à globalização, permitindo ao Homem ter ao seu dispor um alargado leque de oportunidades, resultando em diferentes comportamentos e reflexões. Deste modo, sendo a visão a forma mais direta de perceção do mundo construído, procura-se analisar e categorizar os vários tipos de olhar do turista, sejam estes através da experiência *in loco* ou associados ao uso de instrumentos tecnológicos.

O segundo capítulo, “Viagem e Desenho”, concentra-se especificamente na observação e no desenho como principais métodos e ferramentas de perceção do espaço urbano. Neste sentido, analisa-se o conceito de diário gráfico e a importância do desenho de observação, especialmente em contexto de viagem, pela investigação dos casos de estudo apresentados: Le Corbusier/ Louis Kahn, Kevin Lynch/ Gordon Cullen, Fernando Távora/ Rui Neto, destacando as suas características e especificidades.

O terceiro capítulo, “Proposta: Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra”, dedica-se à materialização do objeto. Ponderando toda a investigação teórica desenvolvida, esclarece ainda o conceito de roteiro e suas tipologias, com o objetivo de auxiliar na definição dos temas, objetivos, metodologia e estrutura da proposta. Relativamente ao formato físico do trabalho, é importante salientar que a estrutura é constituída por dois exemplares: o primeiro corresponde ao corpo da dissertação na íntegra (análise, reflexão e anexos) e o segundo, ao objeto proposto. A separação material procura, ainda assim, uma relação contínua entre a escrita e o desenho.



O registo gráfico do roteiro tenta, não só expôr a representação de uma perspetiva do local, mas também um conjunto de grafismos de diversas plasticidades ou reflexões, sempre associados a uma narrativa informativa.

Deste modo, a pertinência do trabalho reflete-se de diferentes maneiras: a nível pessoal e académico. Numa perspetiva de motivação individual, a prática do Desenho esteve sempre presente, tanto no ato de viajar, como na vivência quotidiana. Já segundo uma vertente académica, dada a crescente desvalorização e abandono do desenhar, e da investigação pelo Desenho, com esta dissertação pretende-se realçar a importância destas práticas, não só para a formação do arquiteto, como também no momento da atividade turística. Através do registo gráfico, existe uma maior predisposição para observar a realidade envolvente, proporcionando uma melhor compreensão das características do espaço urbano e o desenvolvimento de diversas capacidades.

O produto final deste trabalho pretende contribuir para a comunidade através da representação de um olhar erudito sobre a cidade de Coimbra, como uma proposta alternativa às formas convencionais de roteiro turístico.



## I - TURISMO e TURISTA

Neste capítulo contextualiza-se historicamente o conceito do Turismo e sua evolução, mais especificamente o processo de democratização da viagem, associada à temática do *Grand Tour*, ao aparecimento dos guias e registos de viagem e as suas aplicações práticas relativamente aos itinerários percorridos, aos padrões sociais, à relação e ao comportamento do viajante para com os objetos contemplados.



### 1.1 - *Grand Tour*: a origem do Turismo Moderno

*As epochs rise and fall, the tourist goes around in cycles, too. It's the same world, but his view of it changes. Now he wants to behold something sacred; now something informative, to broaden him; now something beautiful, to lift him up and make him finer; and now something just different, because he's bored.*

*He travels also for the possibility of living differently, in his small line away from "real life": to cut loose from the restraints of routine, or of city living, or of living with people who know him; (...) (Feifer, 1985, p.269)*

O Turismo na contemporaneidade, numa visão elementar do conceito, está associado a uma ou várias atividades que envolvem o deslocamento de indivíduos entre locais, nacional ou internacionalmente. O que hoje se apresenta como uma experiência comum do Homem – viajar como distanciamento espacial da vivência quotidiana – resulta de um processo de alterações adquiridas e desenvolvidas ao longo do último século, período em que o Turismo se propagou intensamente por todo o mundo.

Ser turista é parte integrante da experiência moderna na procura de novas sensações, culturas, educação e prazer, contudo, o ato planeado de viajar teve a sua origem em sociedades pré-modernas. Ainda que menos numeroso em termos de conteúdo histórico informativo, as primeiras viagens registadas remontam ao tempo da Antiga Grécia, com a celebração e adoração do sagrado, ou até à atividade cultural e prazerosa no Império Romano, possibilitada pela imposição da Pax Romana – período de paz e estabilidade territorial.

Com o declínio de Roma Imperial no final do século V d.C. e, seguidamente, o afastamento dos povos invasores, deu-se oportunidade ao Cristianismo de se estabelecer no ocidente. Considerando que, durante o período da Idade Média, grande parte da cultura provinha da Bíblia, todo o prazer foi absorvido pela devoção religiosa originando um novo formato de Turismo, a peregrinação.



*By the thirteenth and fourteenth century, pilgrimage was a mass phenomenon practicable and systemized, served by a growing industry of networks of charitable hospices and mass-produced-indulgence handbooks. (Feifer, 1985, p.29)*

Neste sentido, um vasto número em ascensão de crentes, procedentes de todas as classes sociais, adota esta prática. Como resultado, deu-se o enriquecimento e posterior investimento por parte da Igreja na construção de diversos estabelecimentos pela Europa (entre os quais igrejas, catedrais e hospícios), com o propósito, não só de servir, como também de apelar à população a participar nesta jornada. Ainda que de uma forma um pouco embrionária, é neste contexto que surgem os primeiros documentos a incorporar na sua estrutura uma componente de guia de viagem. Testemunhos e histórias da viagem à Terra Santa contendo liturgias, lendas e milagres, assim como condições dos rios e estradas, entre outras particularidades da rota. Um dos mais conhecidos exemplos, publicado no séc. XII, é a obra “*Liber Sancti Jacobi*” (Codex Calixtinus) dedicada aos peregrinos de Santiago de Compostela, em Espanha (fig.1 e 2).

No decorrer do século XV, período que assistiu à decadência do Gótico, as motivações do viajante mudavam mais uma vez de orientação. Com a Reforma Protestante e o Renascimento, o viajante permitiu que a sua devoção religiosa fosse contaminada por impulsos de carácter mais mundano, ou seja, ser recetivo ao prazer e à cultura. Visto que durante toda a Idade Média não havia espaço para individualismo (a essência do quotidiano seria servir a Deus e obedecer à Igreja), o Renascimento representa o emergir do Homem, o retorno ao pensamento e à reflexão. A rejeição e oposição de certas culturas em relação à Igreja Católica de Roma e aos seus dogmas, virou o interesse para a antiguidade clássica greco-romana, contribuindo, conseqüentemente, para o desenvolvimento da sociedade nos campos da política, economia, educação e artes.

É no seguimento deste movimento que surge a prática do *Grand Tour*, frequentemente citado como a base da história do Turismo. Esta referência deve-se principalmente à proximidade que as suas características têm com o turismo moderno e contemporâneo, isto é, a ideia convencional do *Tour* como uma viagem, realizada nos séculos XVII e XVIII, ter perdurado apenas com ligeiras alterações.



O seu estudo torna-se possível e observável através da descrição dos principais aspetos presentes nas fontes informativas da época tais como: diários, jornais, cartas e *souvenirs*, escritos e colecionados durante as viagens pela Europa. Segundo John Towner, o *Grand Tour* manifesta-se como o primeiro movimento turístico capaz de ser analisado historicamente em detalhe devido à produção em abundância de material de investigação.

Em “*The GrandTour, A Key Phase in the History of Tourism*” (Towner, 1985), reflete-se sobre a época originária em que se terá estabelecido o *Tour* e quais as classes sociais que o realizavam. Inicialmente e maioritariamente associado à elite, a classe média também teve o seu papel participativo neste tipo de viagem, levantando-se, assim, a questão de como é que se deve analisar e definir o *Grand Tour*, se pelo circuito percorrido ou se pela classe social dos seus intervenientes. Considerando que esta dissertação se debruça principalmente sobre a questão da viagem e a construção de um olhar, procura-se perceber de que forma é que a própria evolução dos conceitos e a procura do turista influenciaram a conceção do itinerário.

Para uma melhor clarificação deste processo é necessário redirecionar o discurso para o século XVI, época em que Inglaterra vivia o período Elisabetano. Com a Reforma Protestante da Igreja ainda bastante presente, a vontade de expandir o conhecimento proporcionou o início de uma nova tipologia de viagem, um circuito educativo pela Europa a ser realizado pelos membros da aristocracia.

*[t]he Elizabethan tourist was typically an unmarried English male in his early twenties (...) travelling abroad to see how the world was run and thus prepare himself for a membership of the ruling class. (Feifer, 1985, p.64)*

Esta jornada facilitava o contacto entre culturas com o objetivo de preparar os jovens ingleses, acompanhados dos seus tutores, para futuros cargos de chefia. A experiência foi de tal ordem relevante que desencadeou um aumento exponencial na sua afluência, sendo mais tarde denominada como *Grand Tour*.

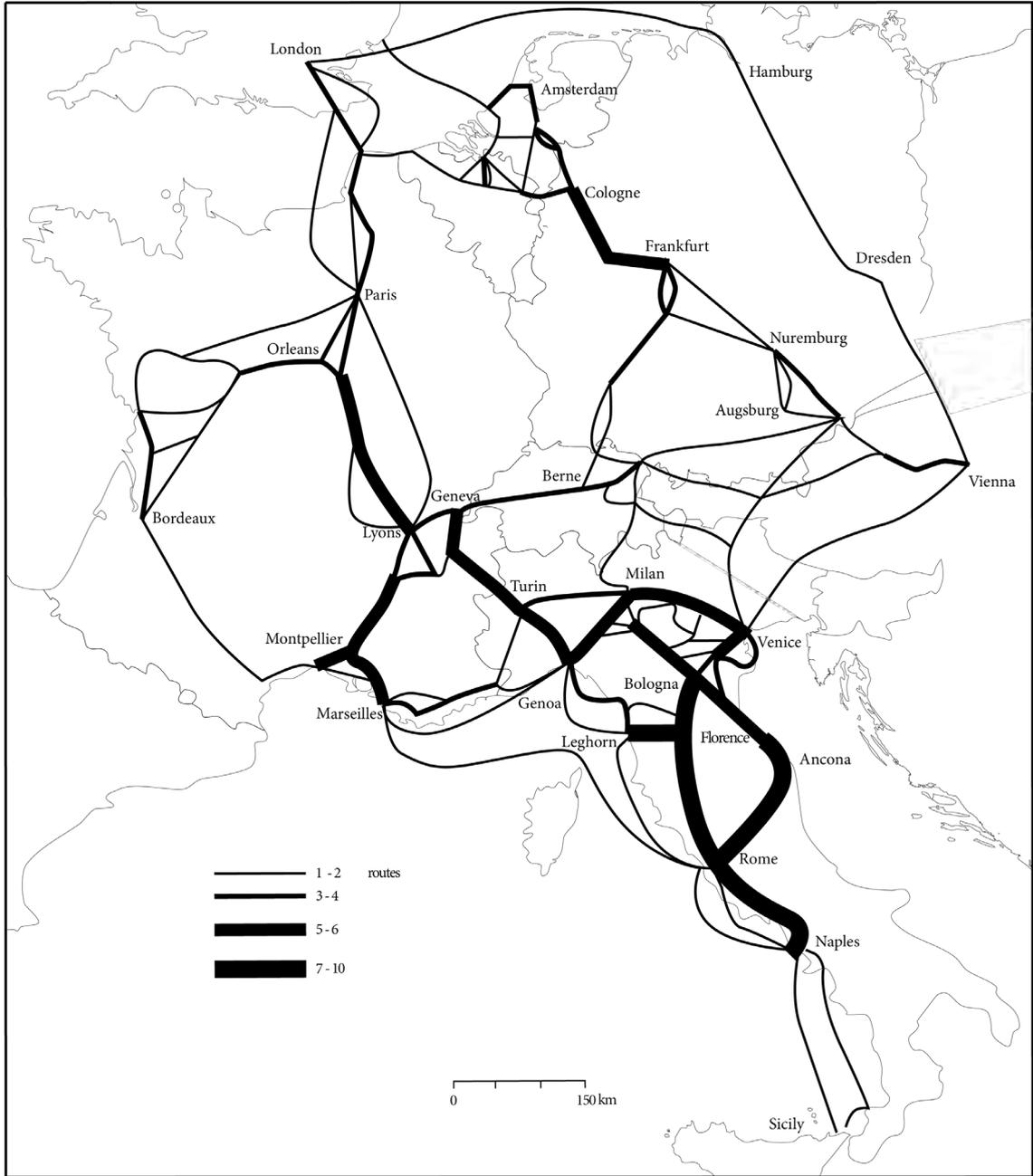


Fig. 3 - Mapa do Grand Tour, 1661-1700

*[t]he “Classical Grand Tour”, when an interest in the ancient classical world and its rediscovery in the forms of Renaissance, was reaching its zenith. (...) the “Romantic Grand Tour” when romantic and picturesque sensibilities dominated the taste of many tourists (...)*

(Towner, 1985, p.313)

O conceito é definido por duas fases: *Grand Tour* Clássico (séculos XVII e XVIII) e *Grand Tour* Romântico (século XIX). Realizados principalmente, mas não exclusivamente, pela população britânica, compreendiam como destinos França, Itália, Alemanha, Suíça, Países Baixos e pontualmente Grécia e Portugal. Embora o itinerário tenha sofrido ligeiras alterações relativamente ao trajeto a percorrer, os aspetos – estatuto social, ocupação, educação, idade e motivação – tiveram uma forte influência na evolução da natureza da viagem.

No *Grand Tour* Clássico (fig.3) o domínio da preferência pelo clássico e pelo renascimento era claro. De acordo com John Towner, Itália era o principal país a reunir em grandes quantidades este tipo de recursos refletindo-se, conseqüentemente, na organização dos roteiros que apresentava. Centros urbanos como Turim, Milão, Verona, Vicenza e Veneza definiam um dos sistemas de rotas – Placência (Piacenza), Parma, Régio (Reggio), Modena e Bolonha – sendo que Bolonha servia como ponto de transição para as rotas de Florença e Roma – Bolonha, Florença, Ancona, Roma e Nápoles. Outro destino frequentemente presente no *Tour* é França, com as principais visitas a passarem por Paris (como importante núcleo político e cultural) e pelas rotas clássicas – Vienne, Orange, Aries, Nimes e Pont du Gard. Nesta fase, ainda que existisse um certo interesse em observar o cenário natural e rural da viagem, este é referido como consequência da deslocação entre os principais centros culturais.

*To tread the classic ground Italy, to pick up the flourish in France: the appeal of the Grand Tour widened steadily as the eighteenth century continued.* (Feifer, 1985, p.98)

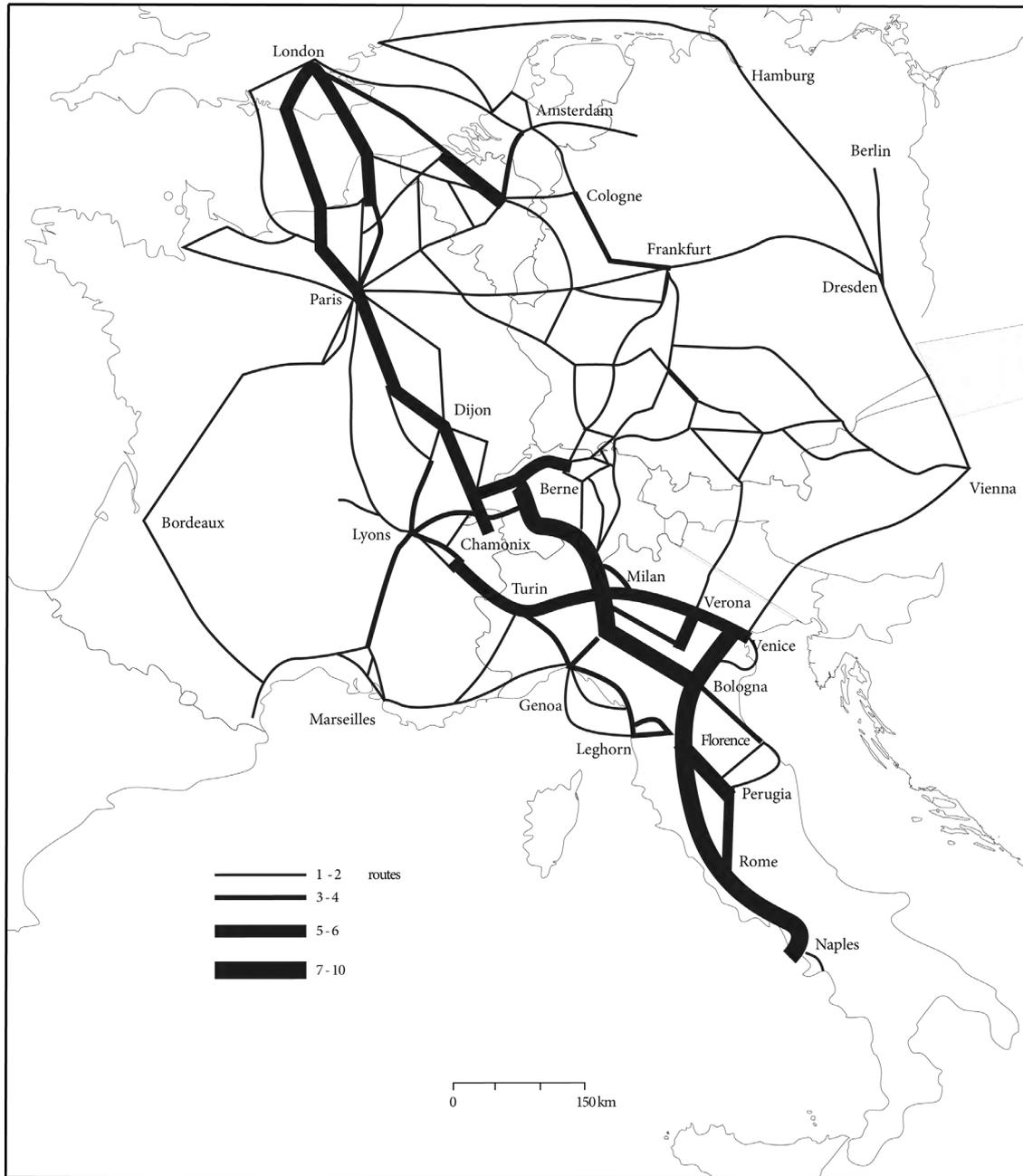


Fig. 4 - Mapa do Grand Tour, 1814-1820

Devido ao aumento de fluxo do *Grand Tour* nesta época, o viajante, para além do seu tutor, começou a ser acompanhado de outros membros, nomeadamente assistentes e empregados pessoais (sendo bastante comum a contratação de indivíduos locais nas paragens que efetuava), assim como especialistas em diversas áreas, tais como contabilidade e pintura. É importante referir de igual modo que, para além da convencional viagem a pé, a cavalo ou de carruagem, certos sistemas de transporte – tendo como base de deslocação a água – influenciaram o padrão do roteiro escolhido.

No final do século XVIII, a Revolução Francesa e, seguidamente, as Guerras Napoleónicas – 1789 a 1814 – impõem ao viajante restrições ao nível do tempo despendido e ao itinerário que se pretendia percorrer. É só com o final dos conflitos que o *Grand Tour* retoma o seu normal percurso, trazendo consigo algumas modificações. Embora o padrão da viagem se tenha mantido praticamente idêntico, deu-se uma alteração na sensibilidade e nos valores do turista relativamente à realidade observada, originando o movimento do *Grand Tour* Romântico (fig. 4). É durante esta fase que se começa a desenvolver uma perspectiva romantizada, não só da paisagem urbana, como do cenário e mundo natural. Neste sentido, prioriza-se a satisfação individual do viajante ao enfatizar as suas sensações e intensidades emocionais que, ao invés da expressão e clareza intelectual, possam derivar da apreciação de diferentes espaços e da sua linguagem poética.

*As the period of the Grand Tour progressed, guidebooks concentrated more and more on the practical hints, as opposed to educational theory, reflecting – or stimulating – the tourist's increasing preoccupation with comfort.*

*Travel for culture or pleasure, with many quick changes, was bound to appeal to a devoted seeker after sensation like the romantic.* (Feifer, 1985, pp.100-140)

Com a passagem da ideologia clássica para a ideologia romântica, a classe média sobrepôs-se às classes de elite na afluência ao *Grand Tour*, impactando a sua organização.

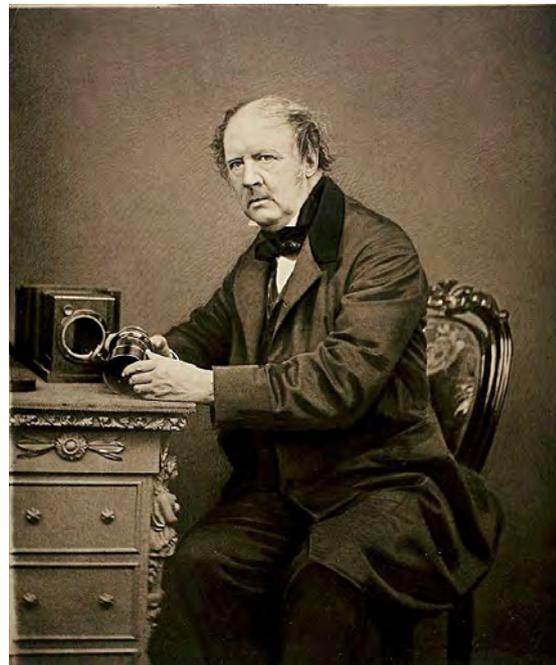
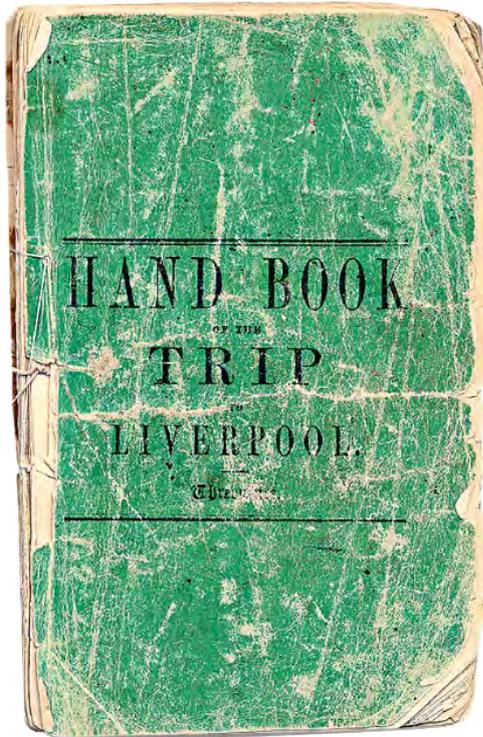


Fig. 5 - Thomas Cook, 1845, Handbook of the Trip to Liverpool

Fig. 6 - Louis Daguerre, 1787-1851

Fig. 7 - Fox Talbot, 1800-1877

O fator educativo inicial – identificado pelo estudante e tutor – associado principalmente à aristocracia, representava um marco de estatuto social, sendo que o seu interesse foi diminuindo drasticamente pela expansão desta outra classe que procurava a experiência cultural e prazerosa. Neste sentido, as distinções de estatuto começaram a ser feitas, mais pelas diferentes classes do viajante, do que propriamente por aqueles que podiam, ou não, viajar. Este avanço deve-se também à Revolução Industrial, com a introdução dos barcos a vapor e dos caminhos-de-ferro, permitindo alargar à classe trabalhadora e seus familiares a experiência do lazer fora da sua área de residência, resultando, conseqüentemente, no aumento do número de mulheres participantes.

Ainda que a atividade turística fosse relativamente pouco industrializada, o ano de 1840 surge como um momento importante para o seu progresso. Com a fundação da firma britânica Thomas Cook, organizou-se o que hoje é reconhecido como primeiro pacote de viagem. O “*Handbook of the Trip to Liverpool*”, publicado em 1845 por Thomas Cook, incluía um guia de recomendações a respeito de lojas, hotéis e locais de interesse histórico nas cidades de Leicester, Nottingham, Derby, Liverpool e na costa norte do País de Gales (fig.5).

Simultaneamente, para acelerar e complementar este movimento de “industrialização” do turismo, a sociedade tentou responder às novas necessidades do viajante ao facultar diversos serviços especializados como alojamento, meios de transporte, guias locais e banqueiros (para troca de moeda). À medida que se foram reunindo as condições necessárias, caminhou-se para o processo de democratização da viagem. É neste período que a vontade de viajar e a contemplação turística, combinadas com os meios de transporte coletivos e técnicas de representação fotográfica (Louis Daguerre, 1839; Fox Talbot, 1840), começam a fazer parte da experiência moderna ocidental (fig.6 e 7).

Ainda que as matrizes espacial e temporal da viagem, estabelecidas no séc. XVII, seguissem tendencialmente uma rota pré-definida, é precisamente pela transição dos grupos de elite para uma procura turística socialmente mais ampla que se pôde estabelecer uma indústria mais extensa e organizada.



Esta alteração impactou diversos aspetos do *Tour*, nele compreendidos a duração da viagem, idade, educação/ocupação do turista e suas relações sociais, permitindo ainda alargar o conjunto dos locais a visitar.

Concluindo, tendo em consideração toda a evolução e aplicação prática do conceito da viagem, o legado do *Grand Tour* surge como uma era importantíssima ao contribuir para a explosão e globalização do Turismo Moderno.

*As an exponent of leisure and mobility, the tourist seems preeminently modern. But ours is not the first society to have produced tourists. (...) there were numerous tourists among Ancient Romans, complete with guidebooks, cheap souvenirs, tourist traps, garrulous touts, and bikini beaches; tourists have reappeared periodically ever since (...) variously seeking culture and pleasure according to the lights of their time. Thus what is sacred in one era becomes curiosity in another; and later, it turns into art. (Feifer, 1985, p.2)*



## 1.2 – Construção de um olhar: relação entre observador e envolvente

O crescimento exponencial do turismo representa uma espécie de libertação e expansão global da viagem. Com a alteração do caráter e dos padrões sociais da viagem do *Grand Tour* Clássico (vertente educativa) para o *Grand Tour* Romântico (turismo cénico, a experiência do belo e do sublime), estabeleceu-se o conjunto de características essenciais para a explosão do turismo na sociedade, tornando-se uma das principais atividades da modernidade ocidental e, posteriormente, mundial. Considerando a ascensão da classe média/trabalhadora, juntamente com o desenvolvimento considerável das infraestruturas turísticas e os meios de transporte coletivos, o *Tour* alarga o seu foco de intervenção oferecendo novas experiências de prazer, diversão ou entretenimento, mas também de repouso, introspeção e contemplação.

Este distanciamento – a qualidade de refúgio ou escape do quotidiano para o revigorar da saúde física e mental – dentro da variedade de propósitos atribuídos à viagem, é um dos aspetos mais debatidos na indústria turística contemporânea.

*It is a crucial element of modern life to feel that travel and holidays are necessary. "I need a holiday" reflects a modern discourse based on the idea that people's physical and mental health will be restored if only they can "get away" from time to time. (Urry, Larsen, 2011, p.6)*

Direcionando a reflexão especificamente para o olhar do turista, é este que ordena e regula as relações entre várias experiências sensoriais, identificando o que é visualmente fora do comum, diferenciando o relevante do restante. O viajante, nesta fuga do quotidiano, procura uma certa autenticidade no que são edifícios, objetos ou artefactos possíveis de serem admirados. No entanto, a experiência visual, sendo a visão um dos sentidos mais nobres e modo de receção informativa mais imediata, necessita do envolvimento de outros sentidos para uma total imersão no espaço, isto é, cada “contemplação” depende da reciprocidade prática e material entre o indivíduo e o que o envolve, evitando que a viagem se torne numa prática superficial.

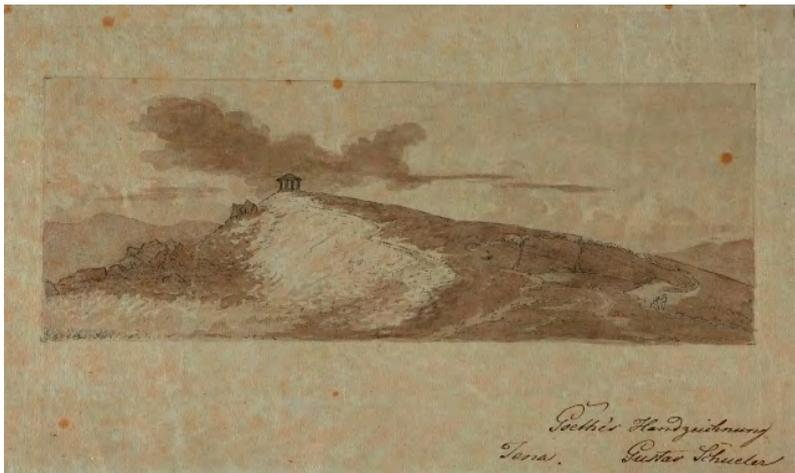


Fig. 8 - Piranesi, 1750-1778, Vista do Campo Vaccino, Roma

Fig. 9 - Goethe, 1808, Região Eger

Fig. 10 - Ruskin, 1852, Pallazo Ducale e Ponte Della Paglia, Veneza

*[t]here is no simple relationships between what is directly seen and what this signifies. We do not literally “see” things. Particularly as tourists, we see objects and specially buildings in part constituted as signs. (...) Gazing is not merely seeing, but involves cognitive work of interpreting, evaluating, drawing comparisons and making mental connections between signs and their referents (...) Gazing is a set of practices. (Urry , Larsen, 2011, p.17)*

Recuando ao período compreendido entre os séculos XVII e XVIII, estes momentos de contemplação começaram, progressivamente, a fazer parte integrante do itinerário, ou pelo menos o desenvolvimento do próprio ato de olhar era tomado em consideração. Auxiliado por cartas, diários e principalmente pelo aparecimento de desenhos e guias de viagem, este começava a ser orientado e educado através da promoção de novos modos e locais para se “ver”. Como exemplos deste tipo de documentação destacam-se os desenhos em Roma de Piranesi (fig.8), os desenhos e poesia de Goethe na sua “Viagem a Itália” de 1786 a 1788 (fig.9), o registo escrito de Thomas Cook, “*Handbook of the Trip to Liverpool*”, publicado em 1845, e a análise e produção pictórica arquitetónica de John Ruskin na obra “*Stones of Venice*” (volumes I, II e III), publicada entre 1851 a 1853 (fig.10), ou “*Mornings in Florence*” de 1877. Mais especificamente Cook e Ruskin, ainda que em temas e formas de comunicação distintas, procuraram examinar e descrever os objetos em destaque, de maneira a, não só filtrar e guiar o seu leitor, como de por à disposição um conjunto de ferramentas e informação para melhorar a sua experiência na viagem.

Com o aparecimento da fotografia em meados do século XIX, torna-se possível a captura dos momentos significativos através da lente, salientando, mais tarde, como é que a imagem realça, molda e substitui a visita presencial de uma forma complexa e contingente. É neste contexto que a fotografia assume uma postura de “mobilidade imaginativa” e, simultaneamente, se constitui como uma viagem através da memória, visto que a captura representa o próprio olhar do turista em determinado momento.

*Photographs are more than just representations, and while photographic images are caught up with the moment, photographic objects have temporal and special duration. (...) Photographs are “blocks of space-time” that have effects beyond the people or place or events to which they refer. (Urry, Larsen, 2011, p.155)*



Um século depois, através do processo de globalização (o aproximar da população mundial graças ao desenvolvimentos das tecnologias – internet e dispositivos móveis), o turista pôde comparar os diferentes espaços e as vivências da sua localidade com os restantes territórios do mundo. Dada a velocidade e maior facilidade em obter informação, todos os objetos potenciais de captar o olhar do turista começaram a poder ser localizados e confrontados, por vezes quase de forma instantânea, através das artes, literatura, *media* e internet. Por consequência, o indivíduo despertou outras formas de obter satisfação turisticamente, não só pela realização da viagem fisicamente, como também por parte da antecipação e expectativa criadas pela imaginação no momento da compra dos produtos. Esta procura influenciou diretamente a relação entre o observador e o mundo construído. Visto que qualquer local se encontra à distância de um *click*, diferentes países, ou diferentes zonas dentro dos mesmos, investiram na especialização de atividades e objetos particulares com o intuito de cativar o olhar do turista, criando uma extensa dinâmica de possibilidades, comportamentos e reflexões.

*It is about consuming goods and services which are in some sense unnecessary. They are consumed because they supposedly generate pleasurable experiences which are different from those typically encountered in everyday life. And yet at least a part of that experience is to gaze upon or view a set of different scenes, of landscapes or townscapes which are out of ordinary. When we “go away” we look at the environment with interest and curiosity. (Urry, Larsen, 2011, p.1)*

No seguimento da transcrição anterior, um dos propósitos atribuídos à viagem consiste no consumo de bens e serviços, pressupondo que estes, por sua vez, possam gerar experiências prazerosas que contrastem com o que é quotidiano e mundano. Dependendo da conexão estabelecida, o viajante tende então a prolongar o tempo de observação o que leva, ocasionalmente, à “objetificação” ou captura visual – escrita, desenho, fotografia, vídeo, entre outros – permitindo a sua reprodução e redistribuição pelo espaço e tempo.



Conseqüentemente, quando se reflete sobre o ato de observar, este foca-se normalmente no tema da paisagem, natural ou urbana. O turista vê e registra o “diferente” de maneiras diferentes, consoante a sua sensibilidade para com os elementos visuais encontrados. Nesse sentido, o seu olhar não é uma experiência única e universal. Antes, é o resultado de diferentes ideias, aptidões, desejos e expectativas, sujeitas a um conjunto de fatores como classe social, gênero, nacionalidade, idade e educação. Em “*The Tourist Gaze 3.0*”, Urry refere que o olhar sobre determinado espaço é condicionado por memórias/experiências pessoais e orientado por certas regras e estilos. Tais fatores e condicionantes são recursos essenciais, técnicas e lentes culturais, que potencialmente preparam o turista para analisar as formas físicas diante dos seus olhos como “interessantes, boas ou belas”.

Embora o momento de contemplação se desenvolva no senso geral em torno da observação e do bem-estar, existem outras temáticas associadas ao olhar do turista, trazendo consigo diversas aplicações, tais como: educação (referência ao *Grand Tour* Europeu do século XVIII, como também a atuais programas de mobilidade); solidariedade/grupo (para além do turismo “convencional”, a possibilidade de ajudar populações locais através de diversos tipos de atividades comunitárias); prazer e diversão (turismo lúdico, normalmente atribuído às faixas etárias mais jovens); património e memória (desenvolvimento e recriação de histórias, costumes, festivais, danças, entre outros, de determinada cultura).

Fora as ramificações distintas da contemplação turística, é necessário referir que diferentes discursos implicam diferentes comportamentos, isto é, diferentes sociabilidades. Deste modo, é possível identificar e distribuir os diferentes olhares em dois grupos extensos: a contemplação romântica e a contemplação coletiva. Funcionando como opostos, o primeiro grupo realça o isolamento, a privacidade, a relação pessoal e espiritual com o objeto em causa (realizado a solo ou com pessoas próximas), sendo que o segundo, por contraste, envolve convivência, sentido de movimento e vivacidade, na lógica de que um alargado número de pessoas indica que determinado espaço é o local certo para se estar.

