

# Lugar Próximo

Texto publicado no catálogo da exposição “Lugar Próximo”, Lab2PT, 2015, ISBN 978-989-99484-1-9

*“The landscapes I have in mind are not part of the unseen world in a psychic sense, nor are they part of the unconscious. They belong to the world that lies, visibly, about us. They are unseen because they are not perceived.”* Paul Nash, 1938

A exposição coletiva **‘Lugar Próximo’** reúne desenhos onde está presente uma afinidade entre o autor e espaços próximos da sua experiência de vida. Essa relação depende do exercício diário de observação cuja prática se adquire pelo desenho, prolongando-se para além do ato de desenhar. Com efeito, a observação como atenção e gosto pela variedade de configurações e aparências, permite encontrar motivos de interesse em imagens alegadamente banais e quotidianas. A combinação de objetos, a pose das figuras, os efeitos de luz e cor, a transparência e o contraste de elementos, são pontos de partida para atenção desprevenida, motivando a vontade em explorar graficamente esse jogo de relações visuais. No contexto específico da escolha de motivos para o desenho, dificilmente algo é em si mesmo banal ou extraordinário. Circulando pelos museus constata-se a raridade de cenas grandiosas ou invulgares após o romantismo, e em lugar de cenários monumentais encontram-se temas acessíveis e domésticos. A realidade comum tornou-se suficiente para a exploração de relações entre elementos visuais: configurações, cores, manchas, texturas. A observação não só permite a atenção a motivos quotidianos como também a sua tematização, possibilitando a partilha coletiva e social, como as imagens dos ciprestes de Van Gogh, as maçãs de Cézanne ou as garrafas de Morandi. Esse processo ocupa também a fotografia, entretanto massificada e com um universo figurativo descontrolado, levando a que as pessoas não saibam exatamente o que se encontra nas fotografias guardadas nos seus álbuns. Pretendem fotografar um motivo e não reparam na imensidade de outros elementos captados no enquadramento de modo acidental

---

1 NASH, Paul ‘Unseen Landscapes’, 1938, citado a partir de Michael BRACEWELL, *Decades, The Art of George Shaw* in, L. SILLARS (Ed.) George Shaw, *The Sly and Unseen Day, Baltic*, 2012.

e marginal ao foco do olhar. O desenho, por sua vez, implica a relação perceptiva a cada elemento presente na folha e uma intenção ou vontade de representação. A observação funciona como a inspeção da consciência sobre o visível, um foco sobre o mundo aparente.

A afinidade entre desenho e observação desenvolve uma atenção especial omnipresente e até compulsiva. Não só permite reconhecer motivos de interesse onde outrora apenas se via monotonia ou confusão indiferenciada de coisas, como também permite resgatar as aparências para um plano de visibilidade. Esta segunda operação é uma tarefa devida fundamentalmente aos artistas visuais.

Algumas concepções teóricas sobre as artes figurativas advogam um nexo de convencionalidade como por exemplo em Ernst Gombrich<sup>2</sup> propondo que apenas se consegue ver o que já foi representado, retendo uma qualidade figurativa e permitindo o reconhecimento de um ícone. Assim, apenas se vê a realidade com a memória de imagens absorvidas em pinturas, fotografias e filmes e nesse reconhecimento obtemos o prazer de confirmar o dito segundo o qual “a vida imita a arte”(Oscar Wilde). Os espaços não representados carecem de uma iconografia socialmente partilhada como um valor visual coletivo, como por exemplo acontece com os monumentos e paisagens emblemáticas. Mesmo os espaços muito degradados como ruínas ou bairros de lata poderão ser assimilados como um valor social e estético associado ao “feio” ou ao “kitsch”. Mas um lugar nunca representado permanece sob o peso de um mistério: como pode resultar esse espaço numa pintura, numa fotografia ou ainda, num filme? Sem esse esforço de representação as coisas permanecem invisíveis. Não porque não possam ser vistas, mas antes, porque ninguém sabe como as ver e como partilhar uma possível visão. Estes espaços podem ser vistos pelas suas qualidades práticas e informativas e podem até ser registados alguns fragmentos isolados, como um jardim, ou uma fachada. Mas o conjunto permanece invisível e situado num ponto cego da construção cultural. As imagens e narrativas coletivas evitam cuidadosamente estes espaços, não sabendo como os integrar na sua história ou expectativas. Na realidade estes espaços reais são apenas considerados transitórios, a passagem para um lugar melhor, para um momento mais próspero.