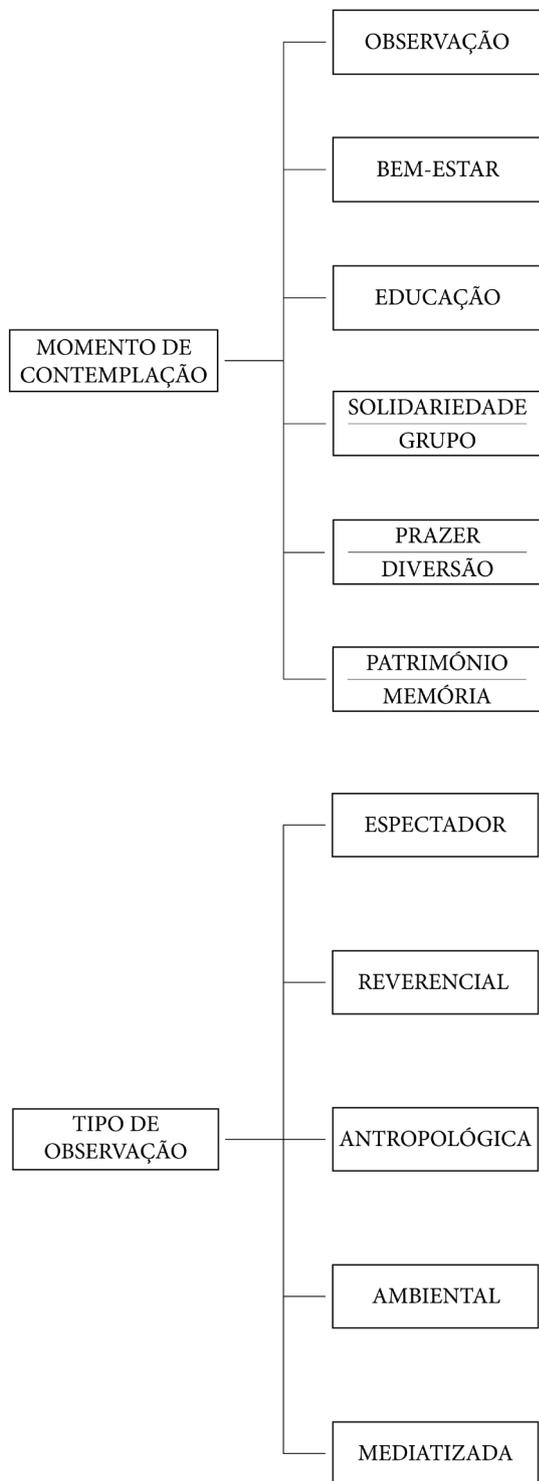


Fig. 11 - Diagrama conceptual do propósito momento de contemplação  
 Fig. 12 - Diagrama conceptual do tipo de observação

Para além destes dois grupos, em “*The Tourist Gaze 3.0*” menciona-se que, relativamente ao consumo visual, existem outros tipos de relações que se podem estabelecer entre o indivíduo e o espaço visitado, sendo que as suas particularidades variam consoante o tipo de relação social, períodos de tempo despendido e o carácter da apreciação: observação como espectador (recolha de diferentes estímulos e sinais vistos de passagem/relance), observação reverencial (descrição da afluência espiritual em locais sagrados), observação antropológica (entendimento de como é que o viajante explora e analisa diferentes paisagens e por sua vez, como é que interpreta as variadas linguagens e seus significados), observação ambiental (determinar a pegada ecológica das práticas turísticas) e por último observação mediatizada (normalmente associada à vivência dos espaços partilhados e apresentados pelos media, especialmente locais icónicos da história do cinema internacional).

Em suma, no turismo, o momento de observar é uma atividade inerente ao conceito da viagem funcionando como o primeiro ponto de contacto com a realidade, sendo que, a preocupação pela observação e pela contemplação como experiências imersivas está associada aos últimos séculos de evolução, quer da própria sociedade, como dos transportes e tecnologias que a acompanham, período em que o turismo em massa se alastrou no mundo ocidental. Dada a sua expansão e aumento na afluência, a própria perceção do turista para com o cenário envolvente teve espaço para evoluir e prosperar. Com a democratização da viagem começou-se a educar e a orientar o olhar do turista através de diversos tipos de documentação, nele incluídos a introdução dos guias de viagem e souvenirs. No entanto, este olhar não é uma capacidade única e universal. Condicionado por um conjunto de fatores, diferentes pessoas percecionam os elementos observados de diferentes formas, o que torna possível identificar e categorizar as suas distintas intenções e aplicações.

Neste sentido, pode-se compreender vários comportamentos do turista e do seu olhar, as ramificações e vontades que melhor correspondem a cada uma das suas necessidades, isto porque o momento de prazer e contemplação provém principalmente da reciprocidade entre a visão e a proximidade com o objeto. No entanto, para que a atividade não se torne banal e superficial, esta necessita do envolvimento de outros sentidos.



Deste modo, o olhar é uma prática social que ajuda na construção da experiência da viagem, ao surgir como mediador entre o sujeito e o mundo em que se insere, proporciona uma conexão entre corpos que estão em movimento (ou pelo menos de forma intermitente) suscetíveis ao estímulo e recepção sensorial.

*Much travel results from a powerfull “compulsion to proximity” that makes the travel seems absolutely necessary (Boden and Molotch, 1994; Urry, 2007). (...) To be there oneself is what is crucial in most tourism (...) Co-presence, then, involves seeing or touching or hearing or smelling or tasting a particular place (...) (Urry, Larsen, 2011, p.21)*



## II - VIAGEM e DESENHO

Se anteriormente o discurso se debruçou em conceitos que envolvem o turismo e o turista, este próximo capítulo procura explorar e desenvolver o tema do Desenho e a sua relação com a prática da atividade turística. Neste sentido, analisa-se o conceito de Diário Gráfico (como suporte físico para registo e, paralelamente, a sua vertente de Diário de Viagem) e de que forma a própria visão e o desenho de observação podem influenciar ou auxiliar a experiência do *tour*. Neste contexto, para melhor clarificar esta prática foram escolhidos seis casos de estudo compostos por arquitetos, urbanistas e artistas, que surgem, principalmente, como exemplos do tipo de análise, observação e registo gráfico possível de ser realizado.



Fig. 13 - Frida Kahlo, 1950, Páginas do diário gráfico, México

Fig. 14 - Eduardo Salavisa, 2015, Rua Ferreira Borges e Arco de Almedina, Coimbra

## 2.1 – Diário Gráfico: conceito e metodologias

O conceito de Diário Gráfico, tendo em conta as noções de função, conteúdo e forma na sua definição, abrange um leque complexo de significados e aplicações. A sua longa tradição e uso em diversas épocas, especialmente no período do Renascimento, despertou a curiosidade intelectual do público em geral, assumindo, assim, um papel importante na investigação científica e na expansão das artes, dada a sua natureza interdisciplinar e transversal. Tendo em consideração esta pluralidade, as nomenclaturas atribuídas ao objeto diferem consoante o seu uso – diário visual, caderno de esboços, diário de viagem, livro de bordo, caderno de campo, *sketchbook*, livro de artista (entre outros) – sendo a designação Diário Gráfico a mais frequentemente associada ao meio académico e artístico.

De um modo geral, o Diário pode ser considerado um arquivo pessoal de memórias, que substitui o referente e conserva os seus registos no espaço e no tempo. Registos predominantemente gráficos (desenho), podendo ser auxiliados pela escrita, ou qualquer outro tipo de técnica, onde são colocadas diferentes perceções, processos e pensamentos, bem como conexões entre memória, cultura, vivências e significados.

“[E]sses arquivos servem como um lugar onde (...) pode retornar e visitar a memória de um traço, de um enquadramento, representar um sentimento, uma cena ou encontrar sentido em algo que lhe é estranho (...)”. (Gomes, 2017, p.33)

Assumindo diversas modalidades, conteúdos e abordagens próprias, o Diário Gráfico pode, assim, ser compreendido a partir de duas vertentes: uma mais objetiva/epistémica (centrada no que é exterior ao desenhador) e outra mais subjetiva/simbólica (relacionada ao autor e sua relação com o que o rodeia). O primeiro, é usado enquanto diário de campo, normalmente associado a trabalhos de carácter científico, sendo o suporte das primeiras impressões recolhidas de um espécime ou lugar, na tentativa de explicar visualmente aspetos como morfologia, estrutura, organização e relações de diversos temas. Já o segundo, é usado enquanto diário visual, espelho do quotidiano ou do trabalho do seu utilizador, podendo ser considerado um espaço que guarda vários pontos de vista da sua relação com o envolvente, desde um registo mais técnico a um registo mais livre.



Fig. 15 - Diário de viagem do autor, 2017, Praça Nelson Mandela, Joanesburgo, África do Sul  
 Fig. 16 - Diário de viagem do autor, 2017, Acrópole de Atenas, Grécia

*Mais objetivo ou mais subjetivo, o Diário Gráfico solicita em geral rapidez e espontaneidade, como forma de immortalizar percursos e experiências, comunicando-os de forma a aproximar o indivíduo e o objeto representado. Neste dá-se primazia ao desenho e ao que a visão encontrou de relíquia a preservar nas folhas de papel, como espaço de cristalização do efêmero.*

(Ramos, 2012, p.25)

Direcionando o discurso para a vertente mais didática e quotidiana, segundo Jennifer New (2005), as ações que articulam a utilização de um Diário Gráfico são a observação, reflexão, exploração e criação, numa relação de reciprocidade – localizar e observar para registar, desenhar (no sentido de fazer perdurar momentos de reflexão através da memória), explorar para captar experiências, emoções, cores e materiais (numa tentativa de reproduzir a sua autenticidade) e criação (passagem e presença criativa). Neste sentido, os resultados e registos finais podem ser produzidos de imediato (desenho *in loco*) ou, se necessário, serem acompanhados de apontamentos e completados ou aperfeiçoados mais tarde, recorrendo à memória e outras técnicas. Nesse sentido, o diário torna-se numa narrativa de vivências, um processo dinâmico de autodescoberta e exploração do mundo, pela representação e comunicação do universo do autor, encerrando em si uma viagem espaço-temporal.

*Observation and reflection are the primary kernels of nearly every visual journal. They are followed by journals of explanation and creation journals of exploration may be literal (a record of a trip) or figurative (a playful investigation). (...) Many visual journals can be placed in more than one of these categories (...) (New, 2005, p.10)*

Esta metodologia está relacionada com uso e registo pessoal, uma espécie de debate íntimo. Ainda assim, é pertinente referir que o Diário Gráfico não é um processo que se vive exclusivamente na dimensão introspetiva do seu autor, também pode ser resultado de uma procura de comunicação e de exploração de novas tecnologias. O que por norma está associado fisicamente a um caderno de fácil transporte, ajustado à necessidade e disposição do seu autor (permitindo um registo deambulatório), pode assumir-se, por vezes, em formato digital.



Por outras palavras, através dos avanços tecnológicos no âmbito da informação e imagem, alguns autores e artistas mudaram e evoluíram também no seu modo de ver e desenhar a realidade no Diário Gráfico, sendo que este, na contemporaneidade, permite elaborar registos digitalmente e partilhá-los em tempo real.

Em suma, o conceito de Diário Gráfico manifesta-se como um espaço ampliado da imaginação e da experimentação, uma ferramenta de aprendizagem que procura registar a realidade observada, explorar o mundo da representação, materiais e técnicas. Sobretudo, não se opondo aos avanços tecnológicos, o desenho e o Diário Gráfico continuam a representar uma importante fonte de informação, potenciando a descoberta pelo olhar e pela mão.



## 2.2 – Desenho de observação: uma experiência da cidade

*A confiança do viajante nas tecnologias de registo fotográfico e videográfico é uma reiteração ingénuo da ilusão da possibilidade de constituir uma visão objetiva: Porque, por um lado, as máquinas são intrusivas (...) Por outro lado, tendemos a esquecer que uma imagem fotográfica ou videográfica é um “caos informativo”. O desenho, por seu lado, cria uma “ordem imaginária”. Uma fotografia ou um vídeo são feitos “para mais tarde recordar”, mas durante o ato de registar, quem se encontra resguardado “por detrás da câmara” deixa de estar atento ao que se está a passar em torno de si. Pelo contrário, o acto de desenhar coloca o viajante numa posição orgânica em relação ao ambiente que experimenta, aproxima-o do mundo que visita.*

(Ramos, Salavisa, 2008, pp. 152-153)

Na era das tecnologias da imagem e informação, a utilização excessiva da fotografia e do vídeo teve um impacto negativo no uso do desenho como técnica de representação, alimentando uma certa sensação de nostalgia no contacto com esta prática. Nos últimos anos, como retorno ao desenho sob a forma de suporte físico, incluindo a tipologia do Diário Gráfico, a sociedade foi demonstrando um crescente interesse na valorização do autor e do seu ponto de vista, no olhar íntimo e subjetivo. O reuso deste processo tem vindo a ganhar vigor um pouco por todas as vertentes artísticas, entendendo o registo do olhar como o espelho das primeiras impressões. O sujeito para desenhar o que o envolve “[c]oloca em causa o que os seus próprios olhos vêem e passa a acreditar que olhar é muito mais do que ver, que o que está em causa é um olhar construído e programado, individual, íntimo e único. Uma experiência.” (Cruz, 2012, p.22). Nesta situação, o autor percebe e interpreta, sendo que o que se capta nas diferentes superfícies corresponde a uma imagem mental, resultado de um processo de negociação com a realidade.

Iniciando a reflexão no contexto académico, especificamente no campo da Arquitetura, o desenho de observação tem um papel fundamental para o desenvolvimento intelectual do arquiteto, ao funcionar como meio para exercitar um conjunto de capacidades indispensáveis à prática projetual.



Tal como é referido por Teresa Pais, na perspetiva de ensino, o desenho “[t]em como objectivos gerais desenvolver no aluno competências de leitura dos dados visuais da realidade percebida, capacitá-lo para o domínio consciente da percepção visual das formas e do espaço e dotá-lo de capacidades motoras com vista ao registo gráfico composto por elementos plásticos bidimensionais que concretizem e mediem a interpretação das imagens observadas.” (Pais, 2015, pp.13-15). Dito isto, ainda que em diferentes níveis de complexidade, compreende-se que a prática do desenho visa treinar a destreza manual do indivíduo, isto é, para além de aprimorar a sua aptidão no manuseamento dos vários instrumentos e materiais, ajuda com especial atenção ao desenvolvimento da representação no domínio da perspetiva, forma, escala e proporção.

É também importante salientar que, através deste exercício, se potencializa o desenvolvimento da capacidade de síntese. Por outras palavras, ao apurar a sensibilidade do observador para com os elementos em vista influencia-se diretamente o registo gráfico, procurando filtrar e reduzir a informação captada sem perder as características essenciais. Deste modo, o destaque e as escolhas realizadas para certos detalhes, em ambas as ações – observação e desenho – surgem como uma forma de educar o olhar, contribuindo, posteriormente, para a formação de uma visão crítica sobre a cidade.

*Observar e desenhar atentamente um objeto revela os segredos deste objeto, imprimindo as suas formas, proporções e detalhes na mente do observador/desenhador de maneira tal que o objeto passa a fazer parte de quem o desenha, ao mesmo tempo que a pessoa que observa/desenha vai acumulando um repositório riquíssimo de imagens mentais (...)*

(Richards, 2010, apud Ramos, 2012, p.34)

Neste sentido, transitando para o método projetual, o uso do desenho pode surgir em duas fases distintas: primeiramente no momento de conceção (relação entre sujeito, envolvente e proposta idealizada) e, seguidamente, no momento de comunicação (partilha do resultado final recorrendo aos códigos do desenho de arquitetura), sendo que a sua presença auxilia, não só na construção e materialização do pensamento, como na explicação e compreensão do espaço urbano.



Direcionando o discurso para a vertente do Desenho de Viagem, ainda que esteja associada sobretudo a uma atividade de caráter mais lúdico, a relação que por vezes estabelece entre o viajante e o espaço circundante reforça a pertinência da prática do desenho como um meio de percepção e construção do olhar. Dependendo da atitude e contexto em que se insere, o facto de o indivíduo dedicar parte do seu tempo em viagem ao registo gráfico, pode vir a tornar a experiência da cidade num exercício imersivo e enriquecedor.

À semelhança do que foi mencionado para o conceito de Diário Gráfico, existe uma longa tradição associada ao uso do desenho fora do espaço quotidiano. Nos séculos XVIII e XIX, com a expansão do *Grand Tour* e a democratização da viagem, a vocação didática em si atribuída ganha uma nova dimensão. Ponderada e organizada com base num itinerário pré-estabelecido, a logística da viagem obrigava a escalas estratégicas ao longo do percurso, o que permitia uma maior disponibilidade e predisposição por parte do viajante para observar e desenhar. O tempo despendido na deslocação em viagem transformava-se, assim, num momento de produtividade. Uma prática que se mantém até aos dias de hoje.

*Não consigo dissociar viajar de desenhar (...) Quando viajo sou impelido a desenhar, o que faz com que fique com imensas memórias e as minhas viagens se transformem em pilhas de cadernos que posso reviver sempre que quero. O desenho adquire um valor precioso por ser um pretexto de aproximação, transformando-se num bom meio de comunicação.*

(Salavisa, 2008, p.80)

Com o ressurgir da prática e valorização da observação e registo gráfico (sob a forma de caderno/diário de viagem), torna-se possível interpretar estes instrumentos, não só como processos de análise e compreensão, como também de “companheiros”, dada a relação íntima que se estabelece entre autor e objeto, por vezes de forma compulsiva, onde o limite é a total liberdade criativa, um simples passar de tempo.



Deste modo, o registo por meio do desenho resulta de um conjunto de sensações e olhares críticos à procura da vivência de um quotidiano estrangeiro, permitindo caracterizar o acto de desenhar em viagem como uma ferramenta eficiente da percepção da cidade.

Nesse sentido, levanta-se a seguinte questão: se o desenho de observação realmente é uma ferramenta eficiente para a percepção, de que forma pode influenciar ou melhorar a experiencição da cidade, ou do “outro” para o viajante?

Considerando a viagem como a deslocação e permanência em determinado local fora da atividade diária, o indivíduo experiencia e adquire conhecimento a respeito dos espaços, objetos e personagens através de diversos estímulos e sensações que, quando traduzidos para uma folha de papel, tendem a ser uma representação bastante próxima do que o seu olhar capta. Para além do casual registo deambulatório, é comum observar outro tipo de apontamentos - em zonas de restauração, terminais de autocarro, estações de comboio, aeroportos e até receções/quartos de hotel. Embora não sejam espaços com uma identidade própria ou semelhantes entre si numa linguagem global, o viajante atento recolhe e representa os diferentes pormenores precisamente pela disponibilidade e necessidade de permanência, conferindo ao desenho uma carga simbólica. Assim sendo, é possível verificar que o desenho de observação procura, não só registar momentos resultantes de lugares ou experiências vividas mediante um olhar mais atento sobre o mundo, como também ajudar a desenvolver a memória ao funcionar como um arquivo de lembranças.

*No desenho pela observação, quando se regista um determinado momento, o nosso olhar torna-se mais rigoroso, percecionam-se inúmeros detalhes, formas e sinais que inicialmente passam despercebidos ao olhar desatento (as proporções e volumetrias dos objetos, detalhes que constituem as relações entre objetos, os pormenores e os mecanismos), implicando uma melhor compreensão e memorização do que se observa.*

(Branco, 2018, p.45)



Assim sendo, a relação entre observador/desenhador e referente é estabelecida e enriquecida pelo desenho, intensificando, por consequência, a sensação de nostalgia ao reviver nas páginas dos cadernos a experiência dos espaços visitados. “O que se desenha toma uma dimensão diferente, deixamos de ser estranhos para integrarmos de alguma maneira os lugares que visitamos.” (Santoloya, Salavisa, 2008, p.58)

Concluindo, torna-se possível verificar e refletir sobre o contributo da disciplina do desenho na relação entre o sujeito e o espaço contemplado. De um modo geral, dependendo do nível de interesse/compromisso e o contexto em que se insere – académico, profissional ou recreativo – o desenho de observação apresenta-se como uma ferramenta notável para a perceção da realidade envolvente, visto que, no decorrer da sua prática, desenvolve um conjunto de capacidades que numa relação recíproca, podem ajudar a melhorar na experienciação da cidade.

Neste seguimento, o exercício do desenho pode ser definido em três momentos: a pessoa observa para desenhar; regista a informação recolhida para analisar e/ou mais tarde recordar e, por fim, o apelo à memória visual. É precisamente através deste último que se remete o praticante de volta ao primeiro contato com o local, ao período de experiência e observação. Tanto no primeiro como no segundo momento, a seleção e a representação que é feita dos elementos considerados essenciais, juntamente com o tempo despendido, transformam-se, não só numa memória valiosa, como também em matéria capaz de ser usada no processo criativo, ou até partilhada socialmente. Ainda que não substitua a realidade, a perceção das formas, alinhamentos e diferentes escalas presentes nestes elementos do desenho, conseguem, por vezes, ser mais elucidativas do que a própria descrição da experiência.

O desenho de observação surge, portanto, como uma extensão do olhar.



### **Casos de Estudo**

A seleção dos casos de estudo foi realizada fundamentalmente segundo duas premissas: o uso da visão como principal método de percepção das paisagens natural e urbana, e a forte presença da disciplina do desenho para a formação e obtenção de conhecimento. Considerando que as áreas de intervenção onde se inserem variam desde a arquitetura e urbanismo à produção artística, procurou-se que a sua escolha refletisse inclusivamente uma análise a diferentes escalas de aproximação, realizada no geral e no particular, ou seja, à escala da cidade, do objeto e, conseqüentemente, ao nível do detalhe.

Tendo em mente que a dissertação se debruça sobretudo na prática da atividade turística, sendo esta um fator crucial para a formação do arquiteto, torna-se evidente que a presença da viagem seja também relevante para o critério de seleção dos casos de estudo. Agrupados em três conjuntos, procura-se estabelecer uma relação e reflexão sobre as suas experiências, análises e registos, salientando os pontos de contacto, divergências e suas especificidades.

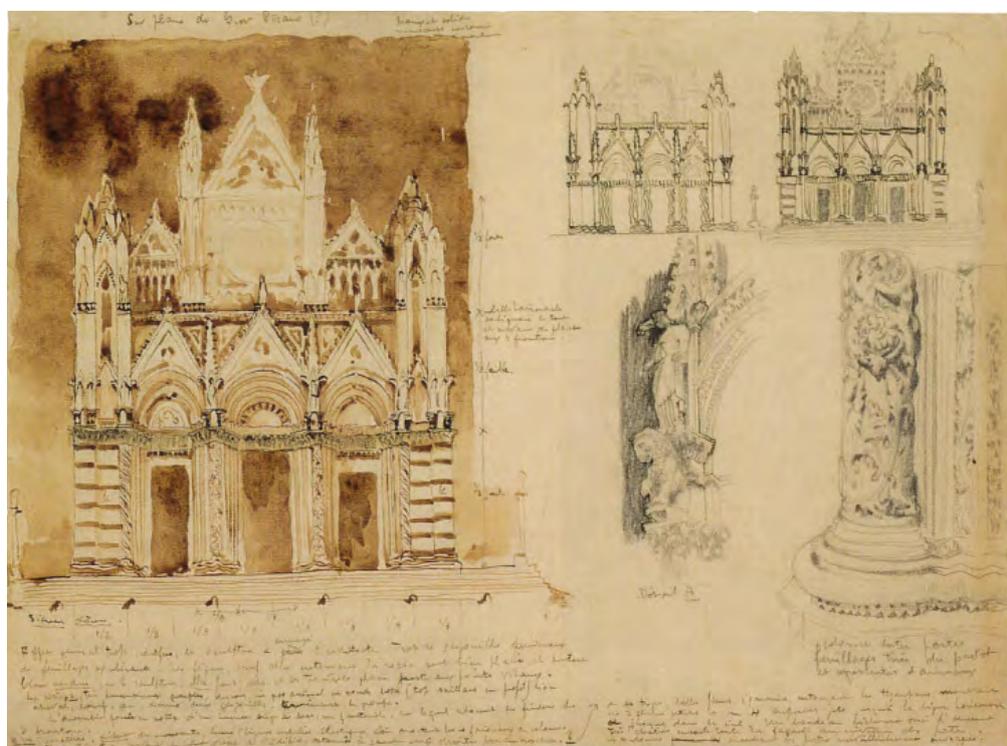


Fig. 17 - Le Corbusier, 1902, Celeiro na paisagem, Jura, Suíça

Fig. 18 - Le Corbusier, 1907, Fachada e detalhes da Catedral de Siena, Itália

### 2.3.1 – Le Corbusier / Louis Kahn

Charles-Edouard Jeanneret, mais conhecido por Le Corbusier, nasceu em La Chaux de Fonds a 6 de Outubro de 1887 e morreu em Roquebrune Cap Martin a 27 de Agosto de 1965. Arquiteto, urbanista, escultor e pintor franco-suíço é considerado, juntamente com os mestres Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies Van Der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes e influentes arquitetos do movimento Moderno do século XX. Caracterizado pela sua visão progressista, estava igualmente enraizado no que era a história e tradição, sendo que através da viagem, do desenho e da pintura, procurava encontrar formas de interrogar e interligar o seu fundamento histórico com a aprendizagem contemporânea. De modo a aprender e compreender a investigação criativa de Le Corbusier e sua evolução enquanto arquiteto, torna-se necessário recuar ao ponto inicial da sua educação.

Considerando que este nunca frequentou o ensino universitário ou se matriculou formalmente numa escola de arquitetura, a sua formação arquitetónica provém maioritariamente de métodos autodidatas fortemente influenciados pelos ensinamentos dos seus tutores Charles L'Eplattenier e William Ritter, assim como pelo contacto com os arquitetos Auguste Perret e Peter Behrens. Após terminar o ensino secundário na sua cidade natal, local onde aprendeu os fundamentos do desenho e artes decorativas (fig.17), Le Corbusier foi encorajado por L'Eplattenier a expandir a sua visão pelo mundo, embarcando numa viagem pelo norte de Itália. Este tipo de aprendizagem, tendo como base a viagem, priorizava o desenho e a experiência *in loco* como principais métodos de desenvolvimento cognitivo, sendo influenciado pela longa tradição do *Grand Tour*. Neste sentido, o trabalho em análise consiste no conjunto de desenhos produzidos pelo arquiteto nas suas viagens a Itália e ao “Oriente”, presentes nas obras “Le Voyage d’Orient” de Le Corbusier, 1966, “Voyage d’Orient: Carnets” de Guiliano Gresleri, 2002, e “Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road” de Jacob Brillhart, 2016.



A experiência da viagem provocou em Jeanneret uma enorme vontade de conhecer outras culturas através da arquitetura e espaço urbano que as moldavam. O *tour* de 1907, que compreendeu como destinos as cidades de Milão, Florença, Siena, Pádua e Veneza, foi o seu primeiro contacto e verdadeiro interesse relativamente ao ambiente construído, tendo focado o seu estudo principalmente em detalhes arquitetónicos e componentes construtivas meticulosamente registadas (fig.18 e 19). Pouco tempo após o seu retorno, a Escola de Artes de La Chaux de Fonds envia Le Corbusier para a Alemanha com o propósito de estudar os novos movimentos das artes aplicadas, resultando posteriormente na obra “Étude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne”. É em Maio de 1910, juntamente com o seu amigo e pintor August Klipstein, que inicia a “Voyage d’Orient”. Este *tour* é composto principalmente pelos destinos Praga, Viena, Budapeste, Istambul, Monte Athos, Atenas, Pompeia, Pisa, Veneza, Roma, entre outras localidades, viagem onde começou a desenvolver a sua perspetiva e forma de pensar arquitetura.

Com cada viagem, através da prática diária de observação e documentação daquilo que via, presentes nas páginas dos seus cadernos de “procura paciente”, Le Corbusier ampliava cada vez mais a sua visão e conhecimento. À medida que os seus interesses mudavam e se expandiam, o mesmo acontecia com o seu processo de registo. Com centenas de desenhos perspéticos, esboços analíticos, aguarelas e reflexões escritas, procurava compreender o contexto, forma, proporção, estrutura, cor, materiais, luz e sombra na arquitetura e realidade observada (fig. 20 e 21). Comparando os vários registos, é visivelmente esclarecedor o processo de maturação e desenvolvimento percetivo realizado ao longo do tempo. Se na primeira viagem havia uma observação cuidadosa, uma grande preocupação na representação do detalhe e complemento com notas descritivas dos edifícios e espaços singulares, na segunda viagem apresentam-se desenhos mais rápidos, soltos e sintéticos, procurando revelar a massa e força dos locais visitados numa relação direta com a sua envolvente.

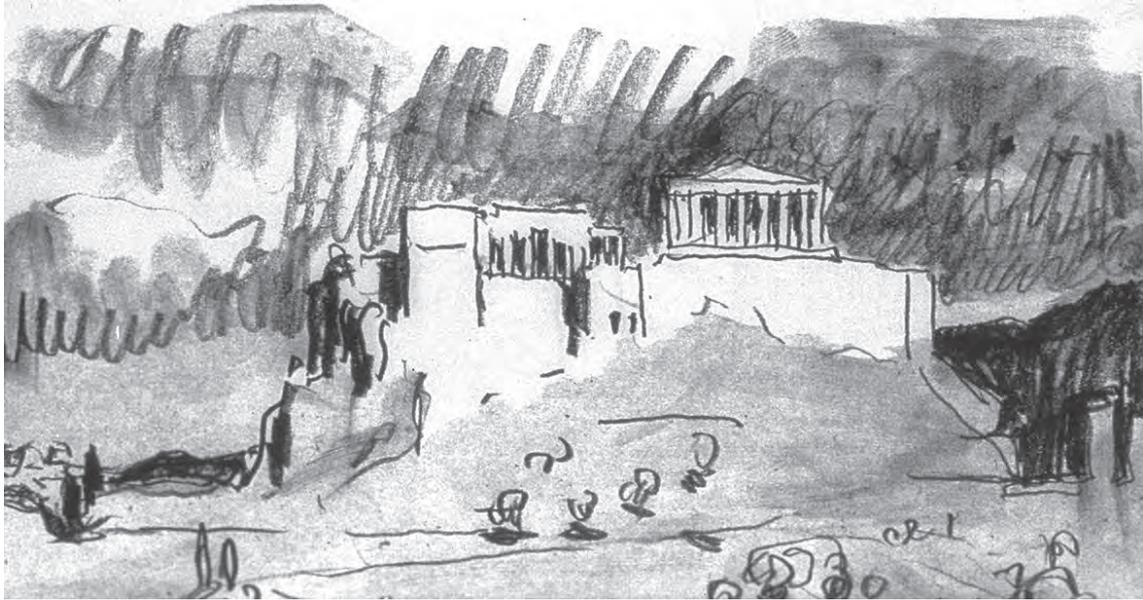


Fig. 21 - Le Corbusier, 1911, Acrópole de Atenas, Grécia

Fig. 22 - Le Corbusier, 1932, Mulher deitada de lado com colar e bracelete

Enquanto o foco principal se alterava de viagem para viagem, é possível identificar os seus diferentes interesses e casos de estudo ao longo do tempo, apresentados nas suas obras sob uma extensa variedade de registos desde flora, fauna, pessoas, objetos, arte, padrões e mobiliário, assim como paisagens urbanas, monumentos, arquitetura quotidiana e detalhes construtivos. Embora não tenha recebido uma educação arquitetónica formal, a sua intensa curiosidade juntamente, com a prática do desenho, pintura e escrita permitiram-lhe interrogar, compreender e estabelecer uma visão analítica sobre o mundo, transformando o seu método e momento de formação na estratégia adotada ao longo da sua dinâmica atuação profissional.

*What distinguished Le Corbusier's journey from those of his contemporaries at the Ecole and from the tradition of the Grand Tour was precisely his awareness of "being able to begin again". Time and time again, this notion stands out in the pages of his notebooks. The notes, the sketches, and the measurements were never ends in themselves, nor were they a part of culture of the journey. They ceased being a "diary" and became design exploration and interrogation. To know how and why architecture is made is to design it repetitively. (Holm, 2015, p.6)*



Fig. 23 - Louis Kahn, 1929, Casa rústica, Ravello, Itália

Fig. 24 - Louis Kahn, 1929, Atrani da Torre Sarracena, Costa de Amalfi, Itália

Louis Isadore Kahn nasceu a 20 de Fevereiro de 1901, na atual Estónia, e morreu a 17 de Março de 1974 em Nova Iorque, EUA. Figura crucial para a arquitetura na transição entre o movimento Moderno e Pós-Moderno, formou-se em arquitetura pela Universidade da Pensilvânia em 1924, tendo sido professor de 1947 a 1957 na Universidade de Yale e, posteriormente, professor na universidade onde terminou o seu percurso académico.

No decorrer da história, estudantes e artistas viajaram pelo mundo para desenhar e aprender arquitetura. A viagem mais frequente, o Grand Tour dos séculos XVII e XVIII, foi realizada por várias figuras e arquitetos durante o século XX, como foi possível observar com Le Corbusier e, entre os quais, Louis Kahn. Para o arquiteto, viajar é uma maneira de praticar diferentes formas de representação visual – desenho e pintura – e fonte de inspiração para o processo projetual, sendo que o conceito do tour foi, e continua a ser ainda que de diferentes modos, uma prática comum entre arquitetos. Neste sentido, o trabalho em análise corresponde ao conjunto de desenhos de Kahn, produzidos maioritariamente nas suas viagens pelo continente europeu, apresentados nas obras “The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn” de Jan Hochstim, 1991, e “Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis Kahn” de Eugene Johnson e Michael Lewis, 1996. Estes desenhos podem ser divididos em três grupos, cada um com as suas características.

O primeiro grupo, associado à primeira viagem realizada entre 1928 e 1929, compreendeu como destinos Inglaterra, Holanda, Suécia, Finlândia, Alemanha, Estónia, França, Suíça, Áustria e Itália. Ainda que em grande parte da viagem a presença do desenho tenha sido algo pontual, ao atravessar a fronteira italiana o arquiteto passa a desenhar compulsivamente nos seu cinco meses de estadia. Utilizando a aguarela e a grafite como principais materiais e técnicas de representação, os desenhos consistem em material pictórico eminente, sendo que o seu interesse se debruçava sobretudo no que eram os cenários paisagísticos naturais e a arquitetura vernacular italiana (fig. 23 e 24).



Fig. 25 - Louis Kahn, 1937, Estrada da falésia, Ilha do Cabo Breton, Nova Escócia  
Fig. 26 - Louis Kahn, 1937, Aldeia costeira, Ilha Madame, Nova Escócia

Por meio da abstração, simplificação e manipulação das formas, Kahn registava o seu ponto de vista através da criação de uma composição gráfica, destacando formas planas e angulares assim como fortes contrastes de luz e sombra.

O segundo grupo de desenhos corresponde ao trabalho realizado durante a Crise Económica de 1929 - *The Great Depression* - e seu término após a Segunda Guerra Mundial. Neste período, os seus motivos, materiais e técnicas começavam a sofrer uma ligeira alteração. Não descartando as aguarelas e a grafite, introduz novos registos em caneta preta focando-se principalmente na representação das formas, na sua maioria de modo abstrato, de vilas e paisagens naturais junto ao mar nas localidades de Nova Escócia e Maine (fig. 25 e 26).

O último grande grupo surge em 1950 e 1951 durante a segunda viagem fora do continente americano. Precisamente em 1950, Louis Kahn é nomeado membro da “American Academy” em Roma, permitindo-lhe viajar novamente em redor dos fundamentos da arte ocidental na zona mediterrânica. Neste contexto, tendo como objetos de estudo o tipo de arquitetura intemporal presente nas praças urbanas de Itália, nas paisagens de colunas da Grécia e no conjunto de pirâmides do Egipto, o autor alcançava um estilo gráfico pessoal e único nas suas representações. A sua atenção focava-se, agora, na observação e captura das paisagens e atmosferas utilizando o pastel de óleo como principal material riscador (fig. 27 e 28). Ao contrário da arquitetura popular representada na primeira viagem, Kahn concentra-se nas grandes construções, nas formas definidas pela luz, sendo posteriormente fonte de inspiração para formar a essência da sua arquitetura.

Considerando que o arquiteto exerceu a sua profissão em anonimato durante aproximadamente duas décadas, antes da admiração e reputação internacional pela qual é hoje conhecido, é possível associar todo este processo evolutivo do desenho ao seu período de maturação arquitetónica. Dos registos volumétricos em aguarelas e grafite de 1929, à simplificação da forma e à relação luz/sombra dos desenhos a pastel de 1950, é notável a variedade de estilos que compõem o seu processo de representação gráfica.

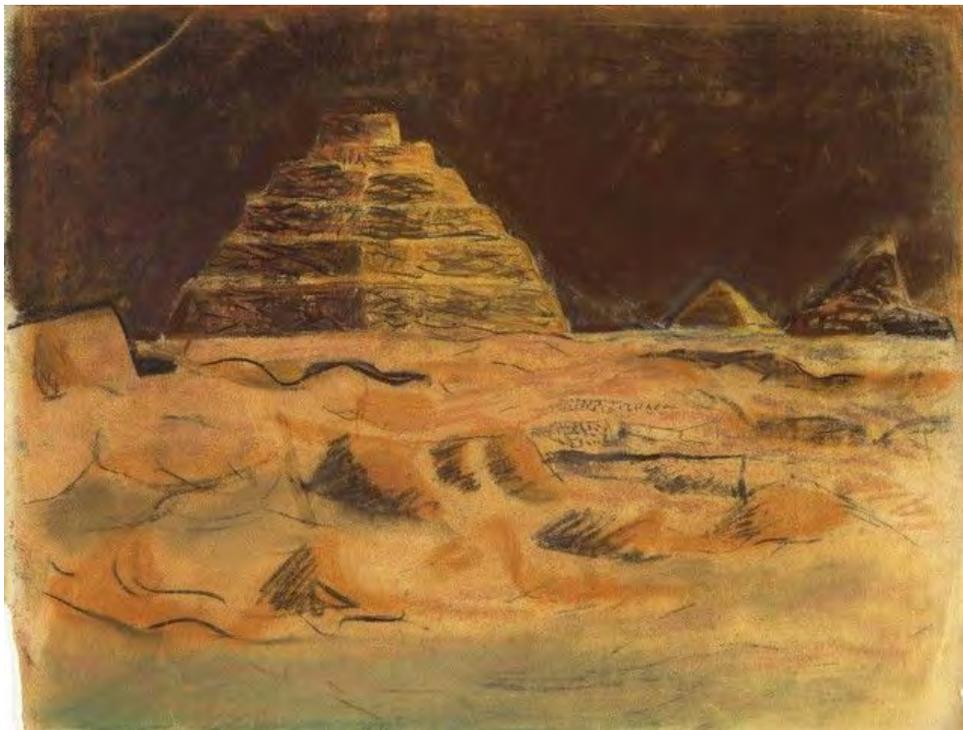


Fig. 27 - Louis Kahn, 1950, Piazza del Campo, Siena, Itália  
Fig. 28 - Louis Kahn, 1951, Pirâmide Saqqara, Egipto

De facto, o que estes desenhos sugerem é que à semelhança da sua arquitetura, Kahn estava a caminhar rumo a uma identidade artística própria. O desenho surgia como ferramenta de reflexão procurando, deste modo, representar a sua interpretação da realidade observada.

*A clamshell-shaped piazza spills toward the viewer in forced perspective; perimeter buildings are flattened into solid blocks of color in which total shade is mud brown or blood red, and bright sunlight, a mustard yellow. Juxtapositions of yellow and red, sun and shade, dominate a swelling open space in which the medieval city hall is simply a receding brown plane and the distant cathedral, a hazy green tower and dome. Louis Kahn's pastel drawing of the Piazza del Campo in Siena is one of his most dramatic travel sketches. (Ksiazek, 1997, p.93)*

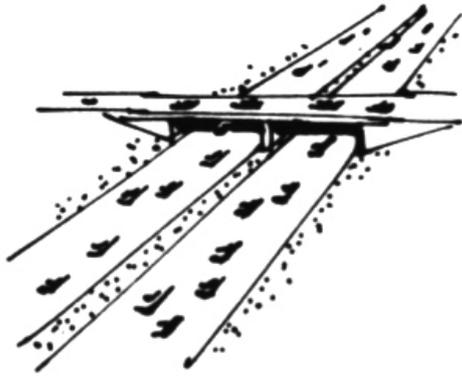


Relacionando os dois casos de estudo, é evidente a importância do papel da viagem no percurso de ambos arquitetos. Mais especificamente, mas não exclusivamente, as passagens por Itália e Grécia, ainda que separadas por quase duas décadas, foram fortemente influenciadas pela vertente educativa da longa tradição do Grand Tour.

Por um lado, apresenta-se um jovem Le Corbusier à procura do seu primeiro contacto com a arquitetura e espaço urbano. Após terminar o ensino em desenho e artes decorativas, parte em 1907 para o início da sua formação arquitetónica através da experiência em viagem, atividade que desencadeou uma enorme curiosidade relativamente às diferentes culturas e suas formas de construir. É através da experimentação *in loco*, aliada à ferramenta do desenho, que começa a desenvolver e a aprimorar a sua perspetiva e modo de pensar arquitetura. No segundo *tour*, Le Voyage d’Orient em 1910, verifica-se alguma maturação e maior fluidez no seu tipo de registo. Se na primeira viagem apresentava inúmeros desenhos perspetivos, detalhes, aguarelas e notas descritivas, com o objetivo de captar a proporção, estrutura e materiais da realidade observada, na segunda viagem o desenho surge de um movimento mais solto e espontâneo. É uma representação que procura compreender as formas e relação luz/sombra dos edificadas e seu contacto com a envolvente.

Por outro lado, já tendo formação em arquitetura, Louis Kahn pretendia com a viagem a prática de diferentes tipos de representação visual e inspiração para o processo projetual. Tomando como exemplo as duas viagens realizadas fora do continente americano, de 1928 a 1929 e 1950 a 1951, é notável o processo evolutivo do desenho e o seu progresso em direção a uma linguagem artística, correspondendo a um período crucial para a maturação do arquiteto e sua obra construída. Das aguarelas e esboços a grafite às perspetivas pictóricas a pastel de óleo, Kahn registou paisagens naturais e arquitetura vernacular, assim como as grandes construções da arquitetura intemporal Grega, Egípcia e Italiana, com o propósito de captar as sua forma e planos definidos pelo contraste luz/sombra.

Se na viagem ao Oriente os desenhos de Le Corbusier discernem “investigação”, os trabalhos e desenhos de Kahn são concebidos quase como peças de arte, que aliados à experiência e conhecimento adquiridos através da viagem, foram elementos fundamentais para as suas formações e trabalhos profissionais.



*Paths.*



*Edges.*



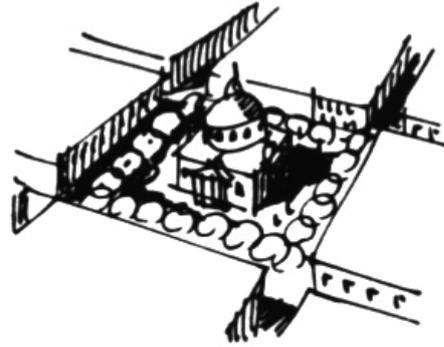
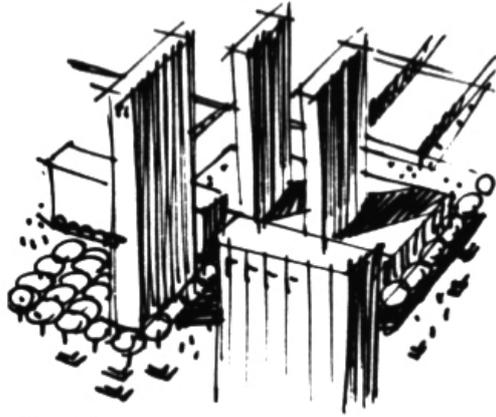
*Districts.*

Fig. 29, 30, 31 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Caminhos, Limites e Bairros

### 2.3.2 – Kevin Lynch / Gordon Cullen

Kevin Andrew Lynch nasceu em Chicago, Illinois a 7 de Janeiro de 1918 e morreu a 25 de Abril de 1984 em Aquinnah, Massachusetts. Iniciou o seu percurso académico em arquitetura pela Universidade de Yale, em 1935, tendo sido aluno sob a orientação de Frank Lloyd Wright em Taliesin. Em 1939 inscreveu-se no curso de Engenharia no Instituto Politécnico Rensselaer mas não completou nenhum dos programas de estudos, começando a trabalhar com o arquiteto Paul Schweikher. Só em 1947, pelo MIT (Massachusetts Institute of Technology) é que termina a sua formação académica, recebendo o diploma em Planeamento Urbano.

Urbanista, escritor e professor, é conhecido pelo seu profundo trabalho de reflexão na forma de perceção do espaço urbano e nos conceitos de mapa mental, *wayfinding* e *imageability*. Seguindo esta temática, a obra escolhida para análise “The Image of The City”, publicada em 1960, é um dos seus trabalhos mais notáveis. Nela destaca-se a maneira como o homem percebe a cidade e suas partes constituintes, baseado num estudo em três cidades norte americanas – Boston, Jersey City e Los Angeles. Todas as pessoas vêem e experienciam cidades de diferentes formas, no entanto, todas elas necessitam de se orientar no espaço, salientando os pontos em comum de como o fazem. Lynch defende que essa orientação surge da construção de mapas mentais, concentra-se na clareza ou legibilidade da paisagem urbana, ou ainda na forma como as suas partes podem ser organizadas coerentemente num todo. A legibilidade de um objeto (*legibility*, *imageability* ou *visibility*) corresponde à facilidade com que este evoca uma imagem mental forte na mente do seu observador, ou seja, a facilidade com que este pode ser “lido” e associado à paisagem urbana. Visto que os indivíduos que se deslocam através da cidade se esforçam para encontrar e definir um caminho – *wayfinding* – e se orientam e transitam de espaço para espaço, eles precisam de ser capazes de reconhecer e organizar os elementos urbanos em padrões coerentes.



*Nodes.*



*Landmarks.*



Fig. 32, 33 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Nós e Marcos  
 Fig. 34 - Kevin Lynch, 1960, Diagrama conceptual dos cinco elementos

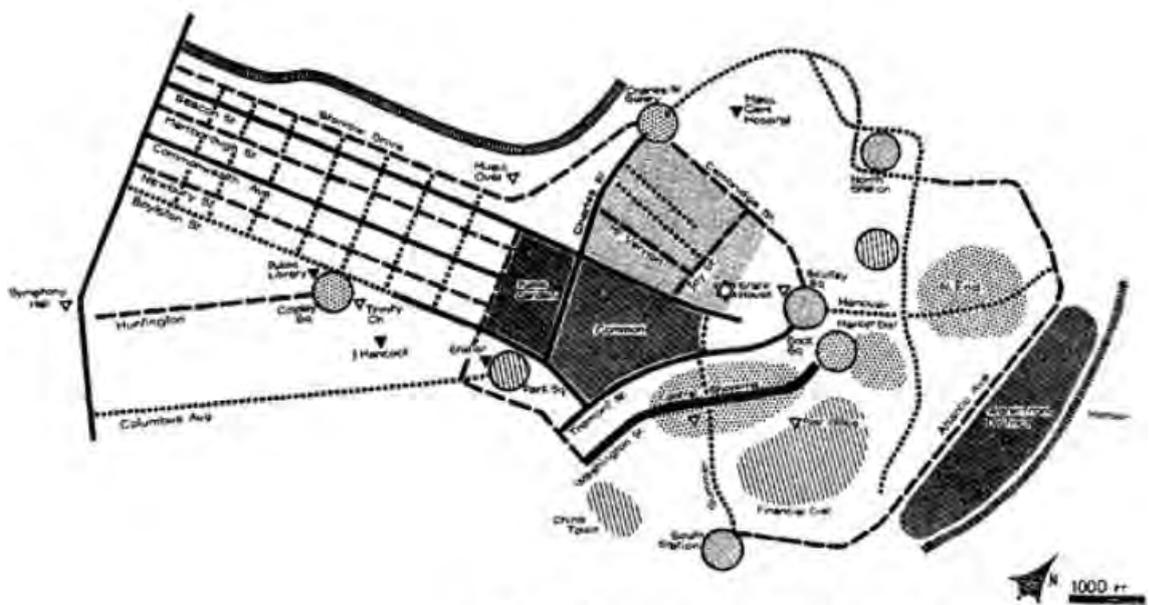
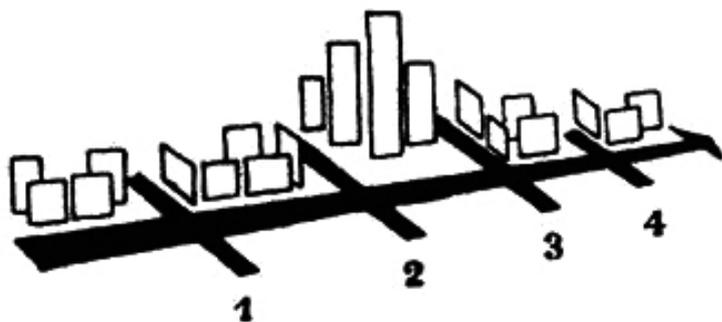
*In the process of wayfinding, the strategy link is the environmental image, the generalized mental picture of the exterior physical world that is held by an individual. This image is the product both of immediate sensation and of the memory of past experience, and it is used to interpret information and to guide action. (Lynch, 1960, p.4)*

Deste modo, Kevin Lynch propõe que os mapas mentais consistam de cinco elementos: Caminhos (*paths*, fig.29), percursos dos quais as pessoas se deslocam pela cidade; Limites (*edges*, fig.30), extremidades e quebras de continuidade; Bairros (*districts*, fig.31), áreas caracterizadas por aspetos comuns; Nós (*nodes*, fig.32), pontos de orientação estratégica como praças e cruzamentos; e Marcos (*landmarks*, fig.33), pontos de orientação externos, geralmente objetos físicos facilmente identificáveis na paisagem urbana. Destes cinco elementos, para o autor, os caminhos são especialmente importantes pois são eles que organizam a mobilidade urbana. Para evitar a sensação de desorientação na cidade é, então, necessário que a construção do mapa mental seja claro e evidente. Um mapa legível dá às pessoas uma sensação de segurança emocional, é a base para a comunicação e organização conceptual, aumentando ainda a profundidade e intensidade da experiência humana quotidiana.

As imagens do ambiente observado podem ser divididas em três componentes: identidade, estrutura e significado. Com isto entenda-se que os objetos devem poder ser reconhecidos como distintos, devem ser colocados numa relação entre observador e outros objetos, e devem ainda ter algum significado prático ou emocional. É através da legibilidade do objeto que se ajuda a definir a sua identidade e estrutura.

Este trabalho de análise é apresentado por Kevin Lynch como um plano ou estratégia para urbanistas, propondo que o desenho de uma cidade dê espaço para coexistirem três tipos de ação: *mapping*, *learning* e *shaping*.

Primeiro, as pessoas devem poder adquirir o tal mapa mental de espaço urbano. Segundo, as pessoas devem poder aprender a movimentar-se dentro desse espaço através da prática. Terceiro, as pessoas devem ser capazes de agir e intervir sobre o seu espaço.



	PATH	EDGE	NODE	DISTRICT	LANDMARK
over 75% frequency					
50-75% "					
25-50% "					
12 1/2 -25% "					

Fig. 35 - Kevin Lynch, 1960, Método de mapeamento  
 Fig. 36 - Kevin Lynch, 1960, Mapa cognitivo de Boston

Esta reflexão veio mostrar que a cidade não é apenas um conjunto de características físicas, é igualmente composta por representações de imagens mentais que ajudam na estruturação, identificação e fruição do espaço urbano.

No que diz respeito ao registo gráfico, ainda que não se apresente uma grande quantidade ou complexidade na representação, o desenho aparece como uma ferramenta que materializa os conteúdos teóricos desenvolvidos. É um desenho de índole científica sob a forma de esquemas, diagramas e mapas cognitivos que acompanham e ilustram os diferentes conceitos abordados.

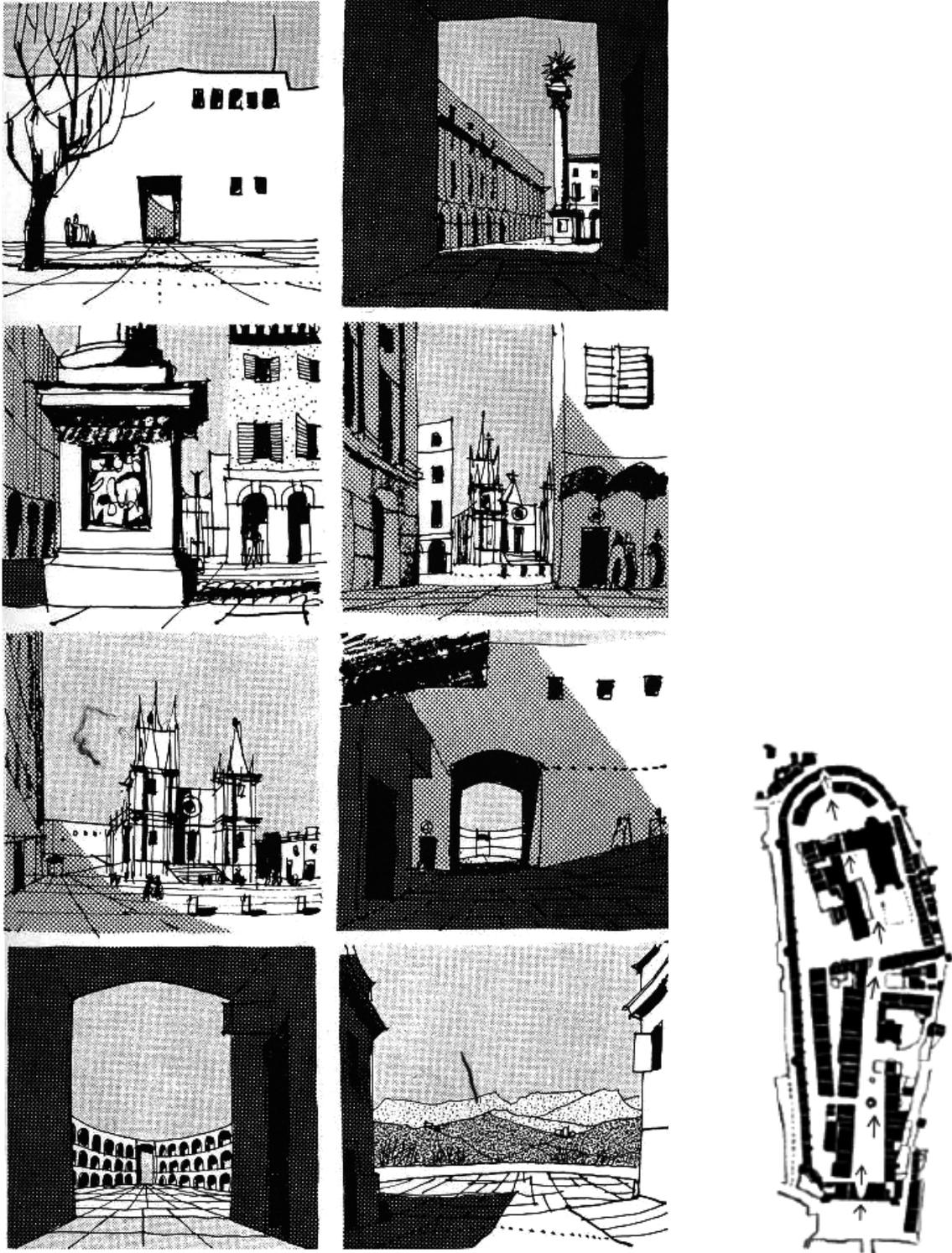


Fig. 37 - Gordon Cullen, 1961, Conceito de Serial Vision

Thomas Gordon Cullen nasceu em Calverley, Leeds a 9 de Agosto de 1914 e morreu a 11 de Agosto de 1994 em Wraybury, Berkshire. Estudante de arquitetura pela Royal Polytechnic Institution, atual Universidade de Westminster, foi um arquiteto e urbanista influente sendo um dos principais impulsionadores do movimento *Townscape*.

O conceito de *Townscape* – paisagem urbana – é uma proposta de avaliação e compreensão do espaço urbano apresentada na sua obra “The Concise Townscape”, publicada em 1961. É a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o conjunto de edifícios, arruamentos e espaços que constituem o ambiente urbano, tendo influenciado diversos arquitetos e urbanistas ao possibilitar um conjunto de análises dinâmicas apoiadas em princípios estéticos. Por outras palavras, a cidade é mais do que o somatório dos seus habitantes. Para Cullen, os edifícios e outros elementos urbanos têm também um papel importantíssimo no impacto visual para os seus habitantes ou visitantes, ao provocar diversas reações de ordem emocional.

*One building standing alone is experienced as a work of architecture, but bring half dozen buildings together and an art other than architecture is made possible. (Cullen, 1961, p.7)*

Para o autor, da mesma forma que existe arte na arquitetura, também existe arte nas suas relações e confrontos. O seu propósito é pegar em todos os elementos que constituem o ambiente – edifícios, natureza, tráfego, publicidade, entre outros – e interligá-los de forma a criar um conjunto dinâmico. Ao pensar no planeamento de uma cidade, ela necessita de um tremendo empreendimento e cooperação para que a proposta seja saudável e viável, ainda assim, se a cidade parecer desinteressante, o seu planeamento falhou. Neste sentido Gordon Cullen defende que é necessário afastar a ideia de que a dinâmica que se procura numa cidade provenha unicamente de um planeamento científico. Antes, seja uma relação flexível entre solução científica e outros valores, mais especificamente a visão.

*The aim is not to dictate the shape of the town or environment, but is a modest one: simply manipulate within the tolerances. (Cullen, 1961, p.8)*



Fig. 38 - Gordon Cullen, 1961, Representação de publicidade em edifícios

Fig. 39 - Gordon Cullen, 1961, Representação de espaço exclusivo para pedestres

Na obra recorre-se e enaltece-se a visão dada a sua capacidade direta de percepção e compreensão do espaço envolvente. Não só clarifica o objeto em observação, como também dá vislumbres daquilo que o rodeia, evocando memórias e experiências, aquelas emoções involuntárias que têm o poder de estimular a mente.

Deste modo, para estruturar o conceito de *Townscape*, Cullen conta com três aspetos. O primeiro é a Ótica, que corresponde à ação que intitula de visão em série – *Serial Vision* – formada por percepções sequenciais dos espaços urbanos (fig.37). O segundo fator é o Local, em que aborda as reações do sujeito em relação à sua posição no espaço inserido e seu sentido de localização. Por último, o terceiro aspeto é o Conteúdo, que se relaciona com a análise da própria construção da cidade, cores, texturas, escalas, estilos e personalidade dos edificadados e malha urbana onde se inserem.

Tendo como elemento organizador o conceito de paisagem, é por meio do desenho, da fotografia e conteúdos explicativos, que o autor analisa e apresenta vários temas para as paisagens urbanas (fig.38 e 39). Mais especificamente na disciplina do desenho, os tipos de registo gráfico presentes no decorrer do discurso procuram ilustrar a sua reflexão, variando entre projeções, diagramas, esquissos e desenhos de observação, revelando-se como um registo preciso e interativo entre percepção humana, teoria da arquitetura e urbanismo, numa constante relação de reciprocidade.



No contexto do movimento Pós-Moderno, a paisagem urbana é entendida como um sistema ou estrutura de formas espaciais compreendidas pelos sentidos e pela capacidade explicativa do homem. Neste sentido, as obras “The Image of the City” e “The Concise Townscape” de Kevin Lynch e Gordon Cullen, respectivamente, são exemplos representativos desta ideologia que, embora produzidas na década de 60, influenciaram profundamente a percepção e concepção do espaço urbano até aos dias de hoje.

Por um lado, Lynch defende que a questão central da cidade se debruça nos problemas do seu desenho e planeamento, propondo assim melhorar a imagem do espaço urbano através da análise e otimização dos seus componentes individuais e das relações espaciais que se desenvolvem entre eles. Entende que, deste modo, o desenho da cidade deva permitir ao indivíduo desenvolver um mapa mental do espaço urbano, e deva proporcionar uma aprendizagem desse espaço através da fruição e deva permitir agir e intervir no espaço em que se insere, sublinhando que a estrutura e forma de uma cidade são um processo contínuo de transformação e não um resultado final.

Por outro lado, Cullen destaca o papel da sequência visual de imagens do espaço urbano para a percepção e revelação durante o movimento. Como exemplo, o percurso urbano apresenta as imagens captadas ao longo do seu trajeto e destaca um conjunto de sensações, desde enclausuramento ou exposição, intensificadas pelas mudanças de luz, a sobreposição de diferentes elementos ou até perspectivas inesperadas através do olhar. Argumenta também que a correta manipulação dos elementos construídos podem ter um impacto emocional no espaço através da sua escala, textura, cor, estilo e personalidade.

Ambos os autores se concentraram maioritariamente na visão como meio de análise e percepção, sendo que o desenho, de diversas formas, foi um meio para ilustrar essas reflexões. Para Lynch e Cullen, a paisagem da cidade adquire forma através da própria mudança, das relações entre os seus elementos estruturais, espaciais e sua interação, e principalmente pelas memórias e experiências adquiridas pela ação e intervenção do Homem.

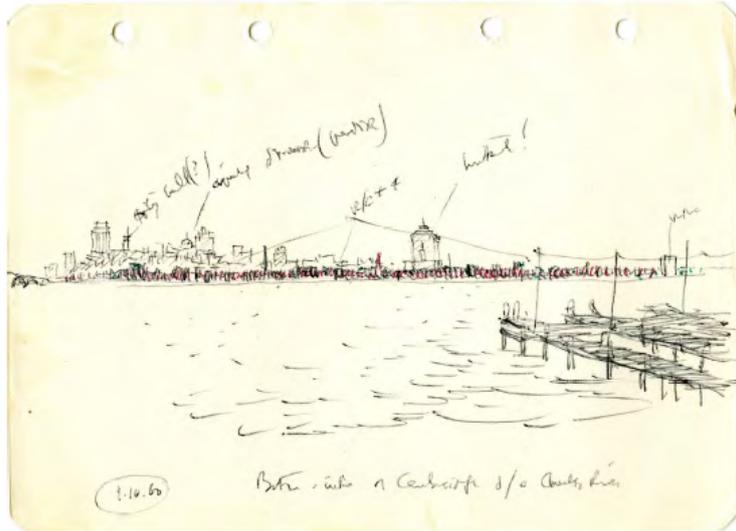


Fig. 40 - Fernando Távora, 1960, Casa de Paul Rudolph, New Haven, EUA

Fig. 41 - Fernando Távora, 1960, Frente ribeirinha, Boston, EUA

Fig. 42 - Fernando Távora, 1960, Frente marítima, Chicago, EUA

Fig. 43 - Fernando Távora, 1960, Peças de museu, Cidade do México, México

### 2.3.3 – Fernando Távora / Rui Neto

Fernando Távora nasceu no Porto a 23 de Agosto de 1923 e faleceu em Matosinhos a 3 de Setembro de 2005. Diplomado em arquitetura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1952, é uma das figuras mais relevantes para a arquitetura portuguesa na viragem do Moderno, tendo sido professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra.

A obra em análise, “Diário de “Bordo””, elaborado entre 13 de Fevereiro a 12 de Junho de 1960 no seguimento de uma bolsa de estudo atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian, reflete o valor do conhecimento no seu percurso como arquiteto. O discurso é um relato diário dos seus quatro meses de estadia pelos EUA, México, Japão, Líbano, Egito e Grécia. Viagem que lhe permitiu conhecer e compreender a realidade global e local, através do confronto com o espaço em primeira pessoa, é apresentado sob a forma de escrita (descritiva ou reflexiva) e/ou pelo desenho.

Tendo em consideração que o propósito inicial da viagem estava direcionado para a procura de métodos de ensino e estruturação do trabalho do arquiteto, na sua interdisciplinaridade, a presença do desenho é algo pontual na sua passagem pelo continente americano. Isto porque, tal como referido por Fernando Távora, nem sempre havia tempo, tranquilidade ou boas condições climáticas que proporcionassem a sua prática. Exemplos deste tipo de registo, normalmente interpolados no discurso com pequenos esquemas e anotações, são os desenhos da casa de Paul Rudolph em New Haven (fig. 40), as frentes ribeirinha e marítima de Boston (fig. 41) e Chicago (fig. 42), e alguns desenhos de peças de museu na Cidade do México (fig. 43).

É a partir da passagem pelo Japão e restantes países que o desenho ganha uma nova dimensão no “Diário de “Bordo””. Juntamente ao documento principal foram elaborados um total de sessenta desenhos, divididos em dois cadernos (A e B).

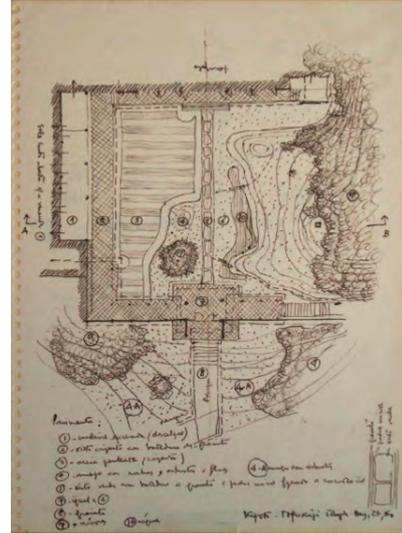
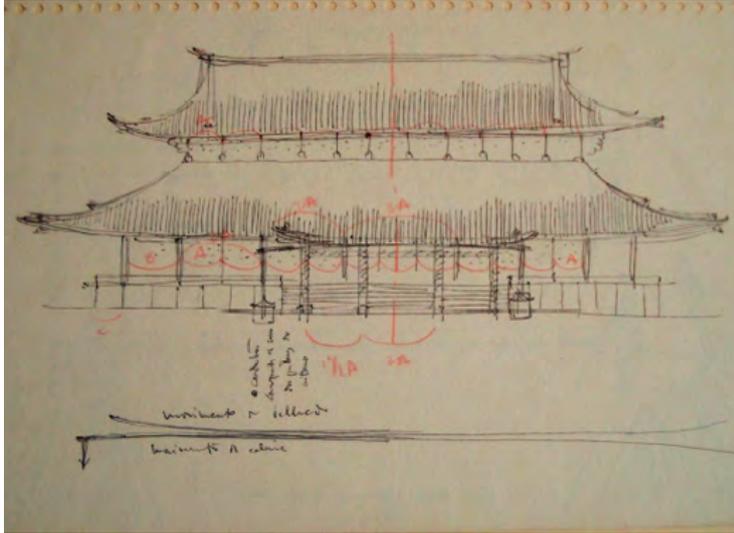


Fig. 44, 45 - Fernando Távora, 1960, Templos Higashi-Honganji e Tofukuji, Kyoto, Japão  
 Fig. 46 - Fernando Távora, 1960, Balbek, Líbano  
 Fig. 47 - Fernando Távora, 1960, Acrópole de Atenas, Grécia

Neste contexto o arquiteto observa, interroga e compara diferentes espaços e objetos na viagem utilizando o desenho como forma de aproximação. O desenho surge como um processo analítico, onde simultaneamente adquire e demonstra conhecimento relativamente à composição, proporção, escala, volumetria, materialidade, estrutura, textura e relação com a envolvente, de cada caso de estudo.

*Os seus desenhos de viagem, extraordinários exemplos da sua inteligência e do seu talento, construídos, dizia ele, pela experiência acumulada da vida (...) vão do registo mais ou menos impressionista ao rigor da representação mensurada; da cidade ao mais ínfimo pormenor.*  
(Costa, 2017, p.31)

O interesse por tudo o que considera ter um certo valor ou simplesmente a vontade de identificar características particulares da realidade observada, levaram o arquiteto Távora a utilizar o desenho como método de exploração do desconhecido – desenho como ferramenta do conhecimento. Relativamente às técnicas e materiais utilizados, são desenhos vagarosos (perspetivas, projeções e secções) com uma imensa capacidade de síntese, acompanhados por vezes de descrições e anotações sobre o objeto, referências cromáticas e ainda destaque da relação luz/sombra. Estes registos foram elaborados em papel cavalinho com caneta ou esferográfica de tinta preta/azul/vermelha e, em certos casos, a lápis de cores distintas. Como exemplos apresentam-se os desenhos dos templos Higashi-Honganji e Tofukuji em Kyoto (fig. 44 e 45), a cidadela fenícia de Balbek (fig. 46) e a acrópole de Atenas (fig. 47), desenhos que no seu cerne procuram captar e absorver a essência da natureza do espaço.

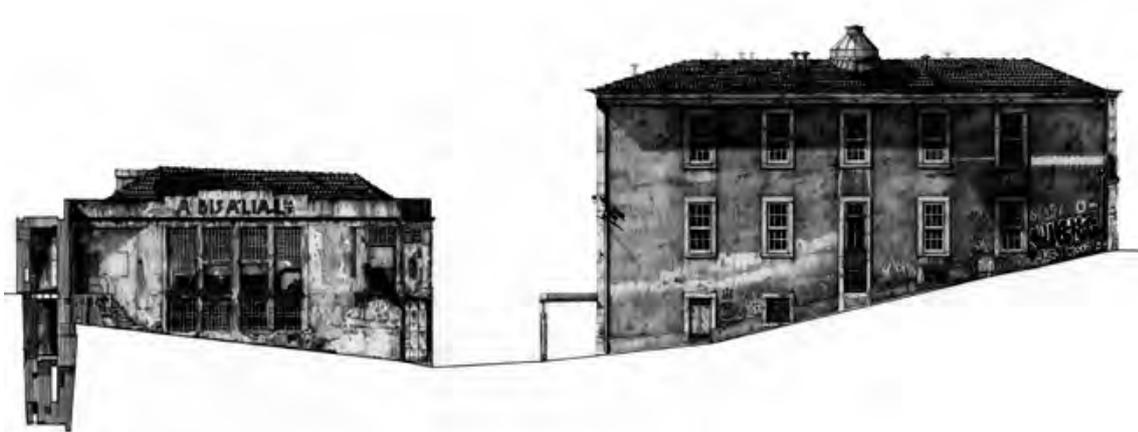


Fig. 48, 49 - Rui Neto, 2009, Narrativas do Beco de Passos Manuel, Porto

Fig. 50 - Rui Neto, 2012, "Para além da parede" (#04), Beco de Passos Manuel (b), Porto

Rui Neto nasceu na Figueira da Foz em 1977. Licenciado em arquitetura em 2000, continuou a sua formação académica concluindo o mestrado em Desenho pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2009 e, posteriormente, o Doutoramento na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em 2015. O trabalho em análise corresponde a um conjunto de desenhos elaborados pelo autor denominados de “Interstícios Urbanos” (2009-2012), “Entrelinhas” (2012) e “Para além da parede” (2009-2012).

Estes exercícios, produzidos dentro da disciplina do desenho, são distintos daquilo que é a utilização do desenho enquanto instrumento de conceção projetual arquitetónica. Embora se relacionem com o pensar do espaço urbano, isto é, questionem a forma como o homem percebe e utiliza a cidade que, por sua vez, tem muito a ver com o que é a disciplina do arquiteto nos dias de hoje, o tipo de desenho em análise surge como o culminar de um processo do pensamento, o desenho como um fim por si só e não como um meio para atingir um objetivo. É uma espécie de campo de reflexão, apresentado sob a forma de peça final, montagem que resulta de uma preparação através experiência, observação prévia e registo in loco do espaço (fig.48 e 49).

*[é] óbvio que existem momentos em que tudo se sobrepõem, em que tudo coexiste, em que é muito difícil de criar limites entre eles. (...) No entanto é inevitável que a minha forma de pensar projeto tenha implícita a forma como eu penso o desenho e enfim, haja ali um certo contágio. (Neto, 2019, Conversa com o Arquiteto Rui Neto realizada pelo autor)*

Ainda que, visualmente, estas variações do desenho possam demonstrar ser produzidas pelo mesmo indivíduo e apresentem uma série de formalismos que parecem muitos idênticos, do ponto de vista conceptual são bastante diferentes. Neste sentido, um dos fundamentos do trabalho produzido pelo arquiteto Rui Neto é pensar numa espécie de reciprocidade entre o que é a ferramenta do desenho (processo compositivo e materialidade) e a percepção do espaço.