---

<sup>2</sup> GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusão*, Martins Fontes, 1995.

A observação adquire um valor primordial no âmbito deste enredo entre representação e visibilidade. A observação é um processo em torno da visibilidade e da representação desenvolvido independentemente de ambas. Por um lado seleciona aparências de modo a organizar um sistema plausível e coerente, por outro e admitindo a tese de Gombrich, apoia-se no conhecimento de representações previamente existentes sem necessariamente se subordinar às suas soluções. A observação não é uma forma de seguir a ordem do visível, mas um processo de transformação contínua do visível e até mesmo da sua recriação. Conseqüentemente, a observação é o laboratório da visibilidade pela elaboração de experiências na representação e imaginação das suas imagens. Sem esse exercício, a percepção visual não consegue vencer o “ponto cego” que oculta a paisagem quotidiana e próxima da experiência.

O desenho de espaço ou de paisagem é uma eloquente demonstração da relação entre observação e representação revelando como o desenhador se mantém atento e transforma o espaço comum numa particular ordem de elementos visuais. Pode-se ver massas de eucaliptos diariamente, mas algo mais incisivo fixa a atenção para a sua versão em traços de caneta e se prolonga na maneira como se vê essas massas de eucaliptos na vez seguinte. A partir da representação, esse motivo outrora difuso adquire uma nova identidade visual e torna-se figurativo. A paisagem, pela sua qualidade aberta, comum e coletiva é um bom exemplo de como os seus elementos foram entrando no espaço comum da iconografia, ou seja, o espaço das imagens socialmente partilhadas.

Portanto, essa capacidade de passar o mundo das aparências para sistemas figurativos revela também a propensão dos artistas visuais para a observação. Esta propensão não significa exclusivamente a pintura ou desenho “à vista”, mas denota a atuação permanente, constante e crítica da visão, podendo-se falar mesmo de uma ansiedade. Por regra essa inquietação requer o exercício do desenho para estabilizar possibilidades de representação. A inclinação ou compulsão visual é permanente e tem como consequência uma atenção ao espaço próximo onde decorre a experiência de vida quotidiana. Daí que a presença dos elementos figurativos nessa experiência acabem por se ver refletidos na produção gráfica ou pictórica, de modo mais óbvio quando o trabalho é figurativo e com uma componente cenográfica importante, como o caso da paisagem.

O gosto pela proximidade como efeito da observação combina duas tarefas distintas. Por um lado existe a ação de observação como atenção para encontrar e compreender motivos de interesse. Por outro lado, existe a recolção de temas, figuras e aspetos, compondo um imaginário pessoal com um valor biográfico, porque se relaciona com o percurso e a experiência do autor. A observação e a memória correspondem a duas circunstâncias diferentes. No primeiro caso, a observação permite a atenção a motivos de interesse, sem premeditação. No segundo caso, a memória implica a recorrência de elementos relativos a um lugar ou uma viagem. O momentâneo e o recorrente marcam uma polaridade tendo como pano de fundo, em cada caso, um exercício de observação no qual se procura uma descrição seletiva e um processo de reminiscência onde os lugares se transformam. Nas diferentes circunstâncias, o papel da perceção visual e da observação é essencial para transformar a aparência comum numa iconografia intencional.

Assim, os desenhos desta exposição são um exemplo de uma prática de construção da visibilidade, a partir da observação direta, da fotografia ou ainda de um processo de memória e imaginação como combinação de observações anteriores. Apesar das diferentes circunstâncias de registo e das diferentes fontes de informação, a observação é decisiva para eleger as imagens. O olhar debate-se com a aparência imprevista e casual e a memória preserva imagens, posteriormente transformadas e tornadas arquétipos visuais.

Nesse caso, a observação, a imaginação e o desenho, são operações de uma perceção ativa confirmando a possibilidade elementar de gerar e renovar representações e figurações. No âmbito específico do desenho de paisagem, reforçam o sentido de identidade e de relação com o espaço, podendo substituir o lugar-comum pelo Lugar Próximo. Onde poderiam existir apenas figuras baseadas em estereótipos de árvores, construções, terreno, surgem agora as formas de um espaço concreto e experimentado, correspondendo a elementos reveladores de uma realidade próxima e local mesmo na sua qualidade genérica. Ou seja, a relação entre as árvores, tipologias de edifício, equipamento urbano, formações rochosas e terreno são próprias de um espaço vivido e experimentado e não da assimilação de lugares comuns paisagísticos.

Joaquim Pinto Vieira apresenta três séries de desenhos: “Desenhos em iPad/ Esquinas do Porto”; “Fontainhas”; “Vale de Cinfães”. Os títulos das séries remetem diretamente para a importância do lugar e da identificação de um espaço específico onde se adivinha uma história ou uma razão fundadora da imagem na referência a um local. “Fontainhas” e “Vale de Cinfães” partilham uma mesma relação com o rio, na sugestão da continuidade de uma viagem e revisitação. São desenhos de memória, parcialmente imaginados ou fantasiados a partir de múltiplas percepções e viagens. Em “Fontainhas” o terreno despenha-se sobre o rio criando uma relação de escala dramática, exagerando e acentuando o perfil rochoso sobre as linhas horizontais da água e das pontes. As pontes conferem uma identidade emblemática aos espaços, como fonte de reconhecimento imediato. Em “Vale de Cinfães”, para além do emparedamento do rio entre declives, a densidade florestal dos eucaliptos recupera o efeito real de uma paisagem profunda e por vezes inóspita. Essa dimensão peculiar das margens do Douro, entre o Porto e Cinfães é um traço eminente de um território onde a agricultura deu lugar a uma florestação intensiva, no qual vestígios da atividade industrial se tornaram ruínas e onde povoações dispersas se escondem na densidade dos eucaliptos. Nestes desenhos, as transformações e acentuações espaciais remetem para uma memória da experiência, como filtrada por sonhos e resultando na representação pessoal composta pelos contrastes e exageros de escala. Os lugares não são verdadeiramente como aparecem desenhados, mas decorrem de uma elaboração onde os aspetos mais incisivos como a densidade florestal ou a escarpa surgem acentuados. Nos Desenhos em I Pad/Esquinas do Porto, a cidade surge na sua versão emblemática, na qual se podem reconhecer os edifícios históricos do Porto. Estes espaços surgem como cenários de motivos teatrais enquadrando sugestões narrativas e enredos compostos por proximidades e distâncias com triangulações de olhares, fugas e ambivalências. Os episódios narrativos adaptam de maneira mais moderada o sistema de construção de imagem de ‘Desenhar sem Pensar’. Essa moderação resultante do menor número de figuras e ações deve-se em parte a uma imposição cenográfica do espaço, emoldurando e servindo de suporte à ação. Nos ‘Desenhos em I Pad/Esquinas do Porto’ a geometria das formas é sublinhada pelo cromatismo nítido, luminoso e cheio. A luz sobre a cidade projeta sombras de meio ou fim de tarde, acentuando os planos e criando um efeito de presente, de algo visto agora como novo. Curiosamente, a técnica digital acentua uma qualidade pastosa das cores, própria do óleo e resultando numa materialidade aparente e generosa.