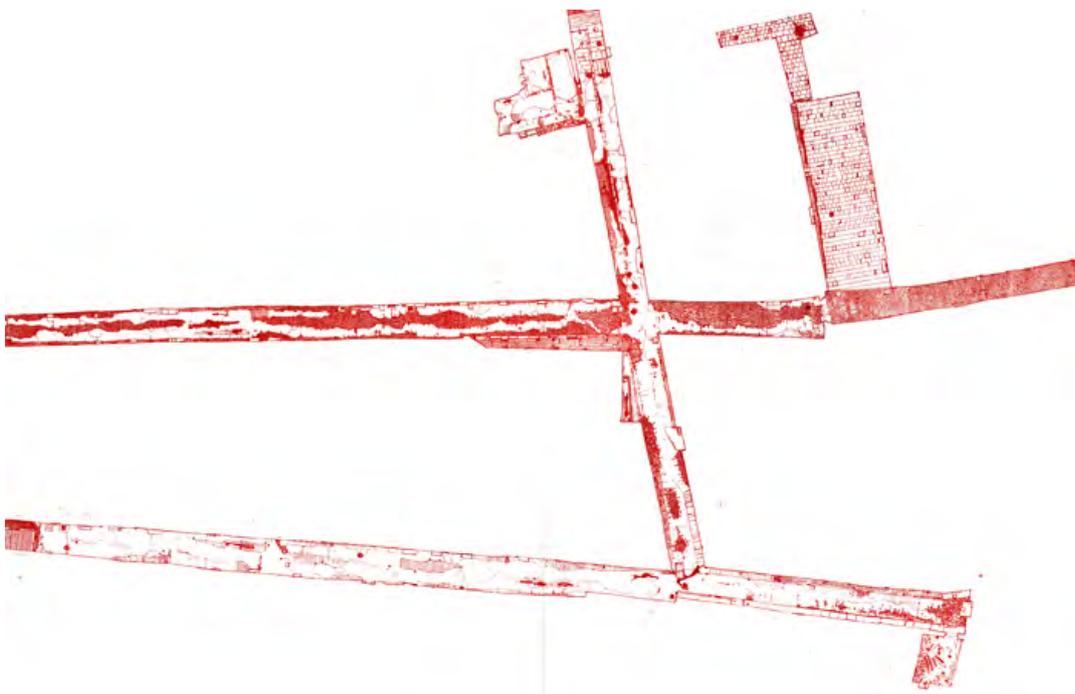
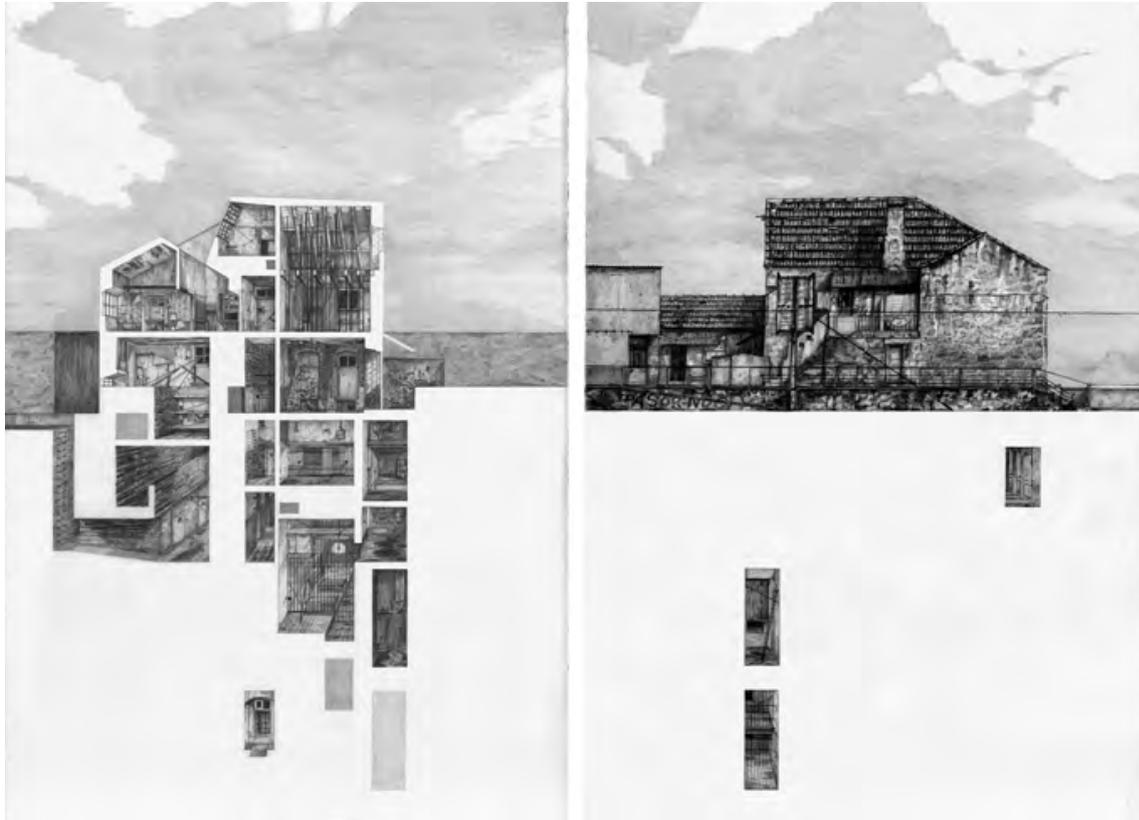


Fig. 51 - Rui Neto, 2012, “Entrelinhas” (#01), Porto

Fig. 52 - Rui Neto, 2012, Projeção horizontal, Interstício Urbano #003

Sendo que esta percepção por vezes acontece de forma indireta no decorrer do percurso urbano, é necessário que haja, inevitavelmente, uma observação e memorização para a sua representação.

Relativamente à linguagem, o trabalho tende a ser uma imagem bastante realista, embora os desenhos produzidos não serem possíveis de se “ver” na realidade, isto é, eles são um processo de composição que se apropria do código do desenho de arquitetura, seja através de projeções (“Interstícios Urbanos”) ou secções (“Entrelinhas” e “Para além da parede”). O recurso ao realismo serve para que de certa forma se sinta veracidade naquilo que é registado graficamente, para que se percebam todas as competências e características de determinado espaço e não só a questão mais objetiva inerente ao desenho arquitetónico (fig.51).

Em termos de técnicas e materiais não apresentam um grande nível de complexidade para a sua execução. Normalmente são usados o lápis de grafite, esferográficas ou aparo, e papel de algodão (com a exceção da gravura nos “Interstícios Urbanos”) isto porque, segundo o autor, procura-se que exista uma certa reciprocidade, rudeza e simplicidade na utilização dos meios, de modo a dar um maior ênfase ao referente (potencialidade material, estética e morfológica) e não tanto à forma como ele é reproduzido.

O desenho surge portanto como uma problematização do espaço, uma representação dos vestígios da cidade.

*[r]econheço que é importante nos dias de hoje refletir nesta ideia da relação do desenho com a viagem: O que é que ainda assim o desenho é capaz nos nossos dias, que outros métodos não são? Obviamente que há uma coisa muito simples, no desenho há um tempo que vais ter que dar que não darias com outro tipo de registo (...) o desenho obriga de facto a esta relação com aquele espaço, de memorização, de observação, de escolhas.*

(Neto, 2019, Conversa com o Arquiteto Rui Neto realizada pelo autor)



Considerando a reflexão do trabalho que é produzido dentro da disciplina do desenho, tanto pelo arquiteto Fernando Távora como pelo arquiteto Rui Neto, é bastante visível e identificável a sua distinção. Se por um lado se apresenta o desenho como um intenso trabalho de análise, um instrumento cognitivo fortemente presente nos registos de viagem de Távora, o desenho de Rui Neto apresenta um caminho próprio de reflexão, algo que é minuciosamente planeado e executado segundo uma série de objetivos e pressupostos que se pretende alcançar.

Ainda que do ponto de vista conceptual, a própria aplicação ou uso do desenho e o aspeto gráfico sejam divergentes nestes casos, ambos se aproximam pela partilha dos mesmos objetos de estudo – edifícios e espaço urbano – refletindo, ainda, sobre a forma como o Homem utiliza e percebe estes componentes da cidade.

O primeiro corresponde a uma memória imediata de observação, o autor observa, regista e compara utilizando o desenho como ferramenta do pensamento. É um exercício circular e interrogativo, sempre acompanhado de descrições e anotações, servindo ainda, em situações mais específicas, como instrumento projetual de algo que virá ou já existe. É um desenho pouco romântico, no entanto retrata a realidade experienciada com bastante fidelidade.

O segundo corresponde a um processo de composição. Consultando os diários gráficos do autor, percebe-se que existe um estudo prévio ao desenho final através da experienciação, observação e registo do objeto ou espaço em causa. O desenho é, não só um meio para chegar a um fim, como um fim por si mesmo, ou seja, procura dar respostas através da montagem de uma peça final. É um desenho com uma dimensão poética que, através do realismo, aparenta ser uma representação “arqueológica” da cidade.



### **III - PROPOSTA: ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA**

Seguidamente encontra-se a formalização da proposta. Neste capítulo, para responder à problemática da dissertação - de que forma uma tipologia alternativa de roteiro, tendo como principal diretriz o registo gráfico, pode auxiliar o viajante na aprendizagem e fruição do espaço da cidade - é feita a análise do conceito de roteiro e estabelecem-se o tema, objetivos, metodologia e estrutura do objeto desenvolvido, acompanhado de todo o processo compositivo presente em anexo.



## PROPOSTA: ROTEIRO DESENHADO DA CIDADE DE COIMBRA

### 3.1 – Roteiro: conceito e tipologias

A definição de roteiro, no entendimento geral do conceito, pode ser analisada em duas perspetivas distintas: o roteiro como ideia de guião ou o roteiro como itinerário.

Quando se fala do roteiro à imagem de um guião este é apresentado frequentemente sob a forma de texto (singular ou coletivo), contendo os principais tópicos e as indicações necessárias para a realização de uma atividade assumindo a função de regulamento ou norma, associado, habitualmente, às áreas da comunicação e cultura tais como a televisão, teatro, cinema e rádio.

Por outro lado, quando se expõe o conceito na perspetiva de itinerário é reconhecível a sua aproximação à origem etimológica da palavra roteiro, sendo que o termo “rota” se estabelece como uma trajetória a ser percorrida, um caminho ou percurso entre lugar(es)/coordenada(s) segundo uma direção/orientação. Deste modo, a definição de roteiro surge como um documento de viagem admitindo três possíveis representações: roteiro esquemático, roteiro técnico e/ou roteiro descritivo, sendo que o primeiro consiste na enumeração das propostas e detalhes básicos da viagem desempenhando a função de modelo elementar para os seguintes. Por sua vez, os roteiros técnicos e descritivos incorporam informação pormenorizada sobre o ambiente em que se inserem, tal como a configuração territorial, estradas, caminhos, locais e ainda distâncias, tempos de duração, transportes e respetivas indicações com a possibilidade de serem acompanhados por uma narrativa das atividades e destinos a visitar.

Ainda que diferentes devido à área em que atuam e suas particularidades, é importante referir que os pontos de vista de guião e itinerário partilham a mesma intenção, isto é, ambos procuram conduzir o seu utilizador através de um conjunto de procedimentos previamente definidos.

Relativamente à vertente da viagem, tendo em mente todo o processo evolutivo do turismo e as suas inúmeras oportunidades, existe a necessidade de aprofundar o estudo sobre a especificidade do roteiro turístico e respetivas tipologias.

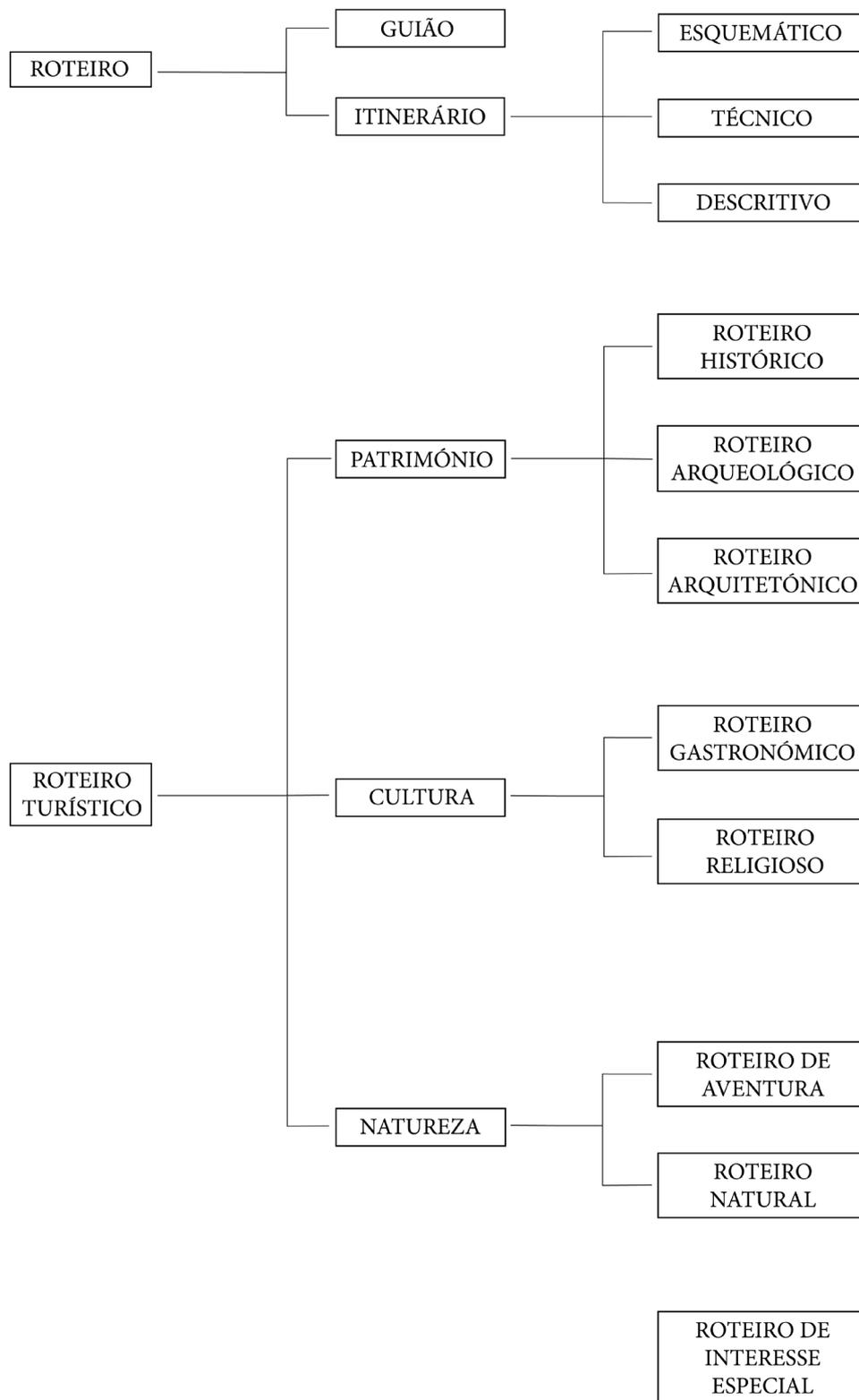


Fig. 53 - Diagrama conceptual dos tipos de Roteiro e Roteiro Turístico

Entenda-se por roteiro turístico todo o trajeto a percorrer mediante locais de destaque, geralmente por lazer e fora do contexto quotidiano, definidos pelas suas próprias características e qualidades.

Admitindo como base para a distribuição em categorias, as temáticas Património, Cultura e Natureza tornam possível identificar e enquadrar os roteiros nas seguintes subdivisões: roteiros históricos, arqueológicos e arquitetónicos, que compreendem informação relativa ao passado, antigas civilizações, arte e estratégias construtivas sob a forma de museus, espaços arqueológicos, obras de arte e monumentos; roteiros gastronómicos e religiosos/peregrinação, que contêm informação sobre agricultura, cultivo e cozinha da região através da experiência em quintas, vinhas, fábricas e zonas de restauração assim como o conhecimento da religião, tradição e mitologia presentes em santuários ou festividades locais; roteiros de aventura ou naturais, representados pelo conjunto de desportos, trilhos ou percursos realizados em contacto com a natureza no seu estado puro ou praticamente inalterado pela intervenção do Homem. Teoricamente, os roteiros turísticos encontram-se circunscritos aos setores anteriormente enumerados. No entanto, existe a particularidade de estes poderem ser pensados como roteiros de interesse especial, isto é, quando apresentam aspetos de carácter híbrido ou junção de temáticas, maior especificidade de conteúdos ou itinerários personalizados, tendo como exemplo viagens de cruzeiro, cadeias hoteleiras ou ainda roteiros direcionados ao comércio.

À semelhança dos trajetos turísticos e suas aplicações práticas é necessário verificar e ponderar a diversidade de formatos em que um roteiro se pode reproduzir. Seguindo como premissa o aspeto físico, este pode ser anunciado sob a forma de mapa, desdobrável, revista, livro ou através de áudio guias, plataformas *online*, aplicações móveis e guias de multimédia interativos. Considerando a sua complexidade, o roteiro pode ser constituído por uma compilação de diagramas, imagens, textos, faixas de áudio e/ou vídeos, reunindo características para se adaptar aos utilizadores de diferentes idades e necessidades.

Neste sentido, quando se procura desenvolver um roteiro de uma cidade, é essencial, não só definir o contexto/foco em que se insere e, conseqüentemente, o público-alvo, como também refletir sobre a importância e benefícios que este tipo de documento poderá trazer à localidade e sua comunidade.



Tendo em consideração o desenvolvimento exponencial do turismo nas últimas décadas, é observável um aumento na quantidade e na variedade dos destinos a visitar, tornando-se uma das atividades mais dinâmicas da economia global.

Deste modo, o planeamento de um itinerário ou roteiro pode assumir um papel fundamental na definição de estratégias para a prática do turismo, tanto à escala da cidade como do consumidor. Por um lado, ao existir uma maior preocupação e organização na visita de espaços, não descartando a possibilidade de alguns destes locais se encontrarem mais ou menos isolados, potencializa-se um aumento do poder de atratividade existente e, por consequência, uma maior afluência à própria cidade. Por outro lado, analisando no contexto do consumidor, ao haver a possibilidade de se utilizar um roteiro sob a forma de fio condutor da visita, este pode auxiliar, não só através da difusão do conhecimento, como na gestão de recursos e, por sua vez, economia de tempo. Através da ordem e do planeamento, procuram-se minimizar os impactos negativos causados pela atividade turística na cidade, enquanto se melhora a experiência do turista e os aspetos positivos gerados pelo desenvolvimento da sua prática.

Em última análise, numa perspetiva mais conceptual, a aplicação que se pode associar à conceção de um roteiro turístico é a relação e comparação entre passado, presente e futuro. A capacidade de se criar um marco temporal, na evolução de determinado espaço, que possa estimular o uso da memória e, conseqüentemente, remeta o utilizador aos locais visitados nos diferentes períodos de desenvolvimento.

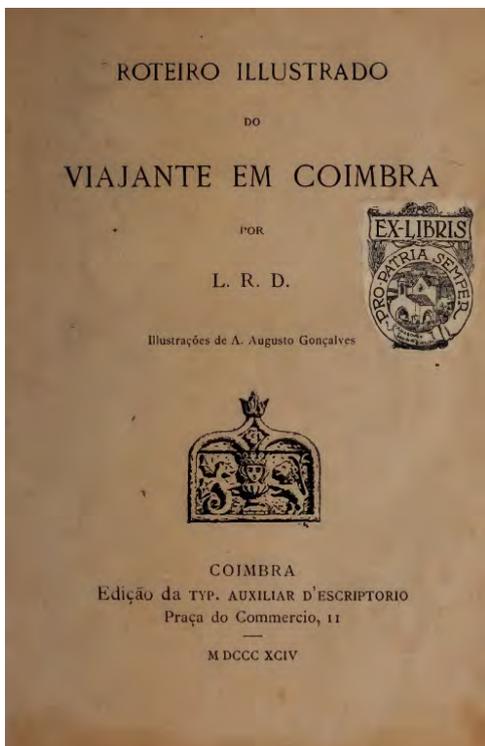


Fig. 54, 55 - António Augusto Gonçalves, Roteiro Illustrado do Viajante em Coimbra, 1894

### 3.2.1 - Tema e Objetivos

A proposta desenvolvida nesta dissertação – Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra – expõe-se através de um protótipo que se serve de Coimbra como contexto espacial e tema a ser analisado. Ao falar em Coimbra entenda-se como referência a associação de todos e quaisquer locais constituintes da cidade que reúnam um conjunto de características relevantes definidas pelas suas valências patrimoniais, culturais e/ou naturais, orientando e evidenciando sobretudo as qualidades arquitetónicas e sociais dos mesmos. Ainda que o projeto do protótipo de roteiro pudesse incidir sobre qualquer localidade capaz de agrupar este conjunto de premissas, a escolha da cidade de Coimbra surgiu principalmente a partir das condicionantes: valor histórico, proximidade pessoal do autor e potencial turístico.

Quando se fala no valor histórico de Coimbra compreende-se todos os vestígios preservados ao longo dos séculos de evolução e desenvolvimento da cidade (desde o período de ocupação da Civilização Romana até à Cidade Moderna e Contemporânea), proporcionando ao cidadão interessado uma panóplia de opções a conhecer. Por outro lado, a proximidade pessoal do autor deve-se, não só ao tempo de experiência enquanto cidadão comum, como também a possibilidade de este ter acompanhado, durante um certo espaço de tempo, o próprio crescimento da cidade, tornando Coimbra uma escolha pertinente para a reflexão.

Ao adicionar o fator turismo às condicionantes, ainda que Coimbra não se apresente à escala de uma grande metrópole, o seu meio urbano contém espaços de qualidade e afluência turística aptos à experimentação de um roteiro turístico/arquitetónico alternativo. Neste sentido, é necessário fazer referência ao Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra de António Augusto Gonçalves (fig.54 e 55). Obra publicada em 1894 na Praça do Comércio, Coimbra, manifesta-se através do uso do desenho como linguagem ilustrativa e, por sua vez, auxiliar do próprio discurso do roteiro. Estabelecido por um conjunto de apontamentos “d’uma digressão através a cidade”, procura introduzir ao leitor, de forma sucinta, as suas intenções, condicionantes e objetivos.

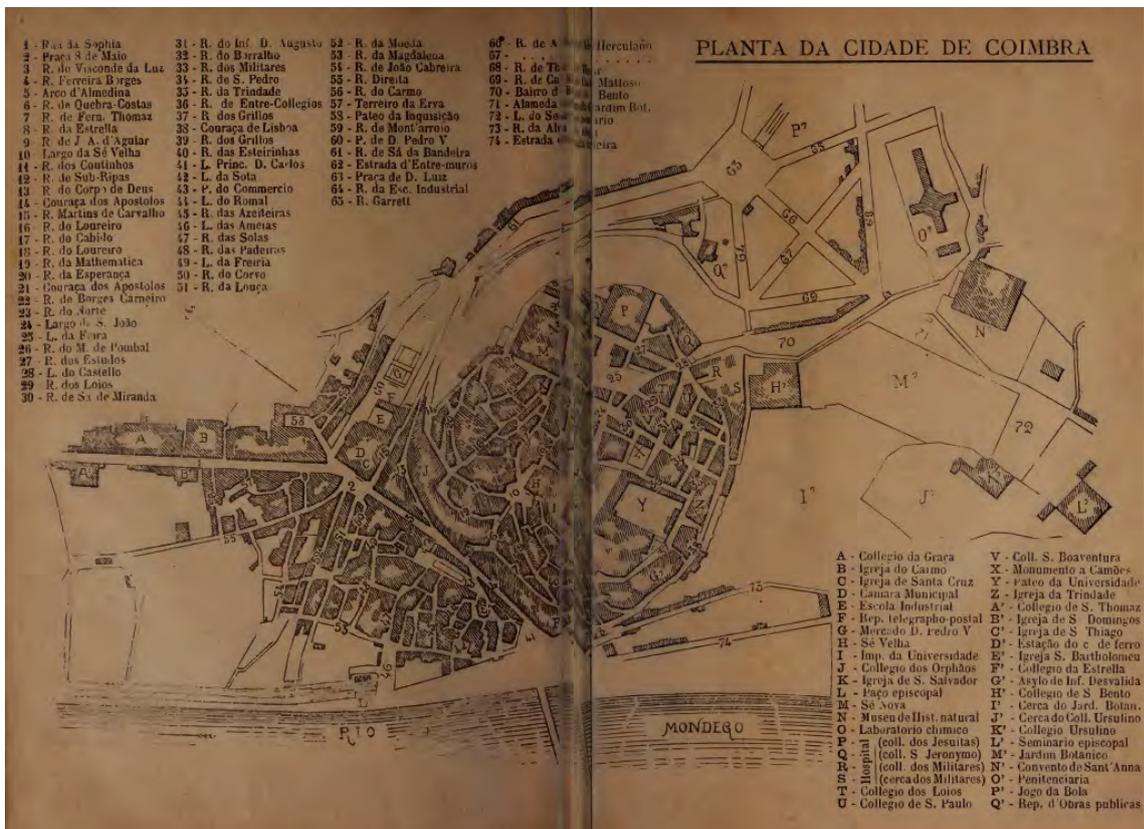


Fig. 56, 57 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Vista e Planta da cidade de Coimbra

O Roteiro apresenta-se como um documento simples, composto por um discurso condensado capaz de ser acrescido por referências essenciais ou “facilmente demonstráveis”, tendo em consideração que o seu principal propósito é tornar-se útil ao viajante que procura conhecer de tudo um pouco e simultaneamente, absorver experiências da cidade.

Orientando o discurso para o aspeto estrutural do exemplar, este é composto por setenta e quatro tópicos de discussão, neles incluídos textos informativos adequados ao público-alvo e ilustrações sobre os locais a visitar (correspondendo praticamente à obra na sua totalidade), dedicando o restante conteúdo para indicações topográficas (nomeadamente localização de edifícios, estabelecimentos, repartições públicas, garagens, “trens” de aluguer, ruas, largos, assim como alteração nas suas nomenclaturas) e notas complementares (para esclarecimentos e/ou correções a algumas passagens). É possível identificar os espaços de destaque presentes na obra através da representação em planta da zona de Coimbra onde se inserem, permitindo ao leitor, porém, a alteração do itinerário segundo as suas intenções. Torna-se importante acrescentar que os textos constituintes do trabalho podem ser caracterizados como instrucionais, descritivos e por vezes argumentativos, numa escrita contínua pontualmente interrompida por gravuras das ilustrações do autor, proporcionando ao seu utilizador um primeiro contacto com o local a visitar ou, por sua vez, informação complementar e rememorativa na eventualidade do Roteiro já ter sido percorrido.

Deste modo, o protótipo de roteiro que se pretende desenvolver tem como intenção proporcionar ao viajante um formato físico de itinerário que à partida se assemelhe à tradicional tipologia de roteiro turístico. No entanto, tomando como exemplo o Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra, a proposta tem como principal diretriz o estímulo gráfico, numa tentativa de perceber como é que o uso do desenho pode auxiliar o usufruidor no contacto e observação da cidade, evitando que a viagem se torne numa prática superficial e passageira.

Esta correlação procura-se estabelecer através da introdução de um princípio de narratividade, uma linha condutora definida pelo itinerário, intercalada por conjunto específico de páginas totalmente dedicadas ao utilizador, permitindo voltar atrás e refazer algum pormenor, colar um material recentemente adquirido, ou até adicionar uma reflexão posterior à visita.



Fig. 58, 59 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Arco de Almedina, Sé Velha - Porta occidental  
 Fig. 60, 61 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Túmulo da Rainha Santa Isabel, Capitel do Mosteiro de Celas

Procura ser uma fusão entre Guia e Diário de Gráfico, possibilitando a intervenção e registo pessoal, sendo sempre acompanhado por uma outra visão refletida nos desenhos do autor.

Assim sendo, o protótipo tem como principal objetivo prevenir que este se torne num documento meramente informativo ao fomentar a produção artística, auxiliando no desenvolvimento de um olhar crítico sobre a cidade e originando uma interação distinta com os espaços visitados, servindo os propósitos: guia, suporte criativo e *souvenir*.

Esta última vertente, ainda que comum a qualquer viagem, destaca-se devido à proximidade e experiência que o Roteiro Desenhado procura conceder aos locais onde se insere. Por outras palavras, o que inicialmente é um trabalho de carácter pessoal desenvolvido pelo autor se possa transformar num documento de reflexão e, mais tarde, apelo à memória do seu utilizador.

Para concluir, torna-se importante mencionar que este projeto visa contribuir para que o conceito de roteiro não enfatize apenas o que é comum e banal do turismo em massa. Ao presenciar e acompanhar o crescimento da cidade, este deixa em aberto a possibilidade de ser continuado e completado.

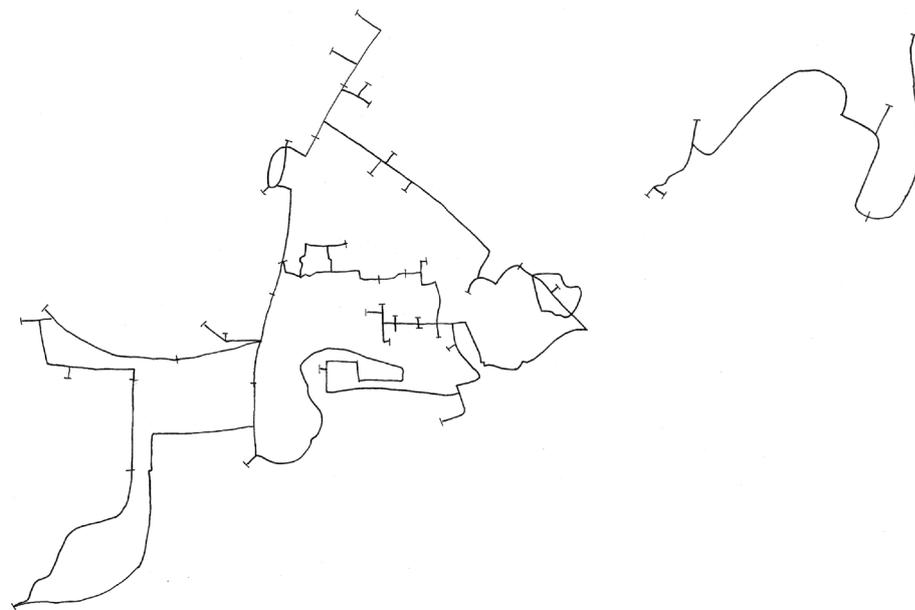


Fig. 62 - Mapa de zoneamento da cidade de Coimbra  
Fig. 63 - Diagrama conceptual dos percursos dos Roteiros

### 3.2.2 – Metodologia e Estrutura

O método de criação que compõe o exemplar, numa visão geral, provém de diversos processos de trabalho. Numa primeira fase, é tomada em consideração a base analítica de investigação, isto é, todo o percurso teórico presente na dissertação como meio clarificador de ideias e, por sua vez, exemplo do conteúdo prático que se pretende desenvolver. Com isto compreende-se todas as definições de conceitos, investigação de temáticas e análise dos casos de estudo que por si só, aplicadas à ideologia da proposta, ponderam e selecionam a informação recolhida para a escolha de premissas. No seguimento, após ter sido estabelecido o tema e objetivos, procede-se à dissecação da cidade de Coimbra.

Nesta segunda fase dá-se início ao processo prático de materialização do projeto através da divisão e zonamento do território urbano que define a cidade (fig.62 e 63). Estas zonas são o suporte primário que ajudam a identificar os locais de maior importância e, posteriormente, a estabelecer os respetivos itinerários. O procedimento para a seleção dos espaços é condicionado segundo os valores patrimoniais, culturais e/ou naturais dos mesmos. Ao juntar à equação a proximidade territorial entre os pontos e uma especial atenção à topografia, os itinerários que se propõem percorrer são então traçados e intitulados mediante as zonas de onde são procedentes.

Reunidos os componentes necessários para estruturar o conceito do roteiro segue-se o momento de observação e produção criativa, o registo gráfico dos elementos através do uso do desenho como principal ferramenta de reflexão e comunicação, o desenho como a informação técnica da cidade. A estratégia adotada pretende a construção de uma linguagem coerente ao longo de todo o documento recorrendo ao lápis de grafite e papel de desenho (branco, 120 g/m<sup>2</sup>) como material riscador e suporte físico, tendo ainda em mente que a produção dos desenhos é realizada principalmente *in loco* (com a possibilidade de serem mais tarde completados e finalizados utilizando como recurso o registo fotográfico ou imagens satélite, ver anexos pp.168 a 181).

Considerando que não existem olhares unitários sobre a cidade, existem, no entanto, olhares que superam o pitoresco, isto é, mais do que exprimirem as intuições de uma sensibilidade capaz na expressão gráfica, exprimem o modo como é possível relacionar essas intuições a um mapeamento lógico e exploratório do espaço urbano.

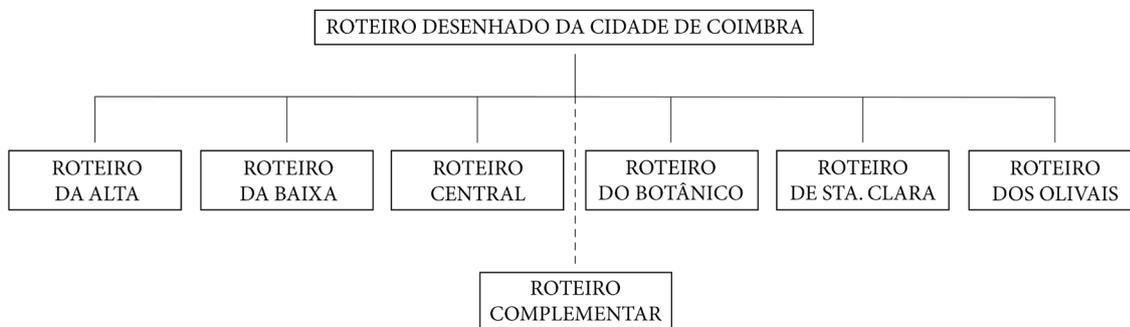
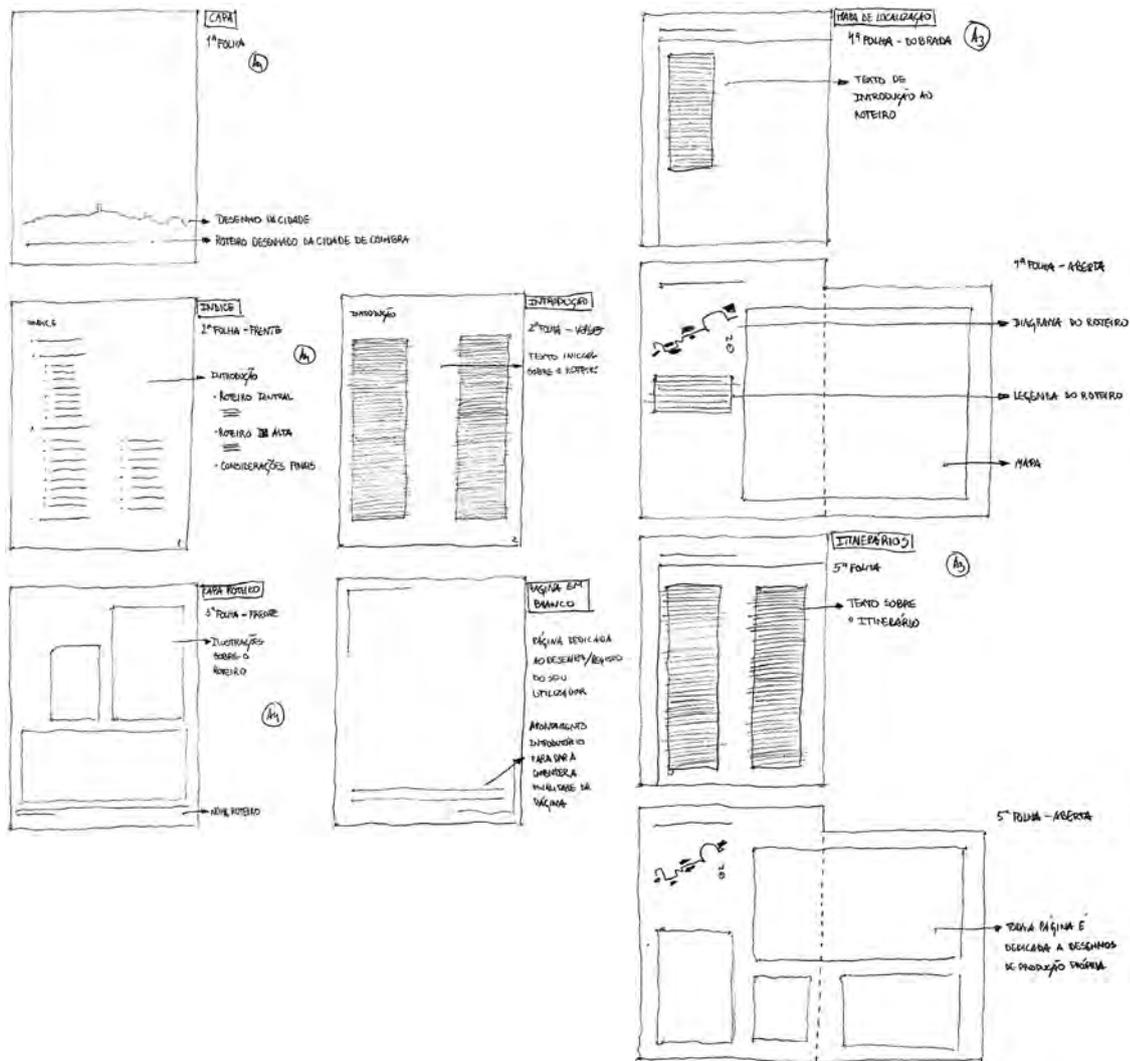


Fig. 64 - Esquisto do layout do Roteiro

Fig. 65 - Diagrama do conjunto: Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Deste modo, é de salientar que os grafismos produzidos na proposta procuram, não só espelhar o traço do próprio autor, apresentado sob a forma de esboços, desenhos lineares e pontualmente representações de carácter mais técnico como cortes, alçados e axonometrias, como também refletir o tipo de representação e aproximação ao espaço urbano analisado nos casos de estudo.

Paralelamente, foi efetuada uma recolha de material informativo para a elaboração dos textos descritivos dos locais, com a intenção não só de reforçar como também completar o que a linguagem do desenho possa não ter conseguido exprimir.

Por último, procede-se à fase de montagem das partes integrantes num todo. É decidido o formato e dimensões do documento e conseqüentemente preparado o *layout* para receber a informação produzida, numa tentativa de proporcionar ao utilizador uma experiência de qualidade gráfica, manuseável e funcional (fig.64). Ainda que seja evidente a presença do desenho no corpo do roteiro, visto ser a principal fonte de informação e comunicação em conjunto com os textos descritivos, este desempenhou um papel fundamental em todas as etapas constituintes do trabalho. Quase como uma extensão física do pensamento, o desenho surge como meio clarificador de ideias e, ao mesmo tempo, ferramenta estrutural de todos os conteúdos gerados, seja sob a forma de esquemas, diagramas, esboços ou pequenos apontamentos.

Neste sentido, a sucessão de procedimentos que levam à criação da proposta definem uma tipologia menos convencional de roteiro. A sua estrutura é construída em torno do título do projeto que corresponde a um conjunto fracionado em sete documentos, sendo estes: Roteiro da Alta, Roteiro da Baixa, Roteiro Central, Roteiro do Botânico, Roteiro de Sta. Clara, Roteiro dos Olivais e por fim, Roteiro Complementar (ver anexos, p.183). A decisão de se apresentar uma coletânea de roteiros e não um objeto singular, que resulte no Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra, foi pensada tanto no momento de criação, como na perspectiva de utilização. Por outras palavras, a partir desta divisão pode-se proporcionar ao autor uma maior flexibilidade relativamente às dimensões do trabalho, possibilitando também uma maior valorização e detalhe dos objetos em estudo, enquanto que, na prática, a separação física pode facilitar na escolha das zonas a visitar e, por consequência, no seu uso e transporte.



Cada roteiro será então constituído por uma capa, contracapa, índice, mapa de localização e todos os desenhos e textos referentes aos locais do percurso, sempre intercalados com a página dedicada exclusivamente ao utilizador. No entanto, o Roteiro Complementar diverge ligeiramente em termos estruturais pois não constitui um percurso entre locais da cidade mas sim, um documento com espaços de características distintas ou que possam completar os restantes.

Concluindo, o projeto desenvolvido é composto por diversos processos de análise e conceção resultando num conjunto de guias da cidade de Coimbra que, embora não de forma cíclica, procuram ter continuidade entre eles. Inicialmente de carácter mais pessoal, o registo gráfico do autor torna-se num exercício de conexão entre os espaços da cidade e o usufruidor, possibilitando um primeiro contacto e conseqüentemente a criação de uma imagem mental mais tarde apurada pela observação e experimentação.

# ROTEIRO CENTRAL

Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



Fig. 66 - Capa do Roteiro Central

### 3.2.3 – O Objeto

O objeto final desenvolvido nesta dissertação – Roteiro Central – é um dos exemplares pertencentes à proposta do Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra (fig.66). Formado por um itinerário que contempla sete locais a visitar, sendo estes Escadas Monumentais, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), Jardim da Sereia, Casa de Chá, Praça da República, Teatro Académico de Gil Vicente e Casa das Caldeiras, o Roteiro Central foi selecionado como resultado da diversidade de critérios e valores patrimoniais, culturais, naturais e arquitetónicos, presentes nos próprios elementos em análise.

Neste sentido, servindo como protótipo experimental e modelo para os restantes roteiros, apresenta-se através de uma linguagem simples em formato de livrete, compreendendo as dimensões 148 por 210 milímetros, numa tentativa de facilitar a sua leitura e manuseabilidade no decorrer do percurso. Ainda que num primeiro contacto se aproxime visualmente a um documento de formato A5, o seu interior é composto por um conjunto de 31 desenhos (mapas, perspetivas, axonometrias, cortes e alçados), diagramas e textos informativos, sendo distribuídos, por sua vez, em 8 folhas desdobráveis de tamanho não standardizado (dimensões personalizadas aproximando-se do formato A4). Esta dinâmica e flexibilidade que se estabelece através do *layout* justifica-se não só pela procura de uma organização e valorização dos conteúdos produzidos, como também pela vontade de definir uma separação física entre os elementos teóricos e gráficos, delimitando, simultaneamente, o espaço de reflexão dedicado ao utilizador.

Relativamente à composição e materialidade do Roteiro Central, considerando todos os textos e desenhos anteriormente referidos, este é constituído por uma capa/contracapa, índice e mapa de localização, impressos em papel *Munken Lynx* de 150 e 300 g/m<sup>2</sup>. A escolha deste material resulta principalmente da necessidade de reunir as premissas qualidade, durabilidade e versatilidade no seu suporte físico. Este tipo papel representa uma alternativa adequada dadas as suas características em termos de gramagem e textura, proporcionando uma boa impressão/definição ao trabalho produzido pelo autor, assim como a capacidade de receber várias técnicas de representação e registo gráfico por parte do seu usufruidor.

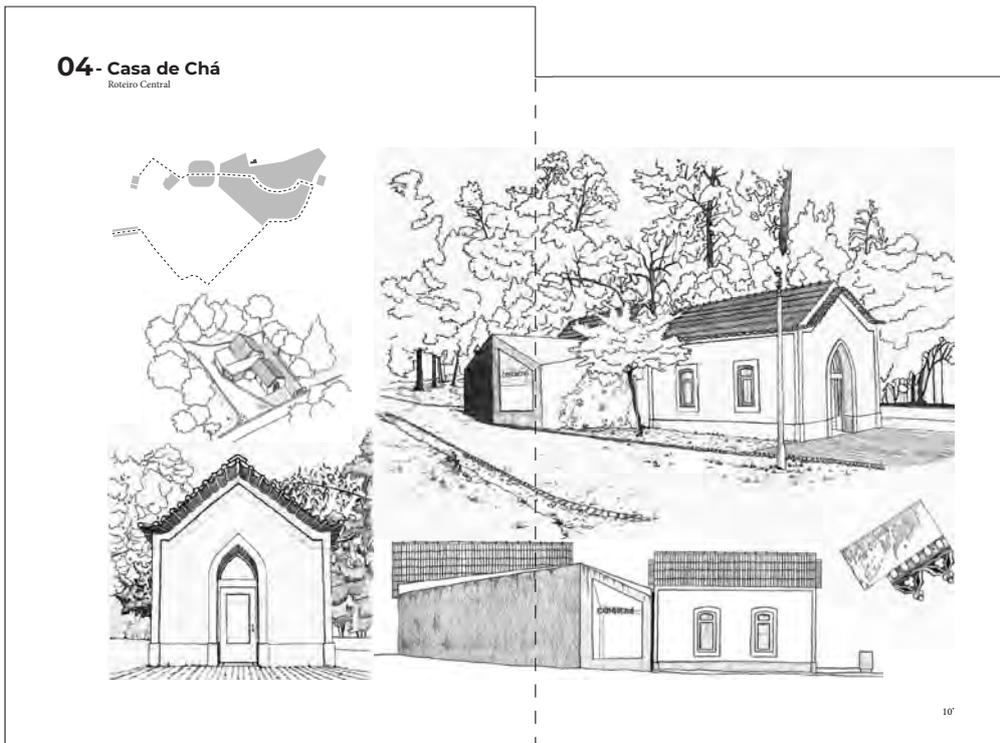


Fig. 67 - Casa de Chá, Exemplo do conteúdo e *layout* do Roteiro Central

Para finalizar a estratégia de materialização do exemplar, é feita a unificação das suas partes através de um processo de encadernação manual simples com linha encerada. A decisão de optar por esta vertente de encadernação surge com o propósito de enaltecer a conceção e produção de objetos manualmente, mais especificamente, os tipos de encadernação tradicional.

Para além da elaboração da peça principal que é o Roteiro Central, foram também desenvolvidas todas as capas referentes aos restantes roteiros que compõem o Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra. Ainda que no processo inicial se mantenha o uso do desenho como ferramenta de trabalho e reflexão, o resultado final reflete-se através de uma linguagem visual bastante diversa. Para cada itinerário foi feita a apropriação de uma obra ou desenho relativo a cada caso de estudo, seja sob a forma de técnica, material ou cor, transformando o desenho de análise e observação da cidade numa experiência plástica e compositiva (ver anexos, pp.150 a 163).

Concluindo, ao idealizar o conjunto como um produto finalizado e possivelmente apto a ser comercializado – Guia/Souvenir – surge a necessidade de se planificar uma estrutura, que sirva por um lado a função de suporte e, simultaneamente, possa juntar todas as partes constituintes do Roteiro Desenhado num só objeto (ver anexos, pp.164 a 167). Este conceito, mesmo que um pouco abstrato, surge como uma metáfora associada à própria constituição da cidade. Ao refletir sobre Coimbra, considerando que a sua identidade é definida, não só pelos cidadãos que a habitam, como pelo conjunto diversificado de espaços que a caracterizam fisicamente, o mesmo tipo de raciocínio pode ser aplicado à proposta desenvolvida na dissertação. Ainda que na prática o processo de fragmentação seja benéfico, tanto ao nível da conceção como para o uso do roteiro, é precisamente através da interação do utilizador e da junção dos diferentes itinerários num só objeto, que se define a identidade do Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra.



Fig. 68 - Maquete do Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar, refletir, observar e registrar. Foi este o método que conduziu à elaboração da presente dissertação. Motivada por todas as viagens realizadas ao longo do percurso acadêmico e pela vontade incessante de tudo desenhar, o trabalho analisa a história do *Grand Tour* como o processo de democratização da viagem, sua vertente educacional, e o impacto e influência gerados no comportamento do turista, focando-se, posteriormente, no desenvolvimento da disciplina do desenho.

Nos dias de hoje, o ato de viajar (nacional ou internacionalmente) como momento cultural, de lazer ou escape da vida quotidiana, é uma das atividades mais procuradas e praticadas pelo homem. Aquilo que era um ritual de educação e formação, quase exclusivo para os grupos de elite, evoluiu e expandiu-se exponencialmente até ao alcance de todos, fomentado principalmente pela evolução dos meios de transporte, tecnologias e da própria sociedade. No entanto, dado à facilidade que é embarcar numa viagem de comboio, avião ou quem sabe, através de um *click*, e chegar ao seu destino num curto espaço de tempo, é igualmente fácil transformar esta experiência em algo banal e superficial. No período de tempo em que a humanidade vive a vida a cada segundo e as principais fontes de informação vêm das conhecidas redes sociais ou plataformas *online*, exercícios como o desenho de viagem têm vindo a cair no esquecimento, ou são simplesmente substituídos por outros métodos de respostas mais instantânea, tais como o vídeo ou a fotografia.

Neste contexto, a proposta do “Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra” surge como uma tentativa de resgatar a prática do desenho como uma ferramenta de excelência para a perceção, compreensão e análise das paisagens naturais e urbanas, fugindo ao refúgio e ao tipo de registo trivial das mais recentes tecnologias. O indivíduo para desenhar necessita de tirar um tempo para observar e representar, e é esse tempo de relação entre observador e objeto observado que nos cria um conjunto de imagens mentais, que depois de materializadas numa folha de papel, se transformam em extensas páginas de memórias e informação. Para fundamentar este trabalho e clarificar a importância da observação e do desenho, realizou-se a análise dos seis casos de estudo, sendo que, para além destas personalidades, existe uma extensa lista de outras referências que poderiam ajudar a complementar e diversificar a investigação, tais como Viollet-le-Duc, Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Álvaro Siza, John Ruskin, entre outros.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia desta proposta, que incentiva o utilizador a criar os seus registos nas páginas do roteiro, não deve ser vista como uma regra ou obrigação, mas sim como um dos caminhos possíveis para uma interação mais valerosa e produtiva com a realidade observada. A base seria criar uma proposta pertinente, não só para o treino e formação própria, como também para valorizar o uso do desenho como ferramenta do conhecimento e ainda a qualidade espacial da cidade de Coimbra. Ao estabelecer um conjunto de roteiros/itinerários com um propósito e apresentação gráfica alternativos, procura-se dinamizar o que é a prática da atividade turística. Assim, observamos a cidade para aprender e registar, e revemos os desenhos para recordar, para reviver, para regressar ao momento em que nos encontrávamos no espaço, como uma memória que fica gravada num espaço intelectual, independentemente do espaço e tempo.



## BIBLIOGRAFIA

**Branco, Sandra Cristina Nunes.** “O Diário gráfico como instrumento didático: Estudo sobre a relevância do uso e utilidade do Diário Gráfico como instrumento de trabalho no âmbito do ensino – aprendizagem das artes visuais”. Universidade de Lisboa, 2018.

**Brillhart, Jacob.** “Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road”. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2016.

**Cardoso, José Miguel.** “Guia Inusitado do Porto: Pode o desenho alterar a percepção da paisagem?”. Universidade do Porto, 2013.

**Corbusier, Le.** “Le Voyage d’Orient”. Paris: Éditions Forces vives, 1966.

**Correia, Luís Miguel e Pais, Teresa.** “Desenhar em viagem: sete percursos”. Coimbra, edarq, 2020.

**Costa, Alexandre Alves.** “A Viagem: Fernando Távora, a nossa Escola e o Desenho”. Universidade de São Paulo, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, pp. 27-39, 2017.

**Cruz, Tiago.** “Do Registo Privado à Esfera Pública: O Diário Gráfico enquanto meio de expressão e comunicação visual”. Instituto Universitário da Maia, 2012.

**Cullen, Gordon.** “The Concise Townscape”. Oxford: Architectural Press, 1961.

**Feifer, Maxine.** “Tourism In History: From Imperial Rome to the Present”. Nova Iorque: Stein and Day Publishers, 1986.

**Gomes, Luciana Bastos.** “O Diário Gráfico enquanto lugar de pensamento para a Ilustração”. Universidade do Porto, 2017.

**Gonçalves, António Augusto.** “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”. Coimbra: Typographia Auxiliar D’Escriptorio, 1894.

**Gresleri, Guiliano.** “Voyage d’Orient: Carnets”. Londres: Phaidon Press, 2002.

**Hochstim, Jan.** “The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn”. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.

**Holm, David.** “Drawing on drawing: a grand tour through the cradle of Western architecture to reconnect with the power of the hand-drawn line on imagination and learning”. Sydney: Byera Hadley Travelling Scholarships Journal Series, 2015.



**Johnson, Eugene e Lewis, Michael.** “Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis Kahn”. Massachusetts: MIT Press, 1996.

**Ksiazek, Sarah Williams.** “Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn”. University of California Press, “Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 56, No.1, 1997.

**Lynch, Kevin.** “The Image of the City”. Massachusetts: MIT Press, 1960.

**Massironi, Manfredo.** “Ver pelo Desenho - Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos”. Lisboa, Edições 70, 2010.

**Mesquita, Ana Raquel.** “O Melhor de Dois Mundos, A Viagem do arquitecto Fernando Távora aos EUA e Japão – Diário 1960”. Universidade de Coimbra, 2007.

**New, Jennifer.** “Drawing from life: The journal as art”. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2005.

**Pais, Teresa Maria da Silva Antunes.** “O Desenho de Contorno no processo de aprendizagem do Desenho de Observação”. Universidade de Coimbra, 2015.

**Pauly, Danièle.** “Le Corbusier: Drawing as Process”. Yale University Press, 2018.

**Ramos, Filipa de Burgo de Lima.** “O Diário Gráfico como Estratégia de Desenvolvimento das Competências de Desenho”. Universidade de Lisboa, 2012.

**Ribeiro, Beatriz.** “Diários Gráficos: mediação do desenho nas percepções do quotidiano”. Universidade de São Paulo, pp. 357-374, 2013.

**Salavisa, Eduardo.** “Diários de Viagem: desenhos do quotidiano”. Lisboa: Quimera, 2008.

**Távora, Fernando.** “Diário de “Bordo””, 1960. Porto: Associação Casa da Arquitetura, 2012.

**Towner, John.** “The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism”. Universidade de Birmingham, revista académica “Annals of Tourism Research”, Vol.12, pp. 297-333, 1985.

**Towner, John.** “The Grand Tour: Sources and a methodology for an historical study of tourism”. Londres: Butterworth and Co (Publishers) Ltd, “Tourism Management”, pp. 215-222, 1984.

**Urry, John e Larsen, Jonas.** “The Tourist Gaze 3.0”. Londres: SAGE Publications Ltd, 2011.



**Webgrafia**

**“Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora”.** Universidade do Porto, 2016. Disponível em [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora).

**Eliot, Charles William.** “Voyages and travels: Ancient and Modern”, Vol. 33. The Harvard Classics. Nova Iorque: P.F. Collier & Son, 1909–14. Publicado online em 2001, Bartleby.com, disponível em <https://www.bartleby.com/33/1001.html>.

**“Fernando Távora”.** Biografia, Arquitetura e Obras. Disponível em <https://arquiteturaportuguesa.com/fernando-tavora/>.

**“Guides and Types”.** National Institute of Open Schooling, 2013. Disponível em [http://oer.nios.ac.in/wiki/index.php/Guides\\_and\\_Types](http://oer.nios.ac.in/wiki/index.php/Guides_and_Types).

**“Itinerary Planning”.** National Institute of Open Schooling, 2013. Disponível em [http://oer.nios.ac.in/wiki/index.php/Itinerary\\_Planning](http://oer.nios.ac.in/wiki/index.php/Itinerary_Planning).

**Neto, Rui.** Biografia e trabalhos. Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/>.

**Pinto, Luísa.** “Viajar é preciso, arquitetar é preciso”. Abril 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/04/18/p3/noticia/viajar-e-preciso-arquitetar-e-preciso-1823112>.

**“Types of Itineraries”.** Acedido em 2019. Disponível em <https://www.explorationjunkie.com/3-kinds-itineraries-choose-trip/>.



## FONTE DE IMAGENS

**Fig. 1 - Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus, séc. XII.** Disponível em <https://www.ucm.es/tesoros/codex-calixtinus>

**Fig. 2 - Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus, séc. XII.** Disponível em <https://www.nattrip.com.br/blog/codex-calixtinus/>

**Fig. 3 - Mapa do Grand Tour, 1661-1700.** Desenho original de John Towner, adaptação do autor

**Fig. 4 - Mapa do Grand Tour, 1814-1820.** Desenho original de John Towner, adaptação do autor

**Fig. 5 - Thomas Cook, 1845, Handbook of the Trip to Liverpool.** Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/travel/tours/history-of-thomas-cook/>

**Fig. 6 - Louis Daguerre, 1787-1851.** Disponível em <https://iphf.org/inductees/louis-jacques-mande-daguerre/>

**Fig. 7 - Fox Talbot, 1800-1877.** Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/123027/william-henry-fox-talbot-discoverer-photography>

**Fig. 8 - Piranesi, 1750-1778, Vista do Campo Vaccino, Roma.** Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366647>

**Fig. 9 - Goethe, 1808, Região Eger.** Disponível em <https://blogs.bl.uk/european/2015/08/poet-in-a-landscape.html>

**Fig. 10 - Ruskin, 1852, Pallazo Ducale e Ponte Della Paglia, Veneza.** Disponível em <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8979/object/14328>

**Fig. 11 - Diagrama conceptual do propósito no momento de contemplação.** Desenho do autor

**Fig. 12 - Diagrama conceptual do tipo de observação.** Desenho do autor

**Fig. 13 - Frida Kahlo, 1950, Páginas do diário gráfico, México.** Desenho retirado de “Diários de Viagem, desenhos do quotidiano”

**Fig. 14 - Eduardo Salavisa, 2015, Rua Ferreira Borges e Arco de Almedina, Coimbra.** Disponível em <http://diario-grafico.blogspot.com/search/label/Coimbra>

**Fig. 15 - Diário de viagem do autor, 2017, Praça Nelson Mandela, Joanesburgo, África do Sul.** Desenho do autor

**Fig. 16 - Diário de viagem do autor, 2017, Acrópole de Atenas, Grécia.** Desenho do autor



**Fig. 17 - Le Corbusier, 1902, Celeiro na paisagem, Jura, Suíça.** Desenho retirado de “Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road”

**Fig. 18 - Le Corbusier, 1907, Fachada e detalhes da Catedral de Siena, Itália.** Desenho retirado de “Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road”

**Fig. 19 - Le Corbusier, 1907, Detalhes da fachada da Catedral de Pisa, Itália.** Desenho retirado de “Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road”

**Fig. 20 - Le Corbusier, 1911, Duomo, batistério e muro da Catedral de Pisa, Itália.** Desenho retirado de “Voyage d’Orient”

**Fig. 21 - Le Corbusier, 1911, Acrópole de Atenas, Grécia.** Desenho retirado de “Voyage d’Orient”

**Fig. 22 - Le Corbusier, 1932, Mulher deitada de lado com colar e bracelete.** Desenho retirado de “Le Corbusier: Drawing as Process”

**Fig. 23 - Louis Kahn, 1929, Casa rústica, Ravello, Itália.** Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/louis-kahn-rustic-house-ravello-italy>

**Fig. 24 - Louis Kahn, 1929, Atrani da Torre Sarracena, Costa de Amalfi, Itália.** Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/louis-kahn-atrani-from-torre-saracena-amalfi-coast-italy>

**Fig. 25 - Louis Kahn, 1937, Estrada da falésia, Ilha do Cabo Breton, Nova Escócia.** Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/louis-kahn-cliff-road-no-2-cape-breton-island-nova-scotia-canada>

**Fig. 26 - Louis Kahn, 1937, Aldeia costeira, Ilha Madame, Nova Escócia.** Desenho retirado de “Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis Kahn”

**Fig. 27 - Louis Kahn, 1950, Piazza del Campo, Siena, Itália.** Desenho retirado de “The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn”

**Fig. 28 - Louis Kahn, 1951, Pirâmide Saqqara, Egípto.** Desenho retirado de “The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn”

**Fig. 29 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Caminhos.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 30 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Limites.** Desenho retirado de “The Image of the City”



**Fig. 31 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Bairros.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 32 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Nós.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 33 - Kevin Lynch, 1960, Constituintes do mapa mental: Marcos.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 34 - Kevin Lynch, 1960, Diagrama conceptual dos cinco elementos.** Desenhos originais de “The Image of the City”, adaptação do autor

**Fig. 35 - Kevin Lynch, 1960, Método de mapeamento.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 36 - Kevin Lynch, 1960, Mapa cognitivo de Boston.** Desenho retirado de “The Image of the City”

**Fig. 37 - Gordon Cullen, 1961, Conceito de Serial Vision.** Desenho retirado de “The Concise Townscape”

**Fig. 38 - Gordon Cullen, 1961, Representação de publicidade em edifícios.** Desenho retirado de “The Concise Townscape”

**Fig. 39 - Gordon Cullen, 1961, Representação de espaço exclusivo para pedestres.** Desenho retirado de “The Concise Townscape”

**Fig. 40 - Fernando Távora, 1960, Casa de Paul Rudolph, New Haven, EUA.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 41 - Fernando Távora, 1960, Frente ribeirinha, Boston, EUA.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 42 - Fernando Távora, 1960, Frente marítima, Chicago, EUA.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 43 - Fernando Távora, 1960, Peças de museu, Cidade do México, México.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 44 - Fernando Távora, 1960, Templo Higashi-Honganji, Kyoto, Japão.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 45 - Fernando Távora, 1960, Templo Tofukuji, Kyoto, Japão.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””



**Fig. 46 - Fernando Távora, 1960, Balbek, Líbano.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 47 - Fernando Távora, 1960, Acrópole de Atenas, Grécia.** Desenho retirado de “Diário de “Bordo””

**Fig. 48 - Rui Neto, 2009, Narrativas do Beco de Passos Manuel, Porto.** Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/p/sequencias.html>

**Fig. 49 - Rui Neto, 2009, Narrativas do Beco de Passos Manuel, Porto.** Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/p/sequencias.html>

**Fig. 50 - Rui Neto, 2012, “Para além da parede” (#04), Beco de Passos Manuel (b), Porto.** Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/p/desenhos.html>

**Fig. 51 - Rui Neto, 2012, “Entrelinhas” (#01), Porto.** Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/p/desenhos.html>

**Fig. 52 - Rui Neto, 2012, Projeção horizontal, Interstício Urbano #003.** Disponível em <http://ruineto-desenhos.blogspot.com/p/gravura.html>

**Fig. 53 - Diagrama conceptual dos tipos de Roteiro e Roteiro Turístico.** Desenho do autor

**Fig. 54 - António Augusto Gonçalves, Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra, 1894.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 55 - António Augusto Gonçalves, Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra, 1894.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 56 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Vista da cidade de Coimbra.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 57 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Planta da cidade de Coimbra.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 58 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Arco de Almedina.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 59 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Sé Velha - Porta ocidental.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 60 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Túmulo da Rainha Santa Isabel.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”



**Fig. 61 - Desenhos de A.A. Gonçalves, Capitel do Mosteiro de Celas.** Desenho original retirado de “Roteiro Ilustrado do Viajante em Coimbra”

**Fig. 62 - Mapa de zoneamento da cidade de Coimbra.** Imagem adaptada do autor com recurso a [https://www.google.com/maps/@40.199858, 8.4086162,5765m/data=!3m1!1e3?hl=pt-PT](https://www.google.com/maps/@40.199858,8.4086162,5765m/data=!3m1!1e3?hl=pt-PT)

**Fig. 63 - Diagrama conceptual dos percursos dos Roteiros.** Desenho do autor

**Fig. 64 - Esquisso do layout do Roteiro.** Desenho do autor

**Fig. 65 - Diagrama do conjunto: Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra.** Desenho do autor

**Fig. 66 - Capa do Roteiro Central.** Desenho do autor

**Fig. 67 - Casa de Chá, Exemplo do conteúdo e layout do Roteiro Central.** Desenho do Autor

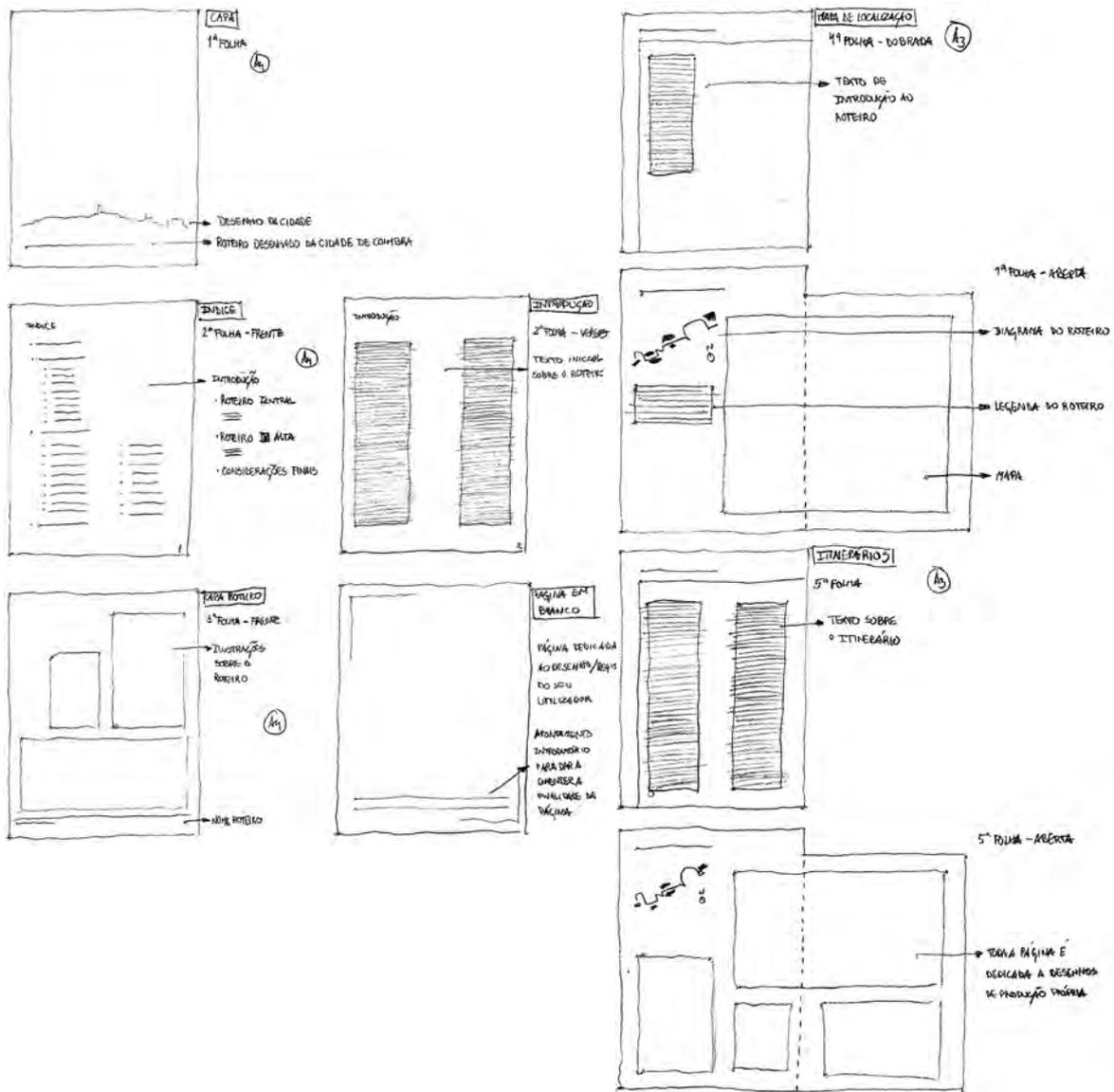
**Fig. 68 - Maquete do Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra.** Fotografia do Autor



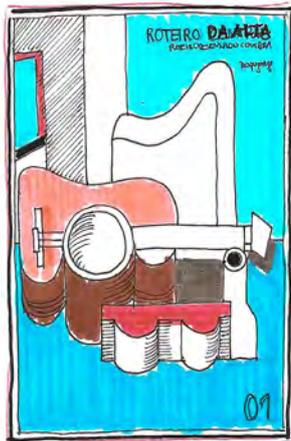
## **ANEXOS**

“Making of” da Proposta  
Conversa com o Arquiteto Rui Neto

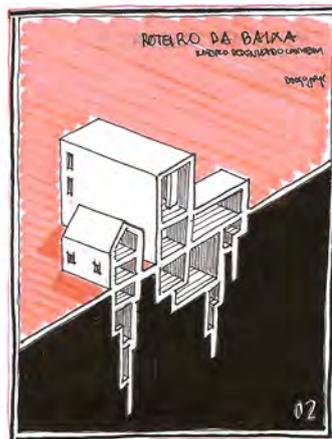
## Estudo do Layout do Roteiro



Estudo das Capas do Roteiro



Roteiro da Alta  
 - Aquarela  
 - Le Corbusier



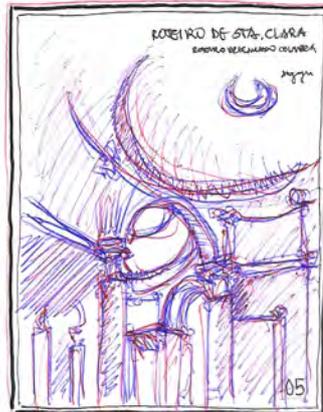
Roteiro da Baixa  
 - Correta/Grafite  
 - Rui Neto



Roteiro Central  
 - Aquarela  
 - Louis Kahn



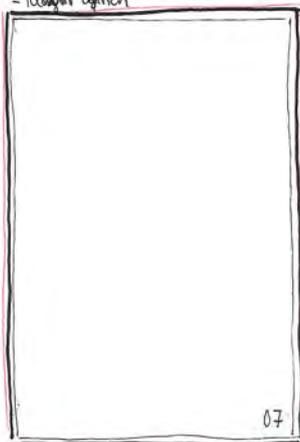
Roteiro do Botânico  
 - Tinta da China/Apazo  
 - Wilhelm Lehm



Roteiro de Sta. Clara  
 - BIC - Azul/Vermelha  
 - Taisora



Roteiro dos Olivais  
 - Caneta  
 - Graham Cullen

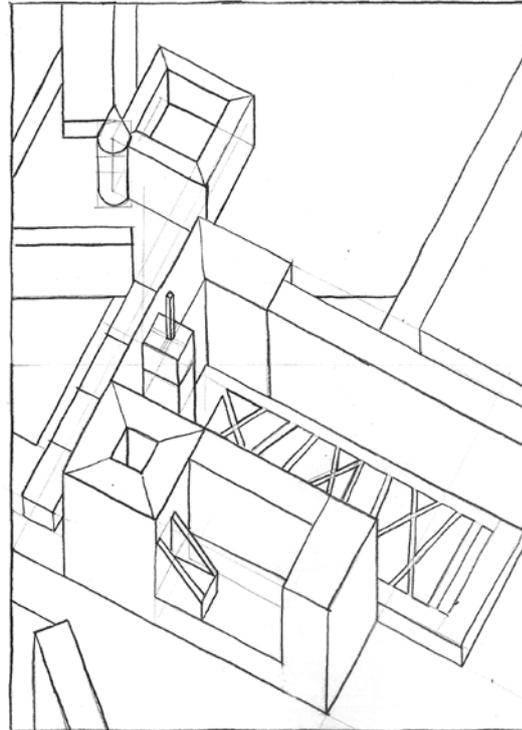


Roteiro Complementar

**CAPAS DOS ROTEIROS**

- Apropriação dos estilos de diferentes casos de estudo
  - Diferentes técnicas de representação
  - Capa:
    - Nome do Roteiro
    - Nome do Conjunto
    - Autor
    - Número
  - Contra-capa:
    - Número
- } Com fundo
- } Sem fundo

Técnica(s): Grafite, Aguarela, Digital  
Referência: Le Corbusier, Natureza Morta, 1920