Trabalhando espaços próximos dos indicados em Joaquim Pinto Vieira, designadamente o centro do Porto e as Fontainhas, José Miguel Cardoso tem desenvolvido o desenho de observação na Ribeira do Porto, no Bairro da Sé, ou desenhando as pontes e a zona ribeirinha de Gaia. Normalmente José Miguel Cardoso divide o seu trabalho entre o desenho de contorno lento e desenho de contorno mais rápido ou “cego”. A partir dos motivos escolhidos, explora a densidade de texturas e padrões intrincados das estruturas metálicas das pontes, dos padrões irregulares dos telhados, pavimentos e paredes. Estes desenhos decorrem de uma execução lenta, controlada e paciente. Mas, no interior desta manifesta regularidade, irrompem soluções incomuns como os enquadramentos, transparências, ou zonas não trabalhadas designadas por ‘reservas de branco’. Espaços incompletos do desenho formam silhuetas sugestivas de uma casa ou de uma árvore, relacionando campos de visibilidade e invisibilidade. A própria abundância de detalhe e informação produz um efeito alucinatório de uma visão dilatada. Essas circunstâncias refletem um exercício centrado nas possibilidades do desenho como maneira de interpelar a visão e o registo das coisas visíveis. Os espaços familiares da zona ribeirinha do Porto, já tão esgotados nas representações habituais da cidade, tornam-se nestes desenhos imagens insólitas pela exploração das composições e enquadramentos, pelo carácter obsessivo do detalhe e pelas perturbações das áreas brancas. Autor de uma dissertação mestrado designada por “Guia Inusitado do Porto”<sup>3</sup>, José Miguel Cardoso desenvolveu a possibilidade de originar o incomum e a diferença na margem das representações convencionais dos espaços emblemáticos. Nesse sentido, procurar imagens de zonas conhecidas, transfigurando a sua condição convencional em imagens novas e surpreendentes, sublinha a possibilidade de a observação propor uma visibilidade alternativa às convenções presentes na cultura visual. Deslocando o objeto de observação para uma outra área urbana, o desenho apresentado nesta exposição é uma vista panorâmica sobre Matosinhos, onde se aplicam os princípios de adensamento gráfico pela repetição de elementos de superfície. A reserva de branco nas ruas e o ponto de vista superior confere uma qualidade topográfica ao desenho, sugerindo a criação de um mapa. O efeito panorâmico do formato é combinado com o sentido de profundidade e da distância.

---

<sup>3</sup> CARDOSO, José Miguel, *Guia Inusitado do Porto*, Pode o Desenho Alterar a Percepção da Paisagem?, Dissertação de Mestrado, FBAUP, 2013.

Daniel Silvestre Silva dedica-se profissionalmente à ilustração desde há vários anos. A sua ilustração pode caracterizar-se por uma combinação de ilusionismo ótico no elaborado tratamento da luz e dos ambientes, com um certo sentido de simplificação e caricatura das figuras. Como é habitual no ofício da ilustração, é necessário usar um vasto repertório de formas e figuras, geralmente elaboradas e observadas em estudos prévios. Os seus trabalhos de ilustração remetem para um ambiente ‘antigo’ e efabulatório reminiscente da gravura do século XIX por efeito da técnica das tramas de caneta e também, pela infiltração de objetos, paisagens e roupas, que mesmo quando não o são declaradamente, sugerem um passado rural e telúrico. Com efeito, é nesse mundo sem uma localização e tempo definidos que se reconhecem determinados elementos da paisagem de infância de Daniel Silvestre, na região de Torres Vedras, por certas características do relevo ondulado, ritmo das colinas, vegetação com canaviais e densas zonas de matagal infestante. As habitações também se enquadram numa imagem da casa portuguesa da região, dentro de uma escala e tipologia chã. Construções de madeira como cabanas ou casotas de cães, tabuletas, vedações, arame farpado, poços, moinhos, e uma vegetação descontrolada, compõem um cenário simultaneamente denso e desolado. Assim e mesmo considerando estes desenhos como produtos da imaginação, deslocalizados e sem um tempo específico, resultam de uma experiência de assimilação de figuras recolhidas durante anos. Desde logo, a sua qualidade telúrica originada no contacto com a natureza, mas desenvolvida e elaborada no contraste com a ruína. Como exemplo desta deriva imaginativa observe-se o desenho Sem Título (40, 7 x 29,6 cm) onde um pormenor central - um tanque e um muro reais - serve de centro a uma fantasia espacial com blocos de pedra e vegetação exótica. De um pormenor do espaço concreto emerge um espaço de fantasia como se todos os lugares reais pudessem servir de pretexto à recriação de um mundo. Os pequenos desenhos deste conjunto representam situações muito localizadas, quase-objetos, nessa deslocação entre o real (a casa, o poço) e também o princípio de associações e fugas imaginativas como o jardim sobre uma mesa e um andaime, com roupa a secar.