# ROTEIRO DA ALTA

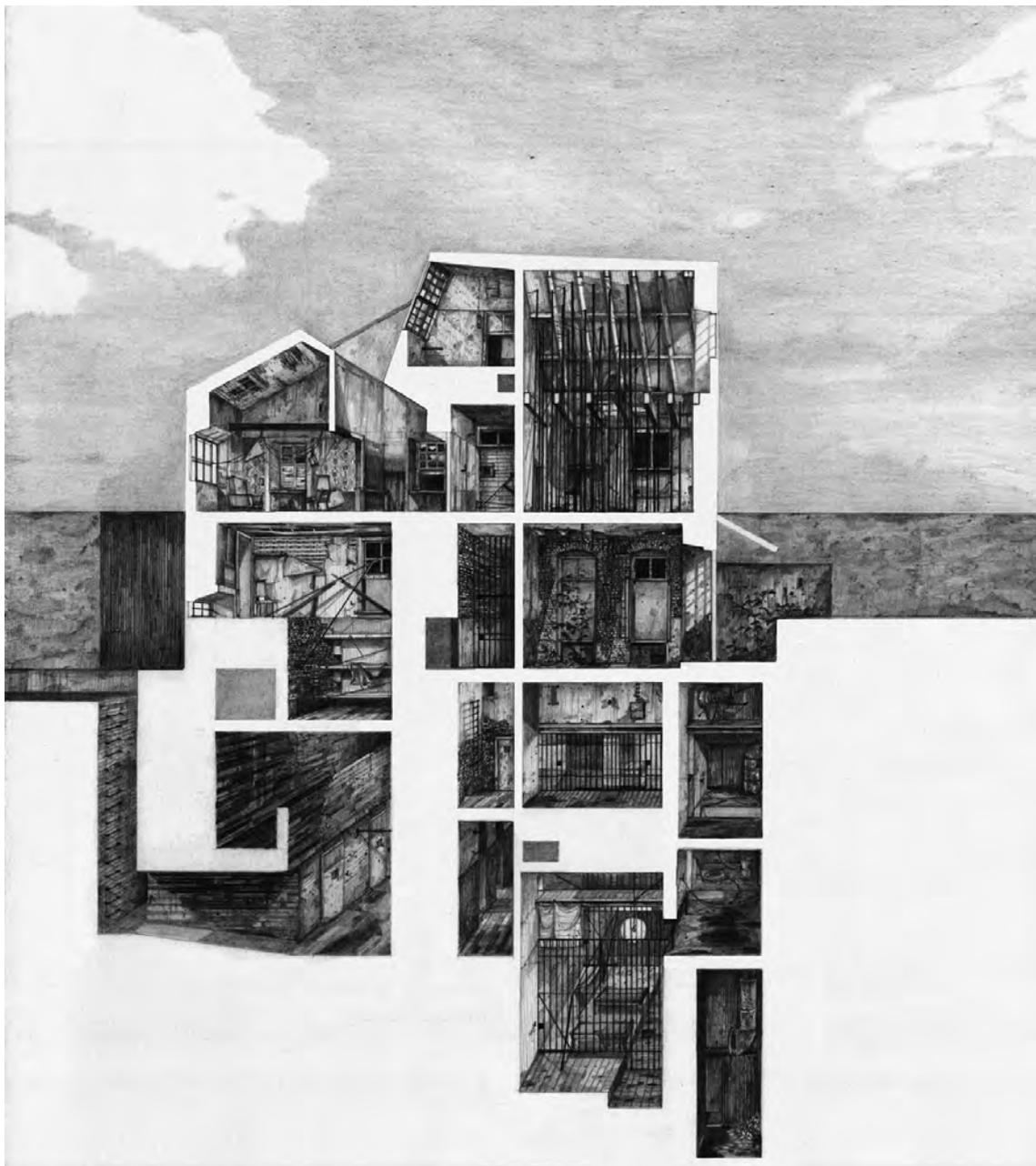
Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge

01



Técnica(s): Caneta de ponta fina (Fine Liner), Digital  
Referência: Rui Neto, Entrelinhas, 2012



# ROTEIRO DA BAIXA

Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



02

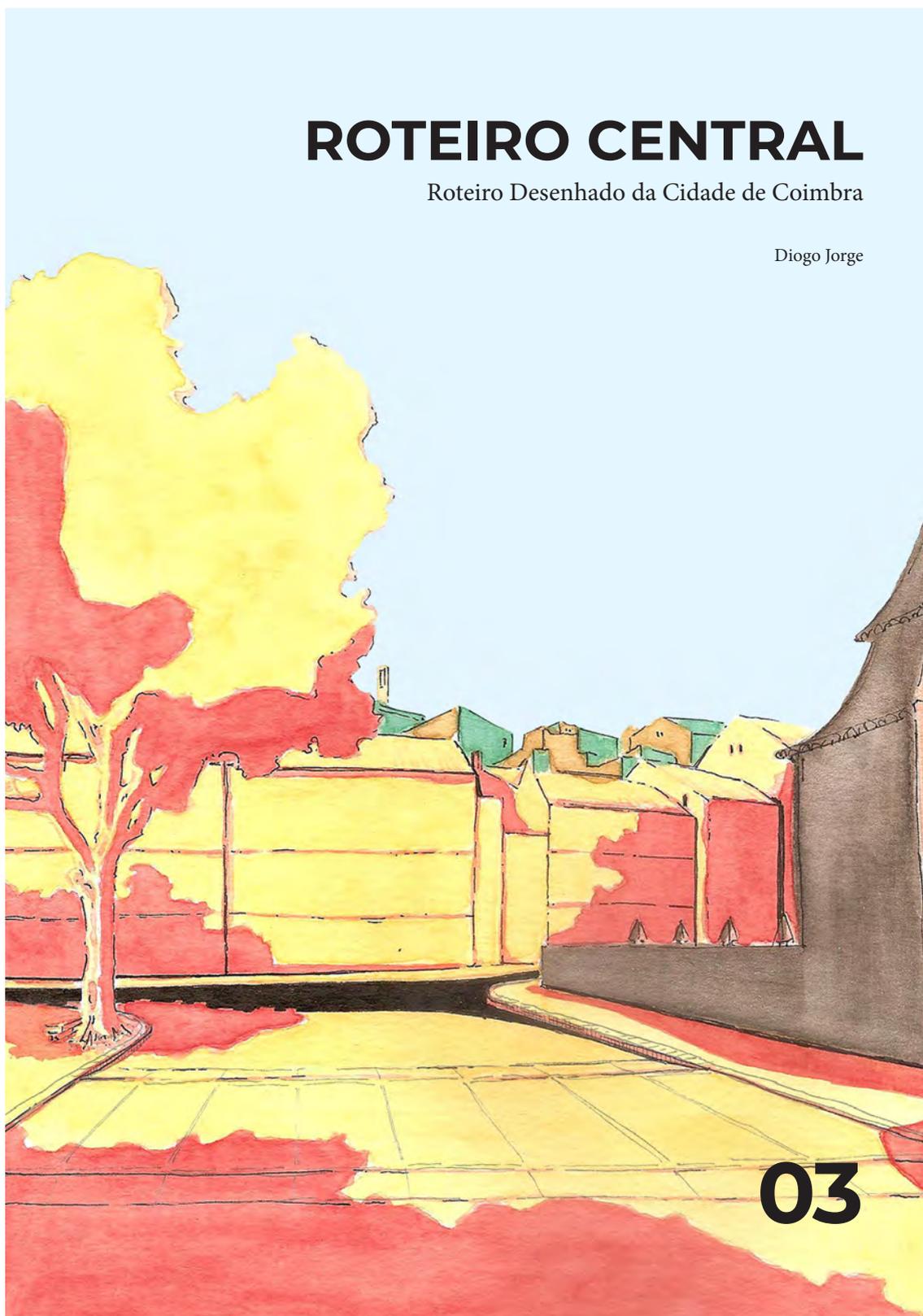
Técnica(s): Caneta de ponta fina (Fine Liner), Aguarela, Digital  
Referência: Louis Kahn, Piazza del Campo, 1951



# ROTEIRO CENTRAL

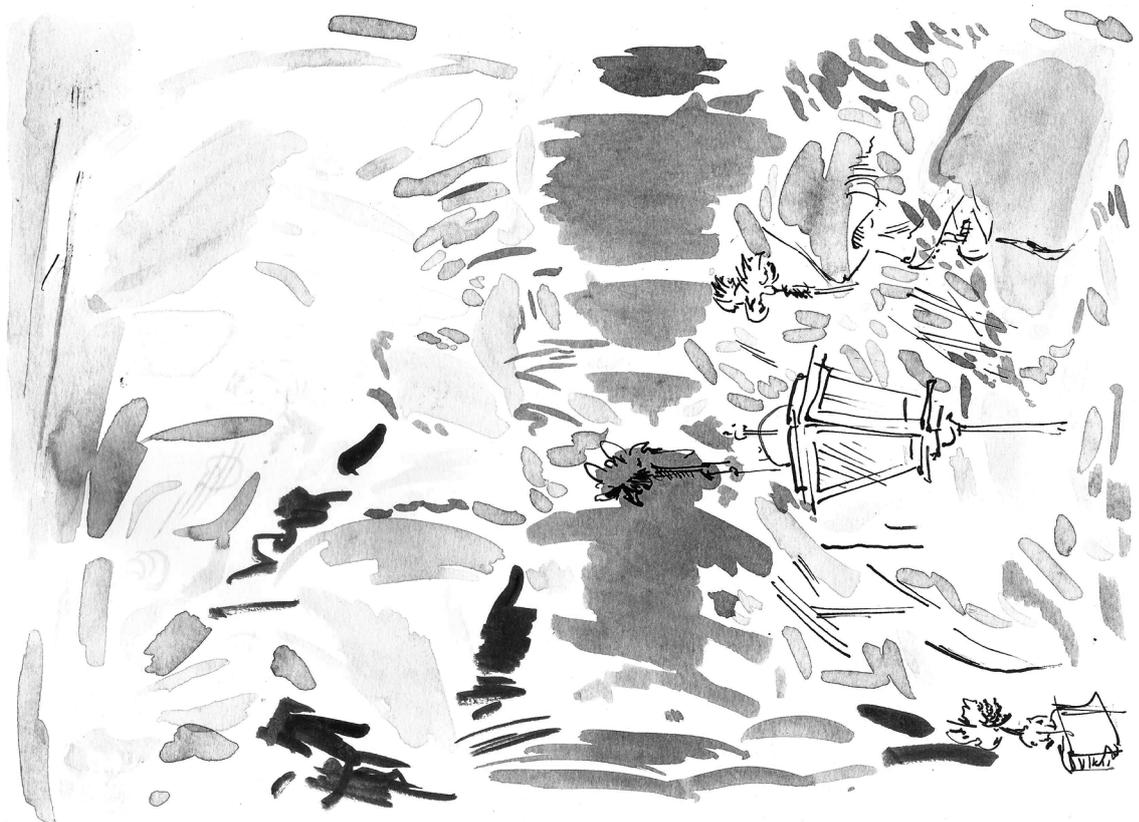
Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



03

Técnica(s): Tinta da China e Aparato  
Referência: Kevin Lynch



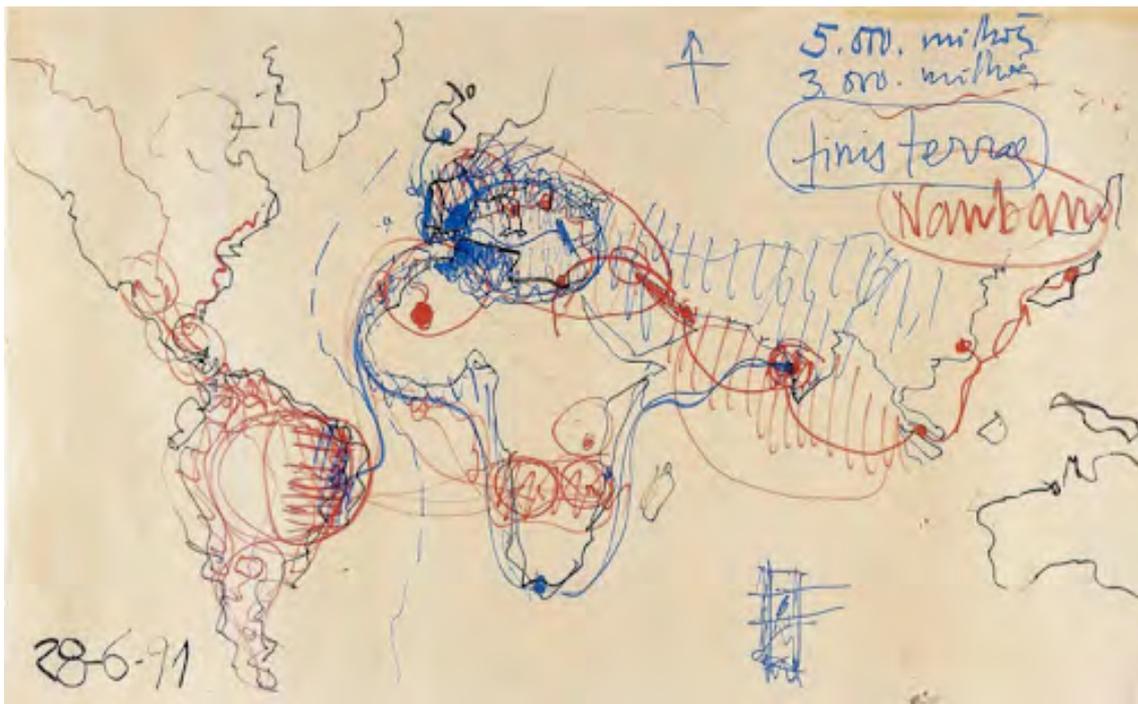
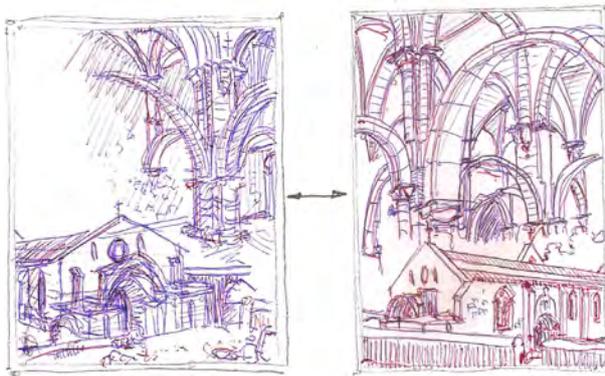
# ROTEIRO DO BOTÂNICO

Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



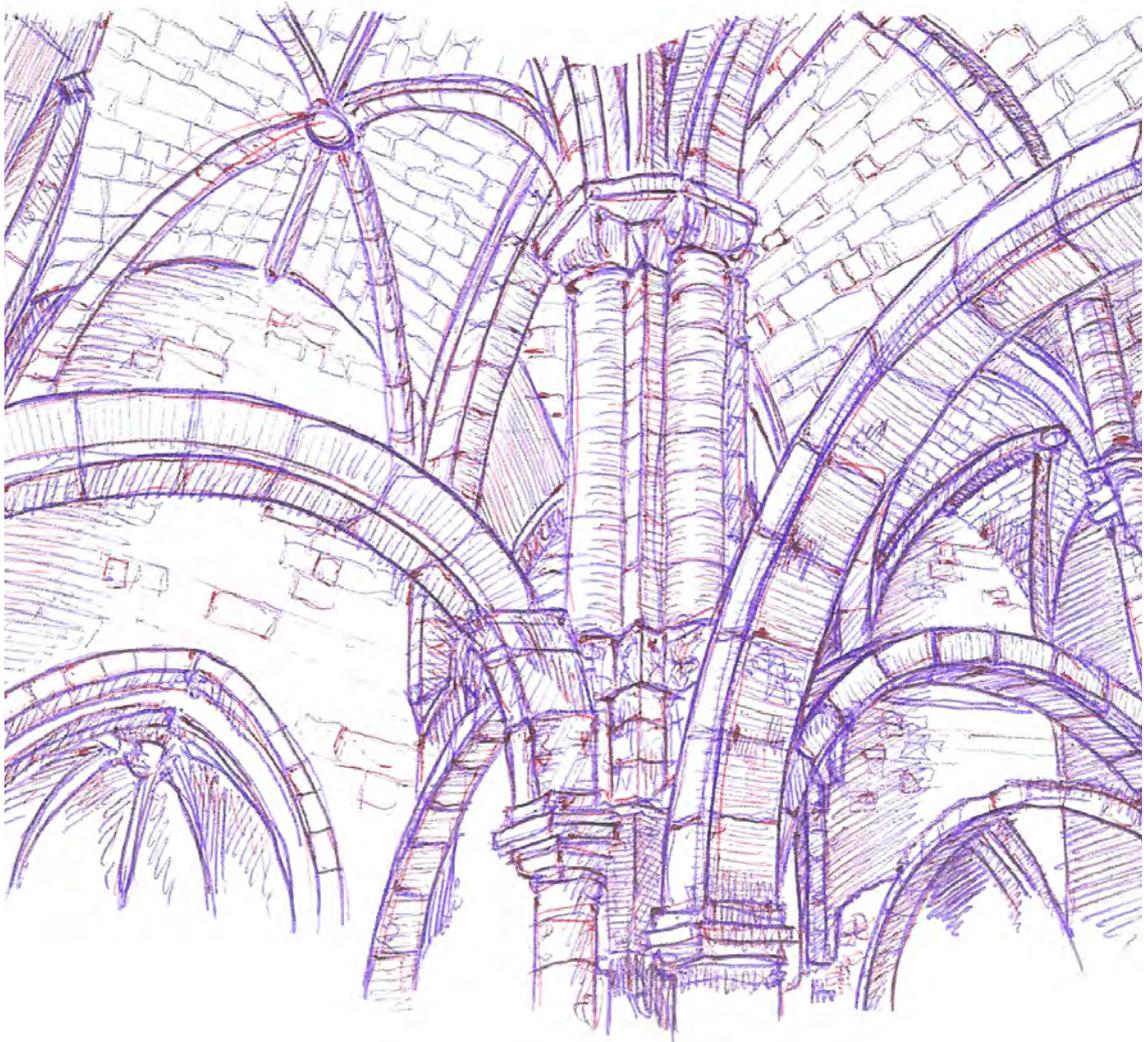
Técnica(s): Esferográfica azul e vermelha  
Referência: Fernando Távora, Diário de Bordo, 1960



# ROTEIRO DE STA. CLARA

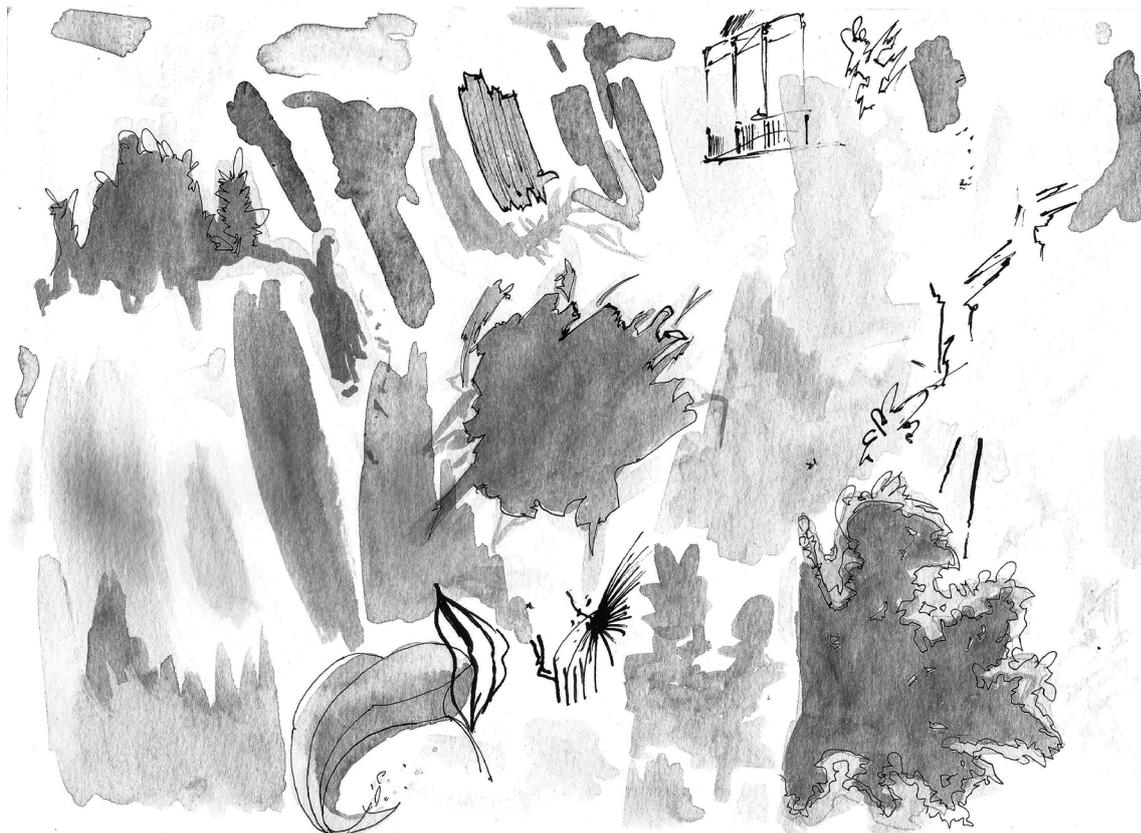
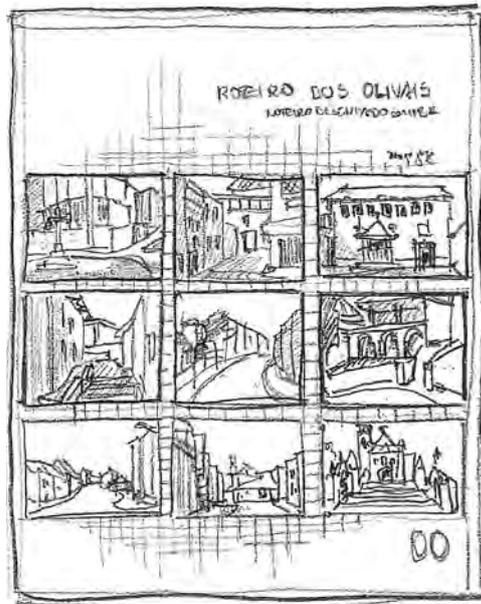
Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



# 05

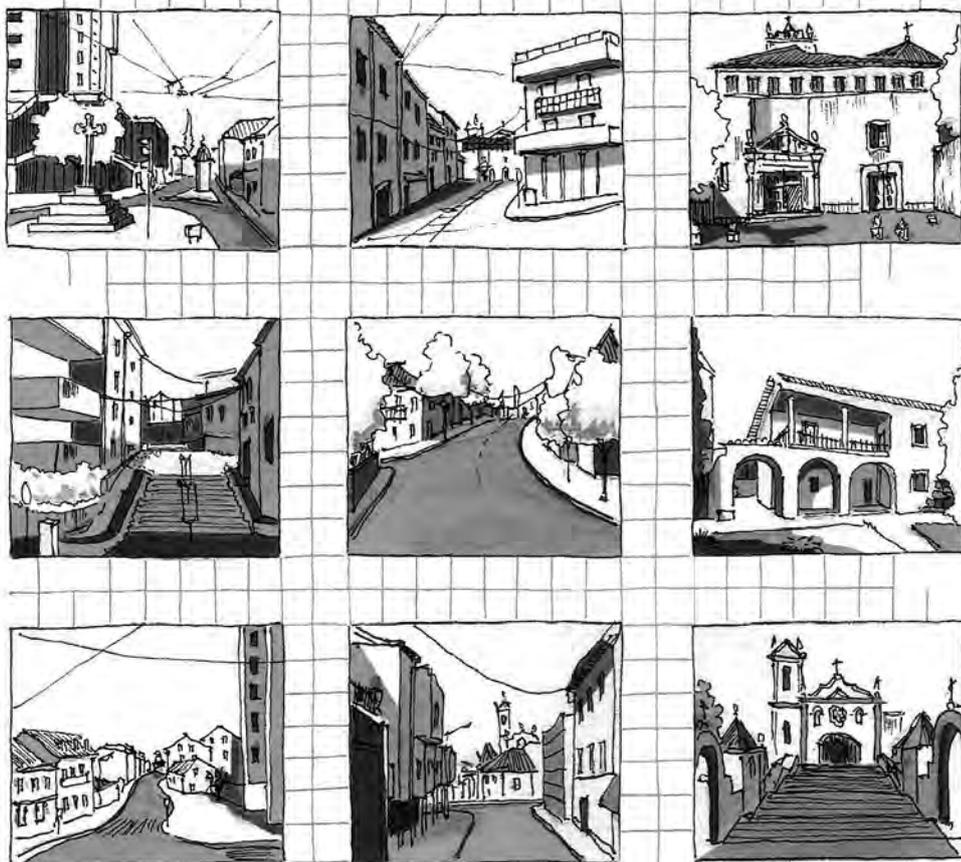
Técnica(s): Caneta de ponta fina (Fine Liner), Tinta da China, Digital  
Referência: Gordon Cullen, Townscapes, 1961



# ROTEIRO DOS OLIVAIS

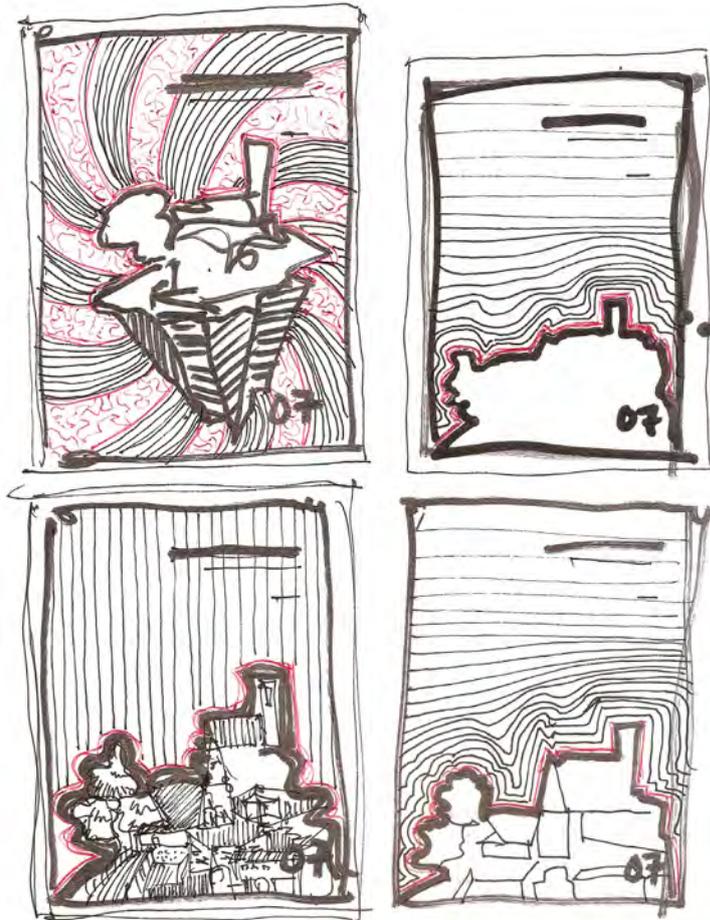
Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

Diogo Jorge



# 06

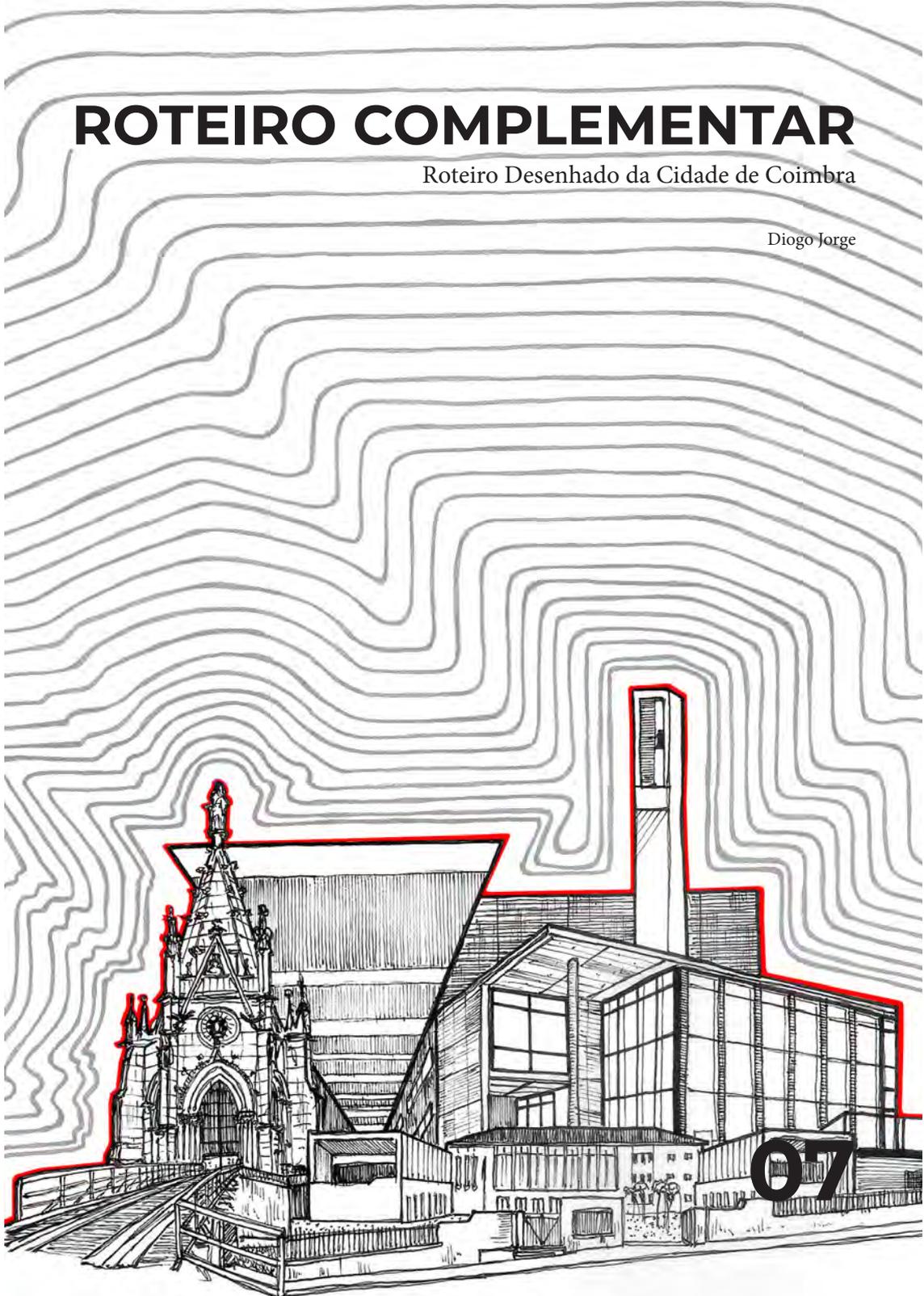
Técnica(s): Caneta de ponta fina (Fine Liner), Digital  
Estilo próprio



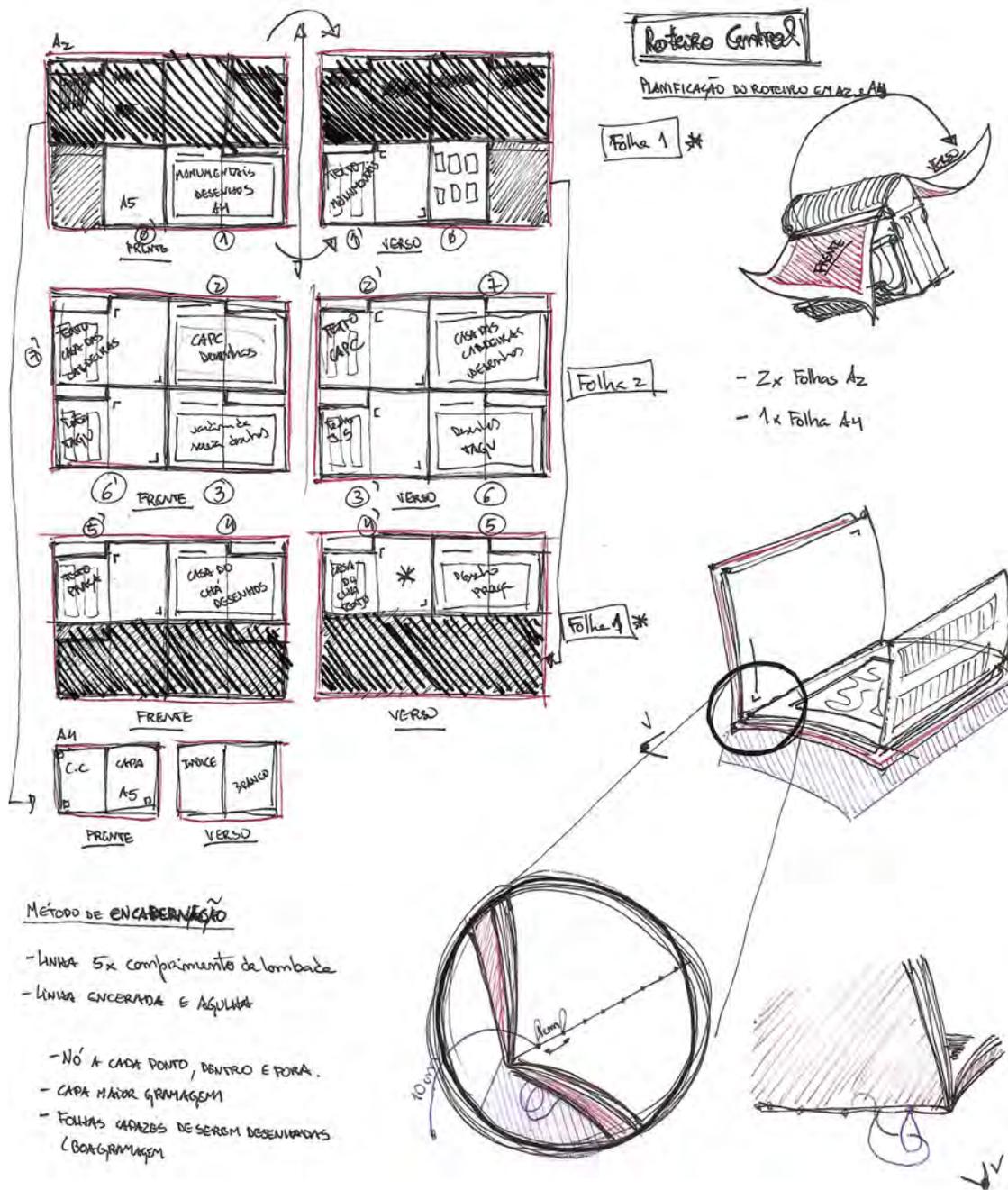
# ROTEIRO COMPLEMENTAR

Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra

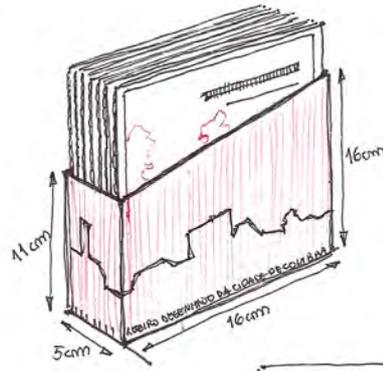
Diogo Jorge



Método de encadernação



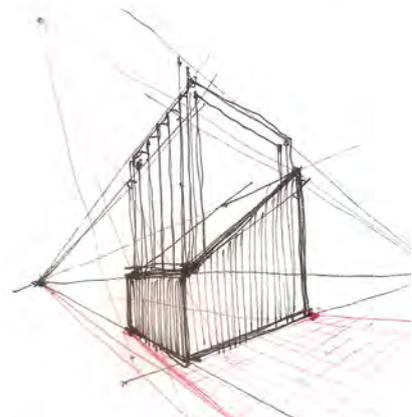
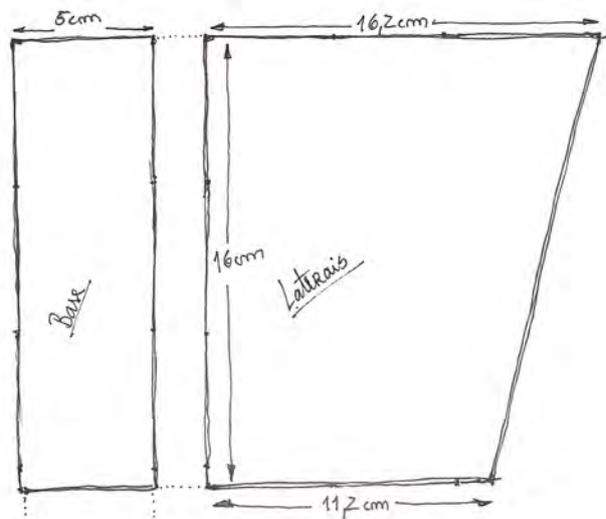
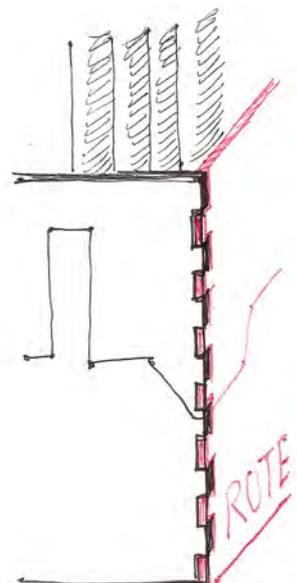
Planificação da caixa



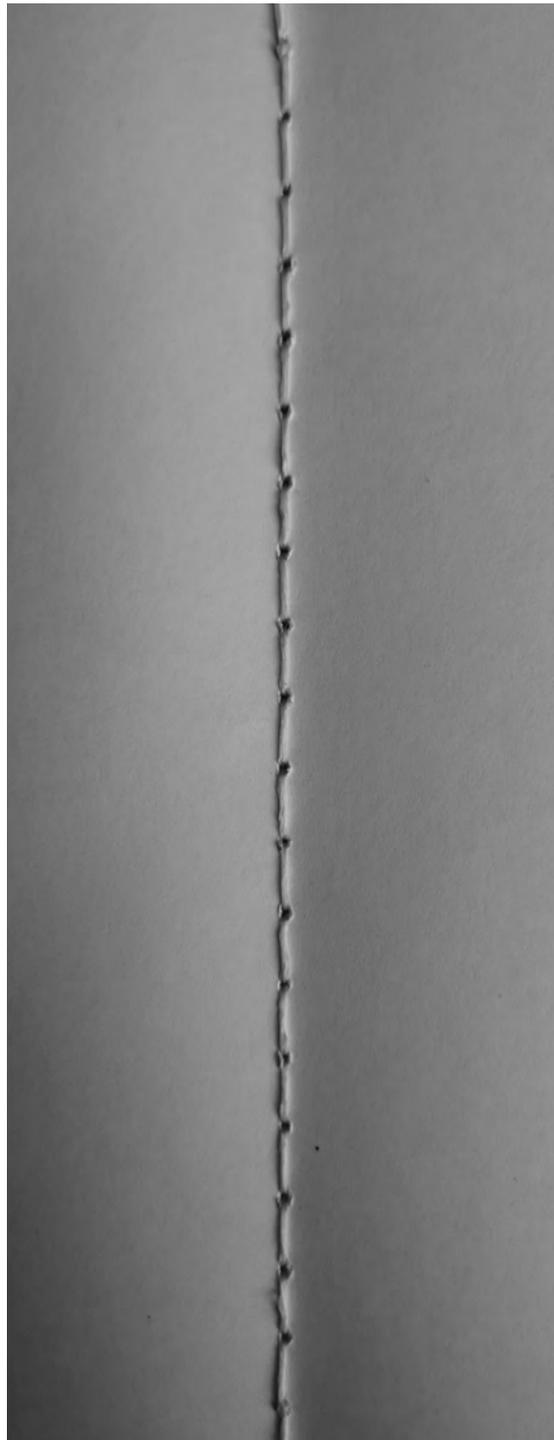
PLANIFICAÇÃO DA CAIXA

Material

- MDF - 0,3 cm
- Planificação da caixa com encaixe de 0,5 mm 0,5 cm



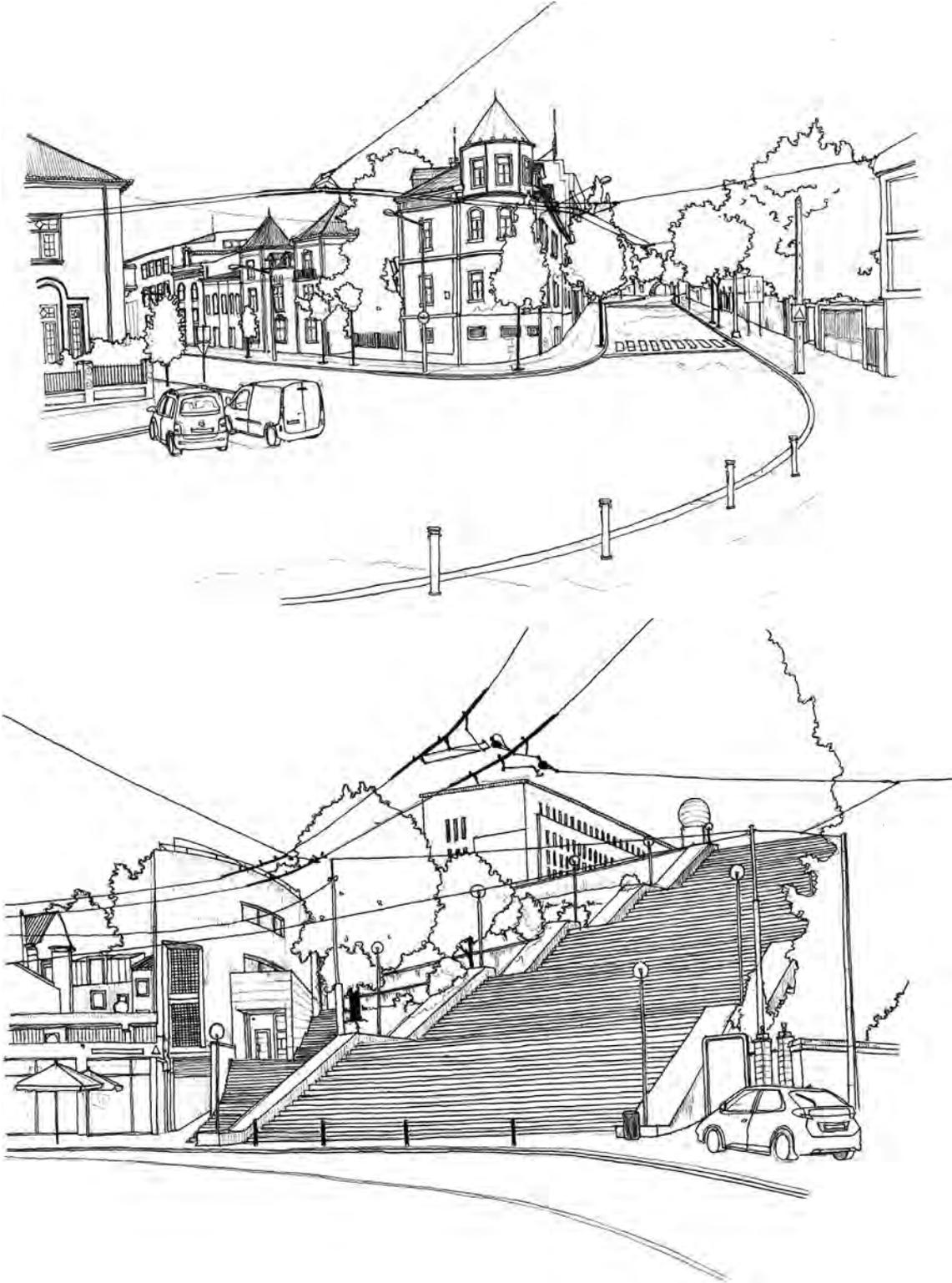
Método de encadernação

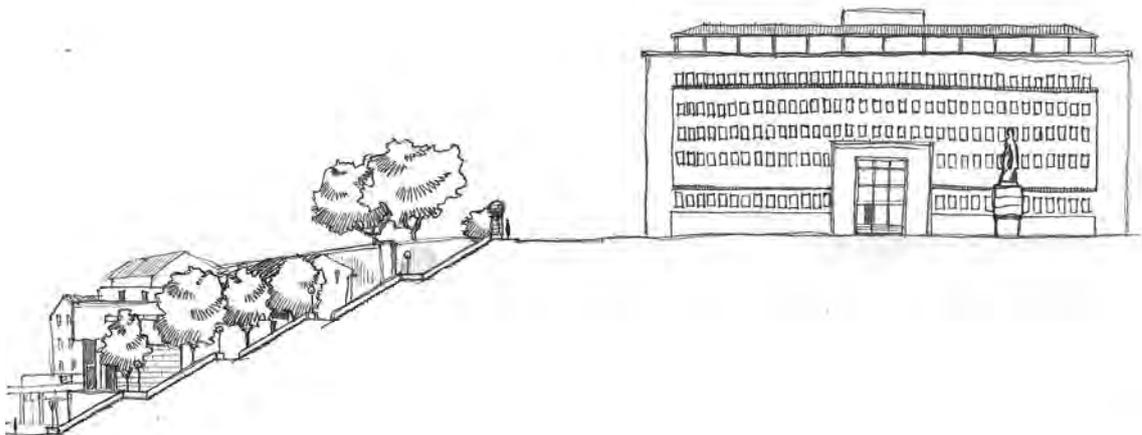
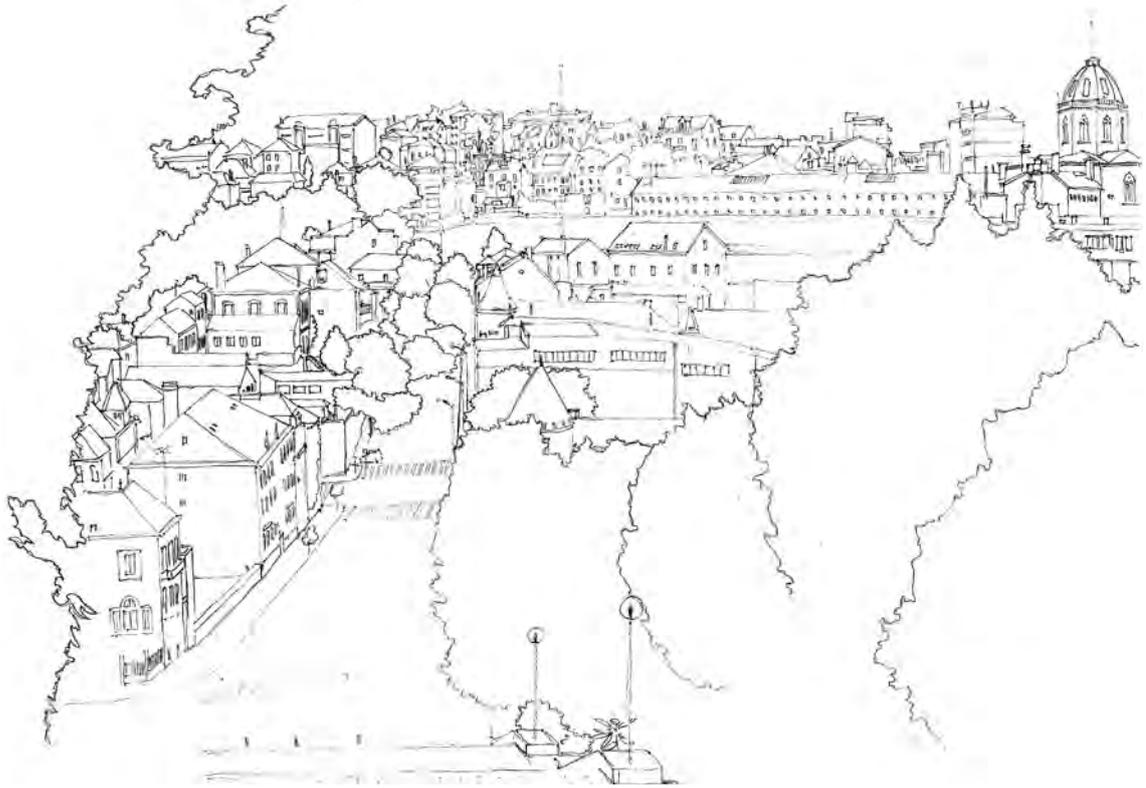


Planificação da caixa

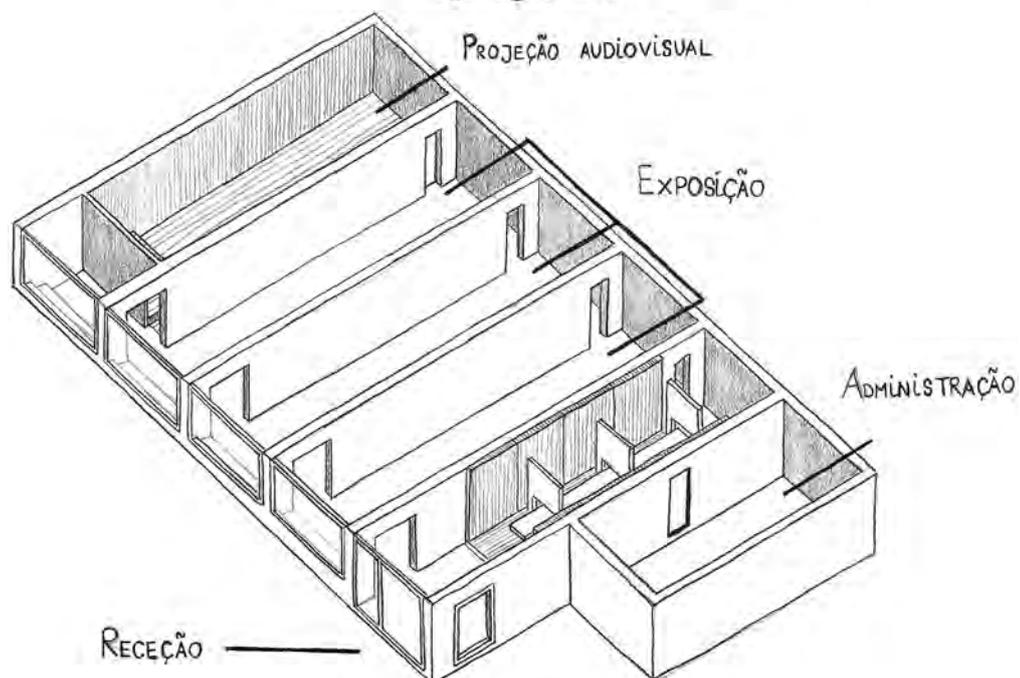
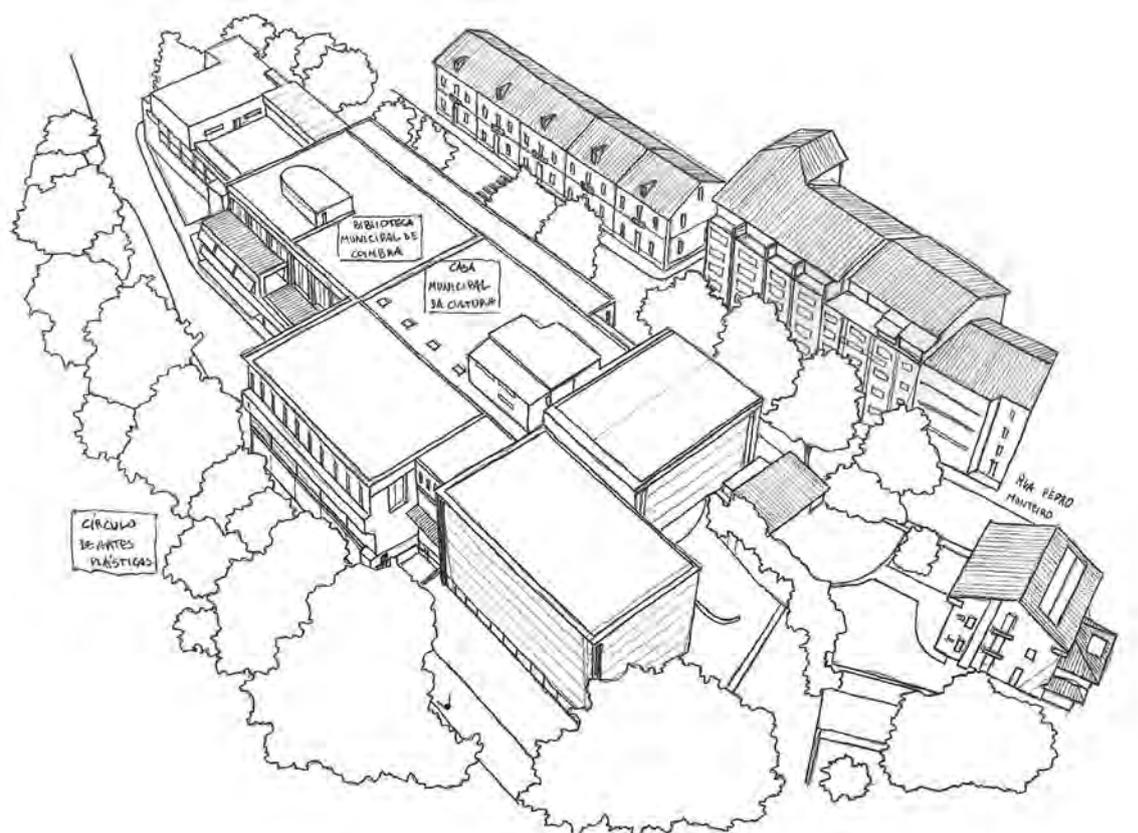


Desenhos do Roteiro Central  
Escadas Monumentais



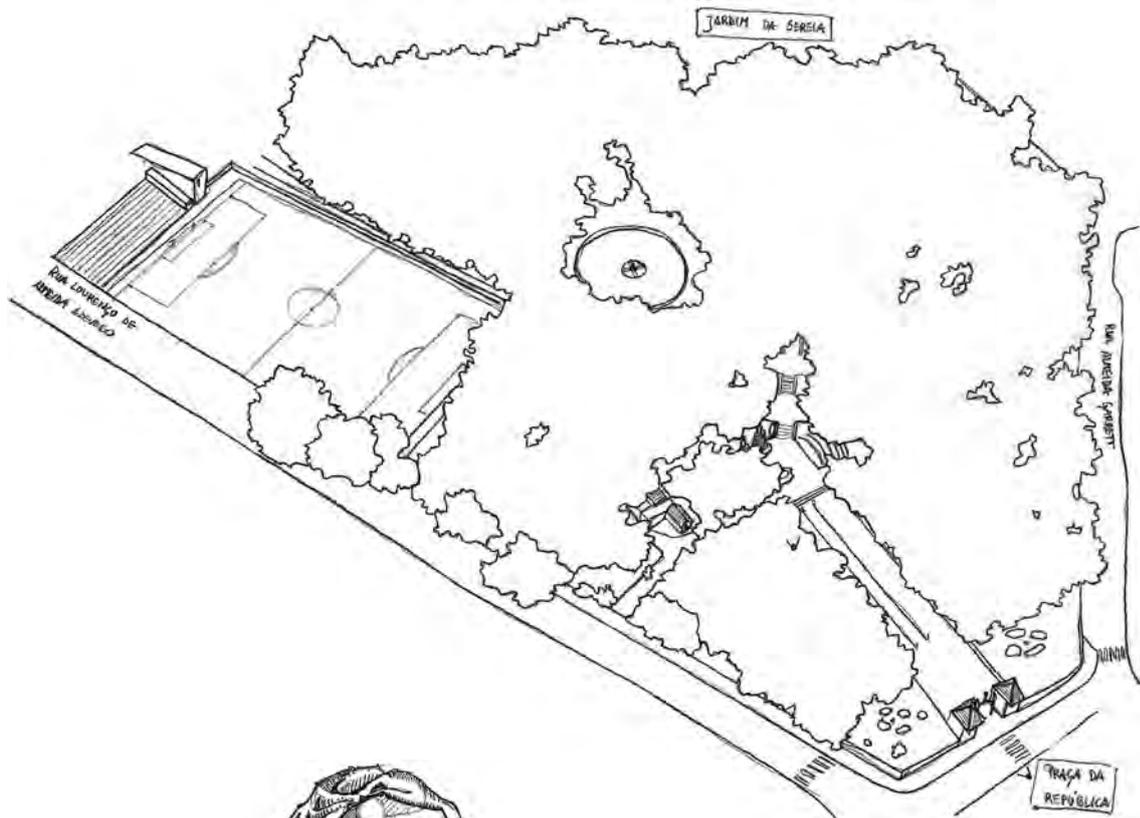


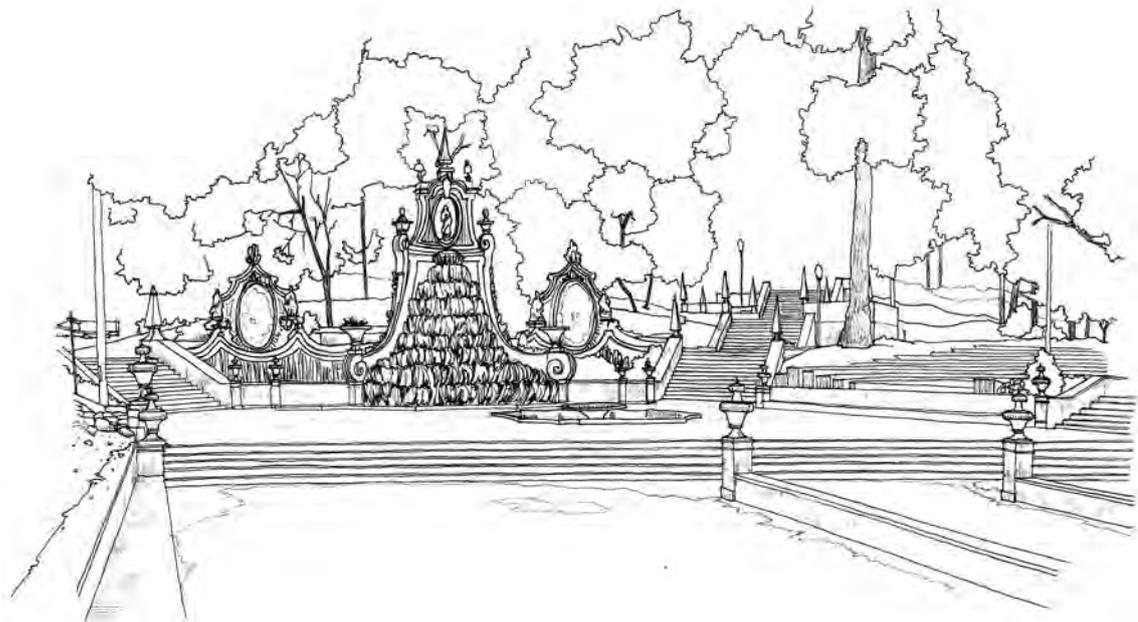
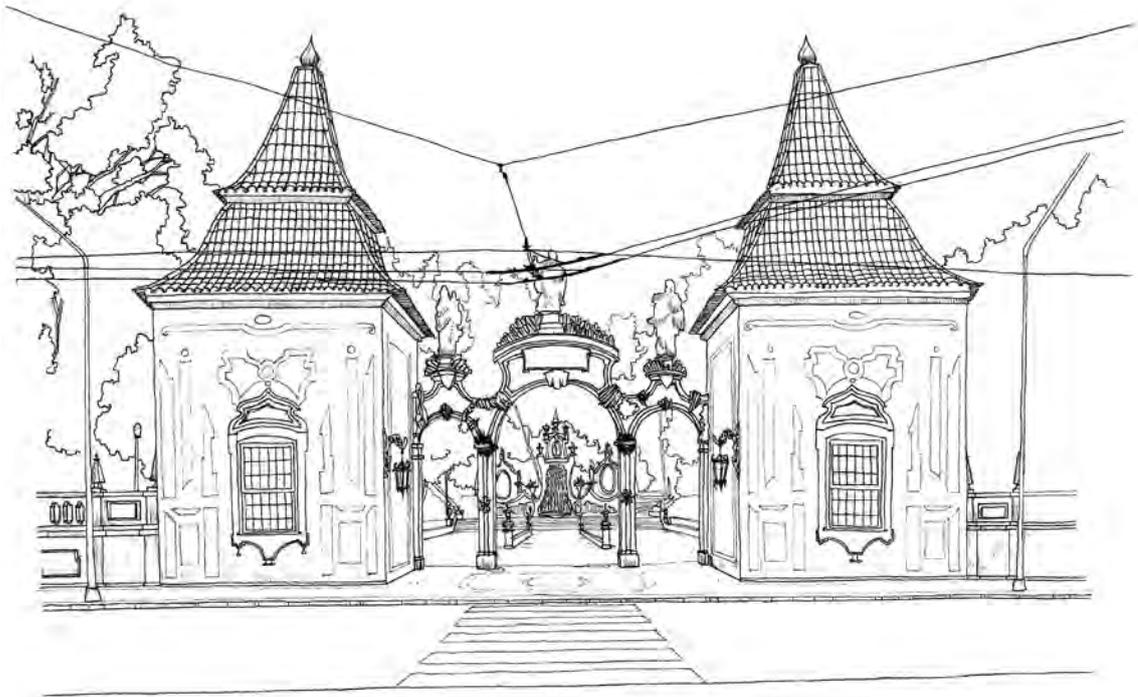
Desenhos do Roteiro Central  
Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - Sereia



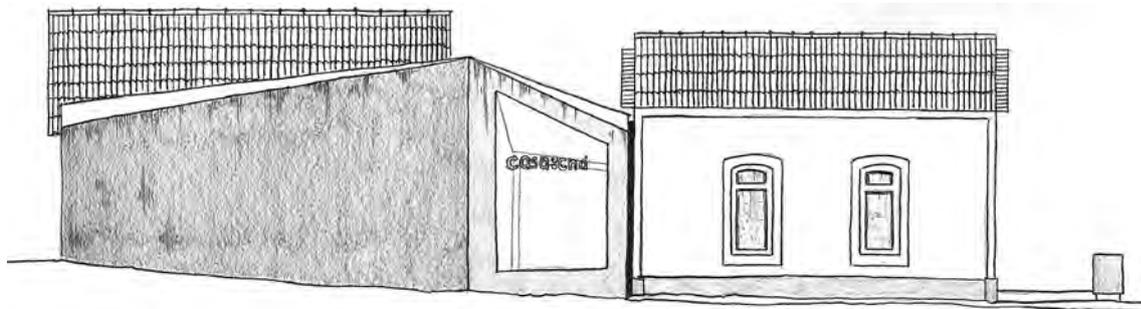


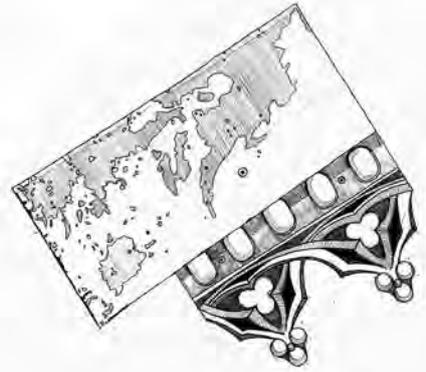
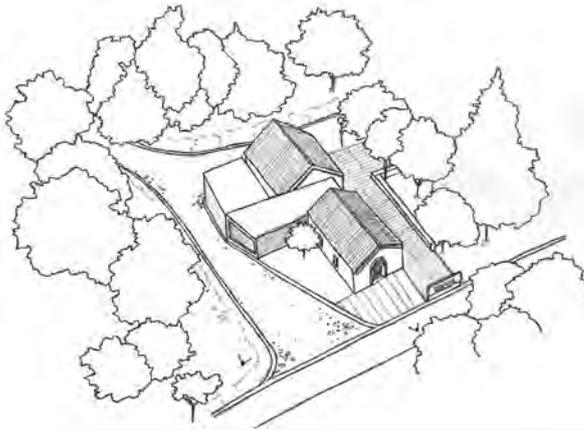
Desenhos do Roteiro Central  
Jardim da Sereia



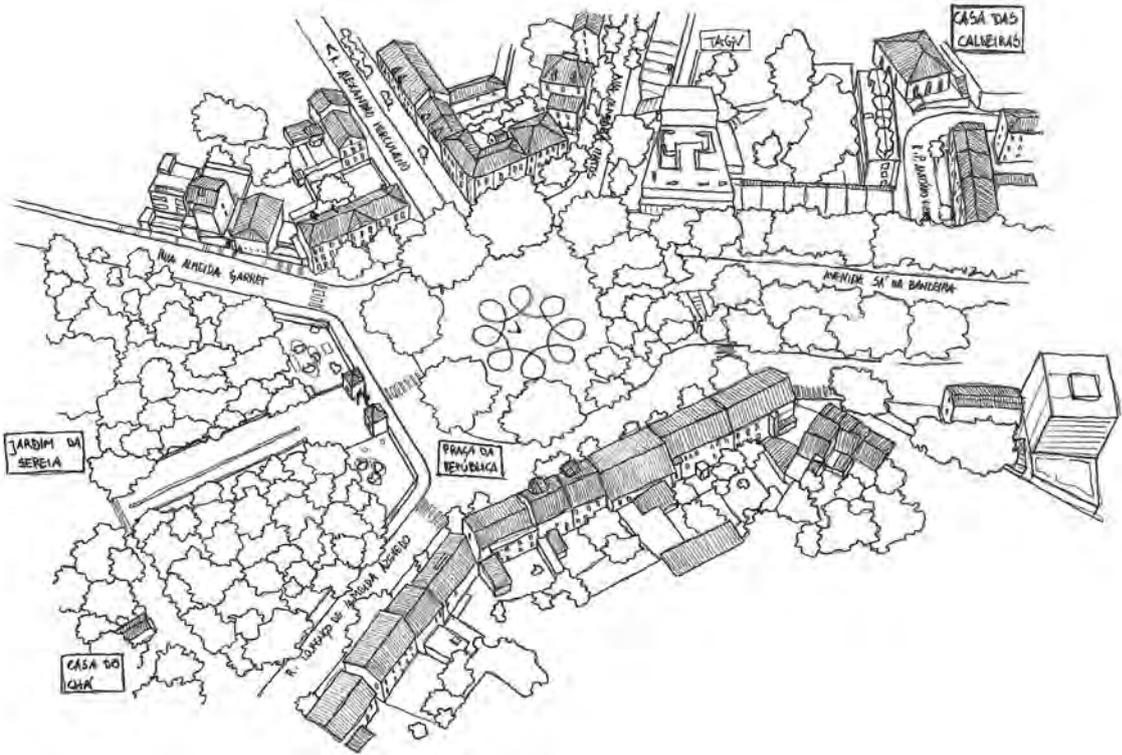
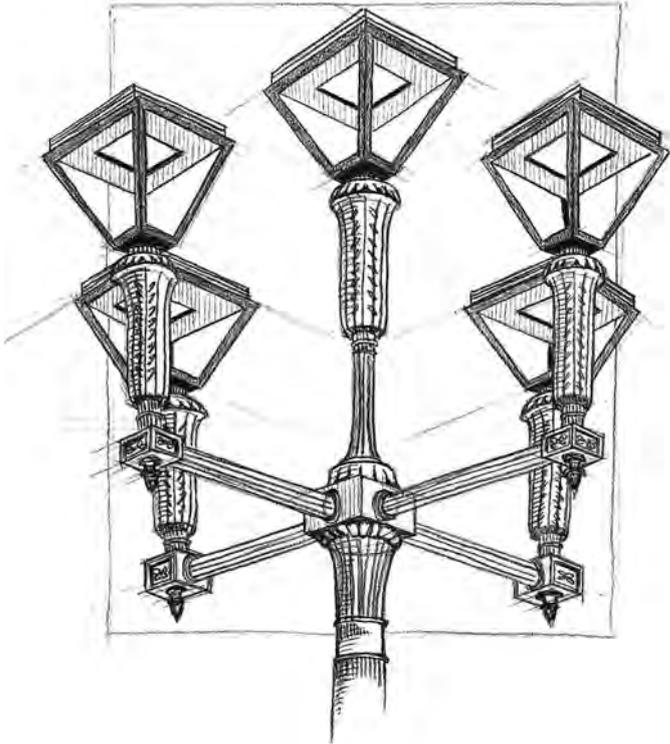


Desenhos do Roteiro Central  
Casa de Chá



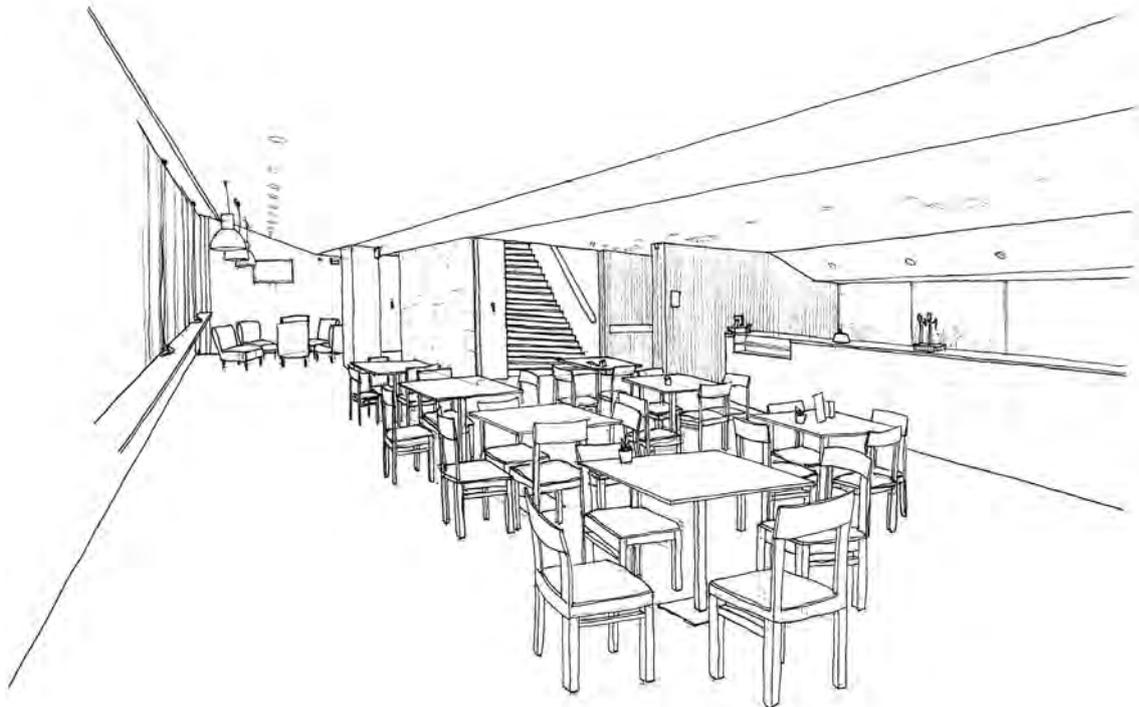
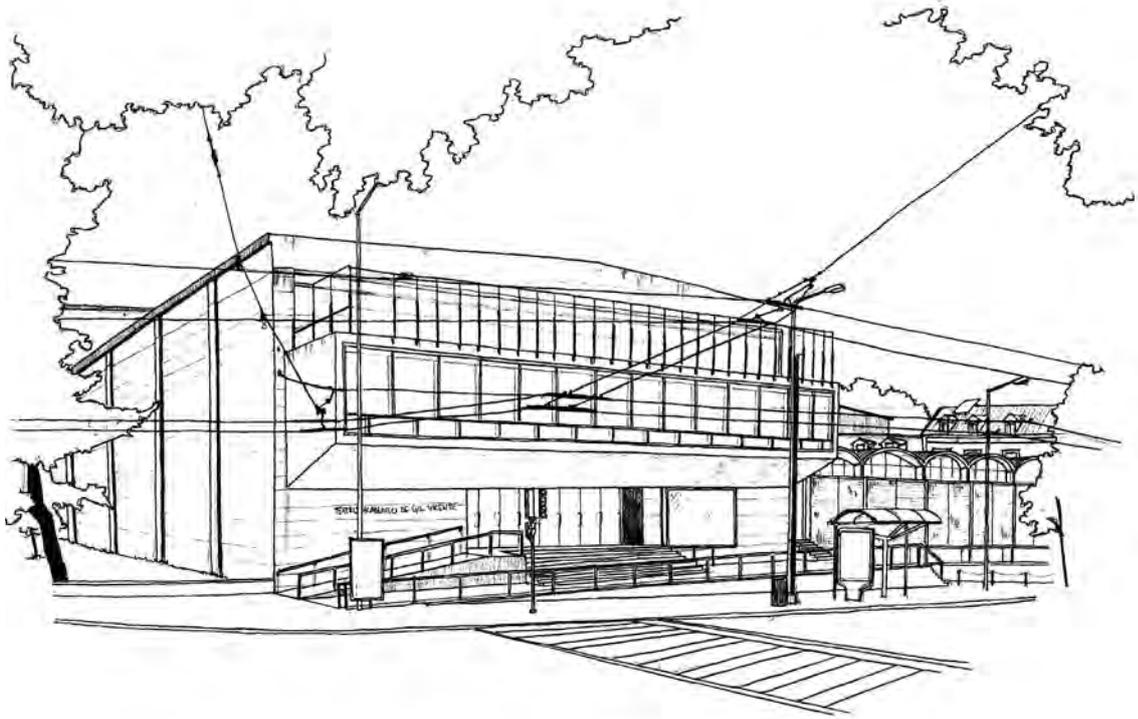


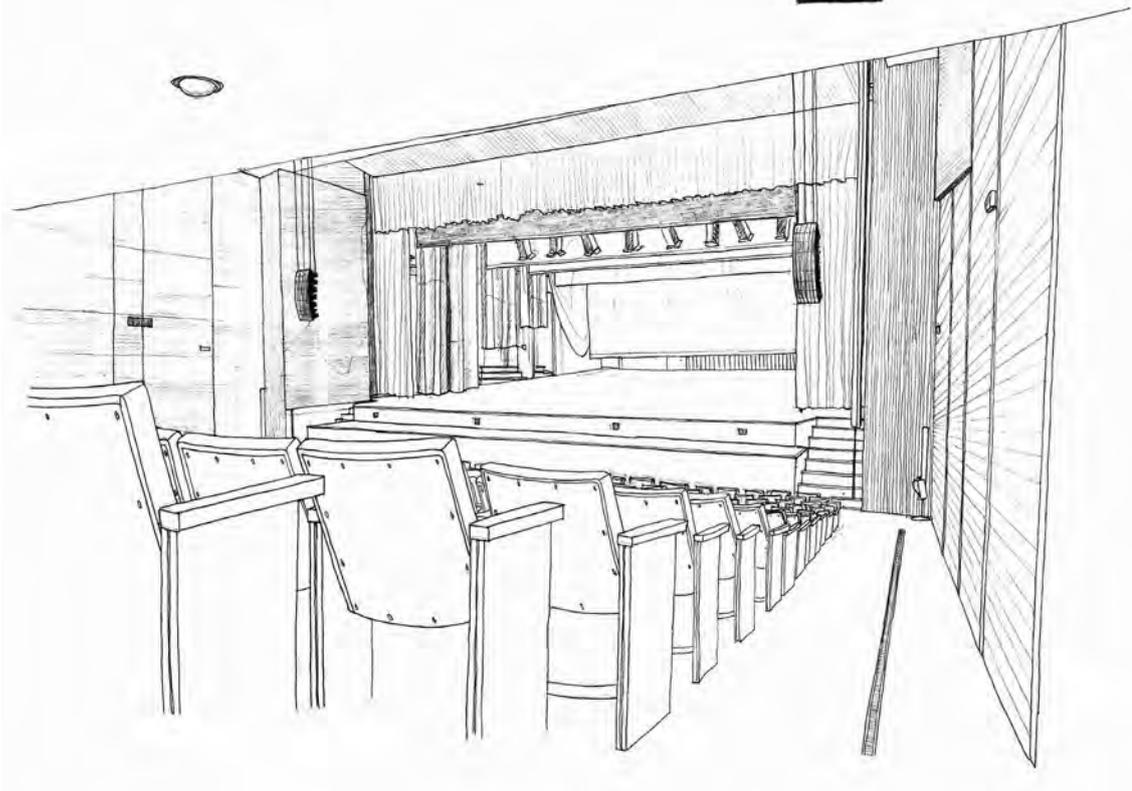
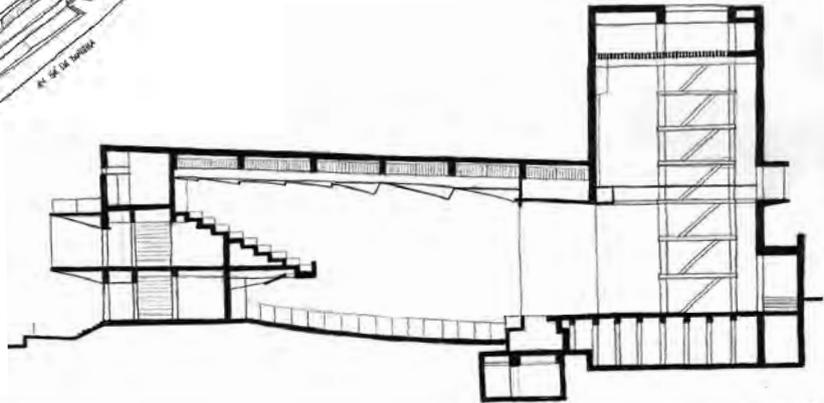
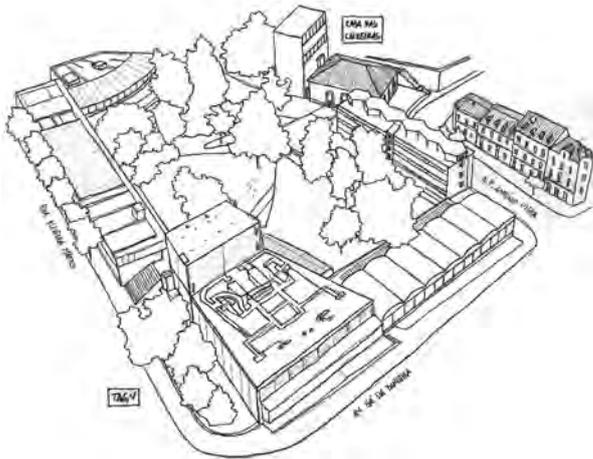
Desenhos do Roteiro Central  
Praça da República



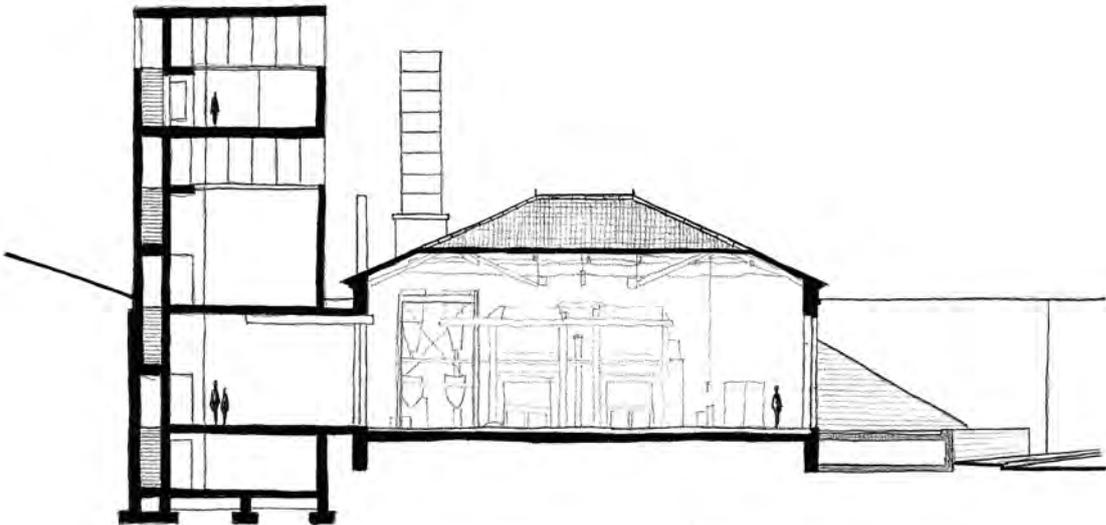
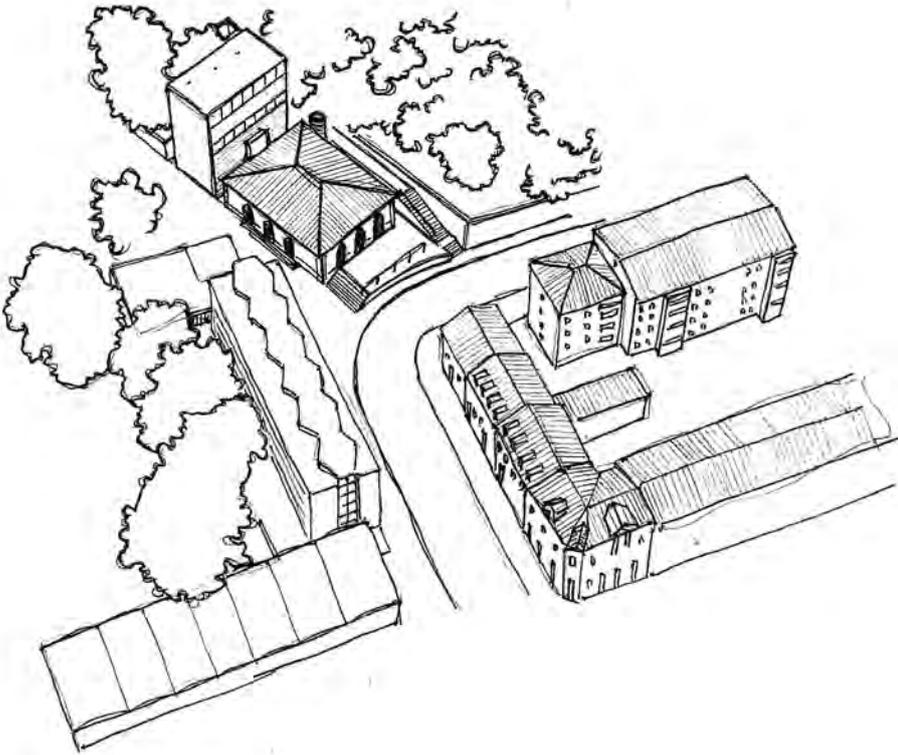


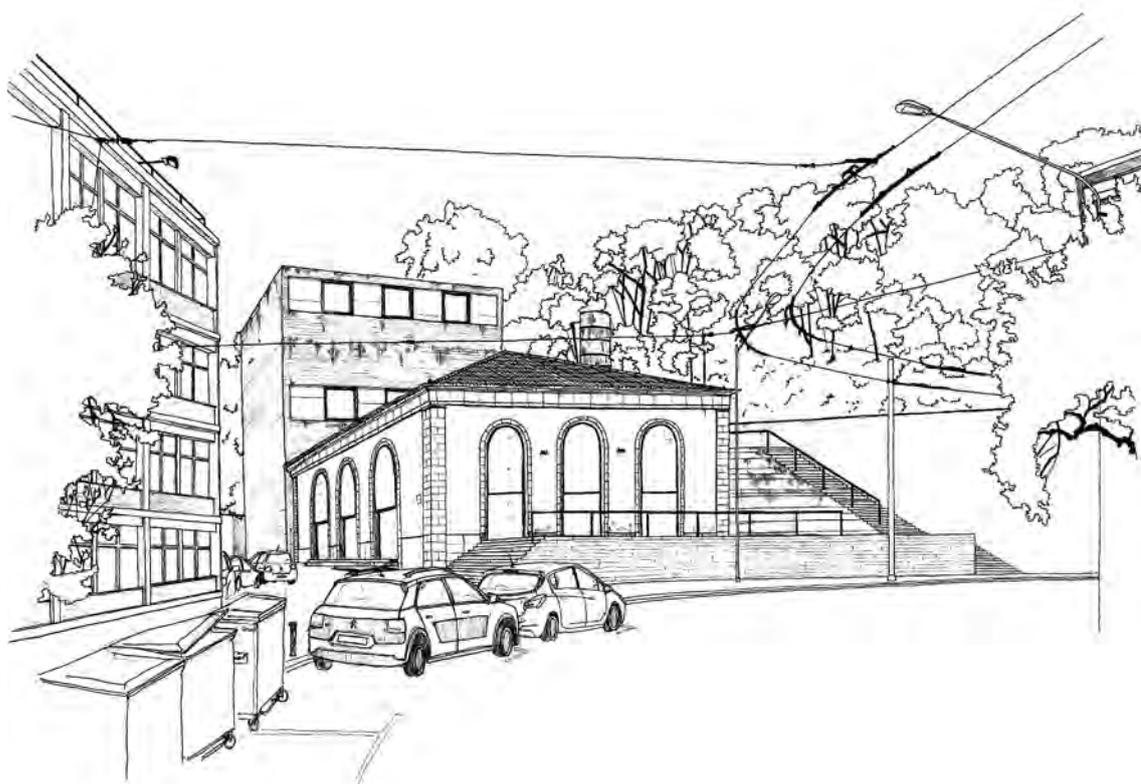
Desenhos do Roteiro Central  
Teatro Académico Gil Vicente





Desenhos do Roteiro Central  
Casa das Caldeiras





## Lista dos roteiros:

### Roteiro da Alta

- 1-Paço das Escolas  
(Via Latina e Torre da Universidade; Capela de S.Miguel; Biblioteca Joanina; Auditório da Faculdade de Direito)
- 2-Largo Porta Férrea  
(Porta Férrea; Faculdade de Letras; Biblioteca Geral)
- 3-Faculdade de Farmácia (Palácio dos Melos)
- 5-Colégio da Trindade (Aires Mateus)
- 6-Rua Larga  
(Faculdade de Medicina; Faculdade de Física/Química)
- 7-Praça D.Dinis;
- 8-Faculdade de Matemática;
- 9-Colégio de S.Jerónimos;
- 10-Departamento de Arquitetura/Colégio das Artes;
- 11-Museu da Ciência/Laboratório Químico;
- 12-Sé Nova/Colégio das 11 Mil Virgens/;
- 13-Museu Nacional Machado de Castro;
- 14-Sé Velha;
- 15-Casa da Escrita (João Mendes Ribeiro)
- 16-Torre de Anto;
- 17-Torre/Arco de Almedina;

### Roteiro Central

- 1-Escadas Monumentais;
- 2-CAPC
- 3-Jardim da Sereia;
- 4-Casa de Chá;
- 5-Praça da República
- 6-TAGV;
- 7-Casa das Caldeiras;

### Roteiro da Baixa

- 1-Avenida Sá da Bandeira;  
(Mercado D. Pedro V; Torre Sineira/ Esquadra da Polícia)
- 2-Pátio da Inquisição;  
(Centro de Artes Visuais)
- 3-Colégio N.S.Carmo/Teatro da Cerca;
- 4-Rua da Sofia;  
(Terreiro da Erva; Colégio da Graça; Palácio da Justiça; Igreja de Sta. Justa)
- 5-Mosteiro de Sta. Cruz;  
(Praça 8 de Maio; Igreja de Sta. Cruz; Jardim da Manga; Câmara Municipal)
- 6-Estação Nova;
- 7-Praça do Comércio;  
(Igreja S.Bartolomeu; Igreja S.Tiago)
- 8-Museu Municipal de Coimbra (Museu Chiado);
- 9-Largo da Portagem (Banco de Portugal, Hotel Astória);

### Roteiro do Botânico

- 1-Museu Antropológico;
- 2-Aqueduto de S. Sebastião/ Arcos do Jardim
- 3-Penitenciária – Estabelecimento Prisional de Coimbra;
- 4-Quartel Militar/Brigada;
- 5-Casa Museu Bissaya Barreto
- 6-Seminário Maior de Coimbra;
- 7-Jardim Botânico;
- 9-Parque Verde do Mondego (Pavilhão Centro de Portugal e Ponte Pedonal Pedro e Inês);
- 10-Parque Manuel Braga (Museu da Água);
- 11-Antigo Governo Civil (Porta de Belcouce);

#### Roteiro de Sta. Clara

- 1-Ponte de Sta. Clara;
- 2-Convento de S. Francisco;
- 3-Estádio Universitário (EU) e Pavilhão;
- 4-Mosteiro de Sta. Clara a Nova;
- 5-Portugal dos Pequenitos;
- 6-Mosteiro de Sta. Clara a Velha;
- 7-Museu do Mosteiro de Sta. Clara a Velha;
- 8-Hotel Quinta das Lágrimas;

#### Roteiro dos Olivais

- 1-Mosteiro de Celas;
- 2-Cruz de Celas;
- 3-Casa Museu Miguel Torga;
- 4-Igreja dos Olivais;

#### Roteiro Complementar

- 1-Mata Nacional do Choupal;
- 2-Cemitério da Conchada;
- 3-Igreja de Nossa Senhora de Lourdes;
- 3-Galeria de Armazéns e Escritórios da Adémia (João Mendes Ribeiro)
- 4-Escolas Secundárias (Avelar Brotero; Dona Maria; Quinta das Flores e Conservatório de Música de Coimbra; José Falcão)
- 5-Instituto Pedro Nunes;
- 6-Plano de Pólo II da Universidade de Coimbra (PL);
- 7-Plano de Pólo III da Universidade de Coimbra;
- 7-Instituto Superior de Contabilidade e Administração;
- 7-Residência de Estudantes do Instituto Politécnico de Coimbra;
- 8-Bairro Norton de Matos (PL);
- 9-Plano da Solum (PL) e Estádio Cidade de Coimbra.



### **Conversa com o Arquiteto Rui Neto**

20 de Agosto, 2019 - Porto

O diálogo que se segue foi realizado pelo autor no seguimento da visita à exposição “Linha de Chão”, do arquiteto Rui Neto e curadoria de Delfim Sardo, presente no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (25 de Maio a 27 de Julho de 2019). Considerou-se pertinente agendar uma conversa com o arquiteto (sendo um dos casos de estudo da dissertação) de modo a explorar e compreender a importância do desenho no trabalho que produz.

Após uma breve introdução e exposição da dissertação (incluindo casos de estudo) deu-se início à conversa. Para uma melhor compreensão, as abreviaturas **DJ** e **RN**, correspondem a Diogo Jorge e ao arquiteto Rui Neto respetivamente.

**RN:** Sobretudo, aquele trabalho que (tu) viste e que (eu) produzo dentro da disciplina do desenho, é um trabalho que é bastante distinto daquele que nós conhecemos do Arq. Fernando Távora. O Arq. Távora fez foi um intenso trabalho de análise ou utilização do desenho enquanto instrumento projetual, de projeção de algo que virá ou que já existe, mas sempre como um instrumento, diria eu, cognitivo.

**DJ:** Precisamente por essa distinção, esta conversa procura perceber os dois lados, a vertente de arquiteto e a vertente de artista.

**RN:** Não é que (eu) não faça desenhos de análise, porque na verdade tenho um gabinete de arquitetura, mas o outro tipo de trabalho que desenvolvo é distinto, pelo menos da minha perspetiva. Bem sei que parece um pouco esquizofrénico, mas o corpo de trabalho em desenho que faço, é feito como uma espécie de campo de reflexão. Ou seja, é óbvio que existem momentos em que tudo se sobrepõem, em que tudo coexiste, em que é muito difícil de criar limites entre eles. Embora para mim, do ponto de vista de quem executa, é algo que está muito bem separado na minha cabeça.

No entanto (eu) sei que sou só um indivíduo, portanto é inevitável que a minha forma de pensar projeto tenha implícita a forma como eu penso o desenho e enfim, haja ali um certo contágio.

**DJ:** Isso acontece pelo do facto de que o trabalho que é produzido, enquanto artista, também se debruçar no que é o espaço urbano e arquitetura.

**RN:** Sim, aliás, ele surgiu muito por isso. Surgiu por (eu) sentir alguma lacuna em mim relacionada com o pensar o espaço urbano que, por sua vez, tem muito a ver com o que é a disciplina do arquiteto hoje em dia. Infelizmente não faz muito parte do que é o nosso trabalho atualmente termos de pensar cidade, quer dizer, obviamente que há arquitetos que têm essa possibilidade, mas é difícil. Nós normalmente pensamos pequenos objetos. Não é que não possamos pensar cidade a partir do objeto, até porque faz sentido que o façamos, mas há coisas que o desenho me fez pensar sobre as quais nunca tinha refletido. Tem muito a ver com a utilização da cidade, ou seja, com a forma como nós a percebemos, essas relações assim muito básicas, muito simples, muito humanas, de como refletir a base das decisões urbanas e não o pensar como é que se desenha uma avenida, uma rua ou uma praça. Esses termos que normalmente pensamos estarem relacionados com questões mais morfológicas, tipológicas, e não propriamente com uma sensação quase que háptica, do corpo, da forma como nós utilizamos de facto o espaço urbano. Isto é algo que o desenho me fez pensar imenso, sendo um dos fundamentos daquilo que eu faço, a questão de tentar pensar numa espécie de reciprocidade entre o que é a ferramenta do desenho (entre a forma como nós montamos o desenho) e a forma como nós percebemos o espaço. O desenho inevitavelmente obriga a que haja uma observação, uma memorização e depois uma representação e a verdade é que nós, quando percorremos o espaço, também acabamos por ter essa espécie de percepção indireta. Nós vamos percebendo “coisas” e o nosso mapa mental vai construindo essas “coisas”. Nós vamos percebendo peças e depois é a nossa capacidade mental que faz com que essas peças se montem, uma inferência. Isto acaba por criar uma reciprocidade com o ponto de vista de execução do desenho. Há uma coisa muito caricata que é: Eu desenho todos

os dias no escritório, tenho imensos cadernos onde desenho para resolver problemas de escritório, dentro da minha cabeça, é completamente diferente do outro tipo de desenho. Eu sei que elas se tocam, mas o primeiro é uma espécie de ferramenta do pensamento: (eu) estou a pensar enquanto desenho e estou a desenhar enquanto penso. É uma espécie de exercício circular, enquanto que o outro tipo de desenho que produzo, é uma reflexão. Eu penso exatamente o que vou fazer, faço e executo tendo em conta que há uma serie de pressupostos que pretendo tocar. É um desenho menos interrogativo e mais responsivo, surge como culminar de um percurso do pensamento. Obviamente que sendo a reflexão sobre o espaço urbano e tendo como impulsionador o desenho, tudo acaba por se tocar. O desenho é onisciente na nossa atividade enquanto arquiteto, e é esse desenho que nós vimos no arquiteto Távora, como vimos no arquiteto Le Corbusier, que eram pessoas que estavam sempre a desenhar.

**DJ:** Quase como um desenho compulsivo?

**RN:** Um desenho compulsivo, sim. Está bastante relacionado com a questão da memória, o desenho como um instrumento da memória, vê-se muito isso naqueles cadernos de viagem e nos desenhos que procuram responder a uma solicitação, ou seja, “como é que eu resolvo isto?” Montando e desmontando coisas, que são desenhos mais uma vez do ponto de vista perceptivo, mecânico. São desenhos muito diferentes. Embora nós olhemos para eles, e eles sejam da mesma mão e contenham uma serie de formalismos que parecem muito idênticos, do ponto de vista mental são coisas muito diferentes. Um pertence a uma memória imediata de observação, enquanto que o outro tem haver com uma montagem, um processo de composição.

**DJ:** Direcionando o discurso para a sua profissão e percurso académico, numa perspetiva de “terceira” pessoa, como é que caracterizaria Rui Neto enquanto arquiteto e artista?

**RN:** Isso é uma questão um pouco estranha, não sei... Primeiro porque não tenho esse afastamento, já não sou novo mas não sou assim tão velho para ter esse distanciamento de modo a perceber exatamente tudo aquilo que fiz ou ando a fazer. No entanto, do ponto

de vista académico sou licenciado em Arquitetura, não era propriamente o que pensava exercer, desde miúdo sempre tive esta vontade de desenhar, sendo que a minha vontade era ir para Belas Artes. Eram outros tempos e do ponto de vista cultural sabe-se que ser artista tinha uma série de limitações, coisas que se calhar até se dissiparam um bocadinho. Hoje já não faço ideia o que faz mais sentido, se uma coisa ou outra mas enfim, acabei por ir para arquitetura, o que não me arrependo de todo. Acabei por perceber que era uma coisa sobre a qual tenho muita inquietação. As questões arquitetónicas, no entanto, nunca dissiparam a vontade de ir para Belas Artes e portanto, quando tive possibilidade, fui fazer o Mestrado de Belas Artes em Desenho. Curiosamente quando o comecei a fazer, queria afastar-me o mais possível de tudo o que eram questões arquitetónicas mas, inevitavelmente, visto que já tinha estado 5 anos a estudar arquitetura e nessa altura provavelmente já trabalhava noutra escritório e também no meu escritório (há cerca de 10 anos), as coisas já eram demasiado densas para me conseguir afastar. Acabei então por iniciar um questionamento urbano visto sentir que era algo sobre o qual, gostaria de saber mais. Não sei se é propriamente um défice genérico no ensino de arquitetura, mas eu sentia uma certa lacuna nesta matéria. Foi por isso, uma forma de tentar resolver esta questão perceptiva, esta questão háptica, esta questão do corpo: “o que é que o corpo sabe sobre o espaço?” Supostamente deveria saber tudo, porque nós fazemos o espaço para resolver os problemas do nosso corpo, mas muitas vezes isso não acontece, e isso acabou por ser um mote para quase tudo que fui fazendo. Tinha sempre a ver com esta percepção dos limites, o que é que nos limita.

**DJ:** Se tivesse de classificar ou descrever a linguagem do desenho que produz, como é que o caracterizaria?

**RN:** Por um lado podíamos dizer que é uma linguagem que tende a ser bastante realista, embora o que (eu) procuro não é propriamente uma questão realista. A verdade é que (eu) normalmente produzo desenhos que não são possíveis de ver na realidade, ou seja, eles têm a ver com uma montagem, eles têm a ver com o desenho de arquitetura, com um código. Uma secção vertical não é uma coisa que nós consigamos ver na realidade. No entanto, o desenho de arquitetura possibilita-nos isso, sendo que o que depois faço é ir a procura de

uma linguagem que se aproxima bastante do real. Como curiosidade: houve um indivíduo que escreveu sobre a perspetiva na renascença, Michael Kubovy. Ele falava desta questão, de que nós quando nos aproximávamos de um desenho ou pintura em perspetiva parecia que esta estava sempre a centrar-nos em relação a ela, através de uma espécie de robustez. Isso é uma coisa que me interessa, ou seja, eu por um lado vou à procura daquele realismo para que de certa forma nós sintamos que aquilo é possível, para que nós consigamos perceber todas as competências e características de determinado espaço e não só a questão mais “científica”/objetiva que esta inerente ao desenho arquitetónico.

**DJ:** É quase como uma apropriação do desenho científico para incorporar a componente artística.

**RN:** Sim. Se nós virmos na história do desenho há exemplos disso, de um desenho que usava o código da arquitetura, este código que todos entendem, porque se vê que é apropriado e habitado de formas diferentes. Há uns que tentam perceber a luz e a sombra, há uns que tentam perceber a materialidade e isso já é uma derivação daquilo que é o código inicial, portanto não tem só a ver com fazer uma secção ou uma projeção.

**DJ:** Falámos anteriormente de estar sempre a desenhar. Como pude observar na exposição “Linha de Chão” (onde estavam presentes todos os cadernos, storyboards, etc.) sei que nos projetos artísticos há uma preparação e composição detalhada do desenho. Será possível este conjunto de desenhos de processo, se tornem eles próprios, alvo de exposição ou composição final?

**RN:** Quando (eu) preparo também estou a desenhar. É assim, eu mostro-os porque para mim interessa-me perceber a questão processual. Eu não faço cadernos de processo para depois fazer cadernos de artista, para só mostrar os cadernos de artista, isso não acontece. Basicamente o que eu produzo é o que está naqueles cadernos, eles são o meu processo. É claro que há desenhos que são muito mais o “primo pensiero”, são muito mais aquele primeiro estímulo que vem à cabeça e que (eu) tento logo fixar, e há outras vezes em que (eu) já começo a pensar na tal transição para um desenho mais cuidadoso, que procura

responder às questões da valorização do espaço, aproximando portanto, as questões de índole mais científica e emotiva.

Ou seja, (eu) tenho uma ideia e mesmo antes de chegar a um formato final vou testando também no diário gráfico.

**DJ:** Falando do tema viagem, o ato de viajar é importante para a formação do arquiteto. Deste modo, a viagem tende proporcionar uma abstração no contacto com espaços do quotidiano, para podermos observar e até registar. Referindo-me à possibilidade de numa deslocação fazer uma paragem e deparar-se com algo que gostaria de desenhar. Esse desenho que se vai produzir tem um suporte físico específico e poderá ser a base para uma composição final?

**RN:** Esses momentos acontecem bastante mas normalmente não estão naqueles cadernos, estão nos cadernos do escritório e em tudo o que me aparecer à mão, seja um guardanapo, um recibo de restaurante ou café, bilhetes de avião, comboio, jornais. Por norma quando (eu) vou para os diários gráficos, que tem a ver com esse trabalho mais profundo de relação com o desenho, há um certo calculismo, isto é, (eu) percebo que há aqui matéria de trabalho. O que vai acontecer no diário gráfico de escritório tem muito a ver com as coisas do dia-a-dia, são problemas, e de vez em quando surgem pensamentos que transitam para o outro campo, mas eu andar com os diários gráficos não é muito comum. Há assim uma espécie de afastamento. Penso que está bastante relacionado com o meu percurso, tem muito a ver com o facto de que eu sempre desenhei e a determinada altura decidi que havia um tipo de desenho que (eu) ia executar, que ia ter um caminho próprio de reflexão e o outro continua a existir como o fluxo do pensamento (mais operativo), projetos e solicitações que vão existindo no escritório.

**DJ:** Quando faz esses desenhos de viagem, tem uma ideia pré-definida dos sítios que gostaria de desenhar ou é algo mais espontâneo?

**RN:** Isto é um tema do qual eu falo algumas vezes com amigos e alunos que é, eu acho que há um momento que quando se desenha muito nós sentimos que estamos a desenhar

mesmo não estando de lápis na mão. Às vezes é cansativo, mas é algo que me acontece com muita frequência. Às vezes estou a olhar e já estou a pensar como é que (eu) ia resolver os problemas do desenho tendo aquele referente e não estou a desenhá-lo sequer, é só a minha cabeça a deparar-se com aqueles pequenos problemas. Portanto, tem muito a ver com esta componente que nós temos na arquitetura de perceber a assemblagem, de perceber como é que os materiais se acumulam, como é que eles se adoçam uns aos outros, e isso é uma coisa que me acontece de forma inevitável. Muitas vezes nem estou com materiais na mão para desenhar e faço aquele tal exercício estranho para mais tarde no comboio ou autocarro desenhar, para me lembrar. Mas não tenho nada esse pressuposto assim meio clássico que eu acho fascinante, uma pessoa tem sempre vontade de fazer o que não faz. Por exemplo, o Arq. Siza é alguém que tem sempre o livro atrás, que desenha sempre, em qualquer local. Isso não é uma coisa que de facto me aconteça assim com tanta naturalidade.

**DJ:** Em relação à materialidade, tanto material riscador como suporte físico. Limita-se a certos materiais ou interessa-lhe explorar novas técnicas?

**RN:** Eu vou explorando outras técnicas, no entanto há certos princípios que me interessam sempre. Por um lado que exista uma certa rudeza, interessa-me que de certa forma as técnicas sejam mais ou menos básicas, não me interessa grande complexidade do ponto de vista da montagem do desenho, ou seja, de ter muitos riscadores diferentes. Isso também pode ter a ver com uma espécie de progressão, não sei se um dia não o vou fazer, mas entendi que era mais importante dar a ênfase ao referente e não tanto à forma como o reproduzo. Rudeza é a palavra certa, creio eu, ou seja, algo simples. Essa é uma razão pela qual (eu) normalmente uso sempre o lápis e papel de algodão, é um papel ótimo, mas são materiais bastante básicos. Por outro lado interessa-me de facto questões de alguma reciprocidade entre os meios, ou as técnicas que utilizo e o espaço em si. Por exemplo, a determinada altura surgiu um apelo para fazer gravura e (eu) logo naquele momento achei que fazia todo o sentido. Na altura andava a desenhar “Interstícios Urbanos”. Um interstício urbano é um espaço, um quarteirão em que parece que lhe foi retirada matéria de uma forma mais ou menos aleatória. Não se percebe exatamente o porquê daquele

espaço interno ali surgir e (eu) achei que fazia sentido esta reciprocidade, porque de facto eu ia tirar matéria para que o desenho surgisse. Numa gravura, ao suporte - chapa é retirado material com um ponteiro de metal para que o desenho se desvende. Interessante de facto, esta reciprocidade entre o referente e os meios, técnicas que utilizo. Sempre que isso se tornar óbvio (eu) vou ter sempre muita vontade de o fazer, caso contrário vou ter sempre muita vontade de tornar as coisas o mais simples possível e usar materiais como caneta 'bic' ou aparo, que são coisas simples. Enfim, o aparo até tem um certo historial, de uma técnica usada de forma ancestral e sempre muito crua. Isso são também outras variantes que vão existindo no trabalho. Ao utilizar o aparo de certa forma aproximei-me bastante daquilo que faço com a gravura, em que a linha é utilizada enquanto elemento expressivo único de uma grande abstração. Normalmente não existe linha, a linha é de facto algo de uma grande abstração, o que não acontece com os outros desenhos onde existe uma utilização obsessiva da mancha. Tem sempre muito a ver com isto, uma certa rudeza ou crueza no material e quando existe reciprocidades eu acho isso sempre mágico, acho que é algo que se deve segurar logo.

**DJ:** Relativamente à proposta que pretendo desenvolver na dissertação - Roteiro Desenhado da Cidade de Coimbra - gostaria de perguntar se acha pertinente a sua realização.

**RN:** (Eu) acho sempre pertinente todas as coisas que têm a ver com o desenho porque primeiro, para mim, (isto é algo um pouco controverso) o desenho já é linguagem. Às vezes irrita-me ter que escrever sobre o que desenhei. (Eu) faço-o muitas vezes porque quero, porque se me pedirem eu acho irritante. Principalmente porque, mais uma vez para mim, o desenho em si é uma espécie de linguagem, ou seja, não é autorreflexivo, ele não diz o que diz, mas diz aquilo que qualquer pessoa que o olha tem vontade de ler. Reconheço que desenhar ou pensar sobre a questão do desenho é sempre uma grande mais-valia, porque é uma disciplina de facto incrível, que sempre seguiu o homem desde os seus primórdios e que em determinadas circunstâncias continua a ser entendida como algo um pouco subsidiário. Hoje em dia as coisas mudaram, o desenho não há muito tempo era um meio de chegar a um fim, nunca era entendido como um fim em si mesmo, isso é uma das razões pelas quais eu gosto de fazer o que faço, porque ali o desenho é um

fim em si mesmo. Eu acho sempre que é fantástico. Penso que é importante nós sabermos refletir sobre as coisas no momento em que estamos, ou seja, (tu) fazeres essa reflexão hoje em 2019, não é o mesmo que fazeres essa reflexão em 1975 ou em 1935, ou mesmo mais próximo, há vinte anos atrás. É muito importante ter essa noção do tempo em que estamos, nós estamos no tempo das imagens, aliás, nos estamos no momento em que a conexão entre imagens cria um movimento entre elas. A nova geração já não pensa assim, já existe uma relação tão grande com as tecnologias que pensam quase sempre em movimento. Eu reconheço que é importante nos dias de hoje refletir nesta ideia da relação do desenho com a viagem: O que é que ainda assim o desenho é capaz nos nossos dias, que outros métodos não são? Obviamente que há uma coisa muito simples, no desenho há um tempo que (tu) vais ter que dar que não darias com outro tipo de registo. Se fosse para fotografar davas um “click”, se fosse com a camara de vídeo se calhar ias pensando, “zoom” aqui e ali, ou deixavas só correr, mas o desenho obriga de facto a esta relação com aquele espaço, de memorização, de observação, de escolhas. Enfim, tudo isso é um rol de decisões e implicam uma questão temporal que obviamente faz daquele espaço um bocadinho de ti, (tu) vais memorizar grande parte daquilo que desenhavas e isso não acontece com os outros meios.