Nuno Sousa também desenvolve o seu trabalho no âmbito da Ilustração e da Banda Desenhada, e tem dedicado o seu trabalho à representação direta dos espaços da cidade. Das ilustrações para uma rúbrica sobre lugares do Porto, publicada na revista de domingo do jornal O Público, até às suas bandas

desenhadas Nuno Sousa desenvolve um exercício de memória, identificação e reconhecimento do lugar na sua dimensão biográfica e familiar. Com efeito, os seus desenhos retratam um Porto de vizinhança, dos lugares de infância, da família, dos pais, da nova família. O espaço periférico, diriam alguns, banal, mas precisamente específico pela relação direta que estabelece com a experiência do autor. Também nesses desenhos se reconhecem os habitantes do Porto, ou arredores, dos seus prédios não representados em nenhuma outra imagem minimamente qualificada. Talvez encontremos essas ruas em fotografias apressadas de agências imobiliárias ou notícias de jornal. No trabalho “Intervalos, Lacunas e Imagens em Falta”<sup>4</sup> (2015) Nuno Sousa dedicou-se a reconstituir de memória um palacete onde os seus avós e tios moraram e trabalharam. A reconstituição de memória através do desenho é também uma reaproximação ao lugar como sinopse temporal e preenchimento de falhas na história ou na visibilidade. O exercício de reconfiguração do palacete é auxiliado pelas recordações dos pais e avós, na procura de encontrar uma imagem que torne possível a reconstrução de um espaço originário. Sintomaticamente, esse espaço surge no final da série como uma ruína rodeada de novas urbanizações, retomando precisamente o ciclo da imagem das agências imobiliárias, como o mais forte fator de identidade dos novos espaços urbanos e periféricos. O registo aparentemente casual de uma rua, um fragmento de um passeio, uma sombra de uma árvore no pavimento ou um beco de saída incerta, é assim o exercício de documentação possível da cidade como narrativa pessoal e biográfica.

Para além de uma produção pictórica autónoma da observação direta, Manuel Mendes pratica assiduamente o uso do diário gráfico para registar situações comuns e quotidianas. Como é comum nesse tipo de experiência, os motivos correspondem a lugares ou espaços públicos, onde geralmente o desenhador tem a disponibilidade e a estabilidade de desenhar e observar. Considere-se esses lugares em sentido amplo: a carruagem de comboio da viagem entre Guimarães e a Maia, ou uma praça de Guimarães desenhada durante uma aula de desenho, juntamente com os alunos. Os desenhos combinam a representação do espaço com a presença das pessoas num exercício por vezes muito detalhado e clínico na

---

4 SOUSA, Nuno, depoimento em <http://www.mundofantasma.com/intervalos-lacunas-e-imagens-em-falta/>



análise, outras vezes sumariamente esboçado. Esta prática regular assume e ilustra a espécie de compulsão visual comum à prática do desenho de observação, criando no desenhador uma permanente atenção pelo mundo em volta. Nessa condição, o mundo torna-se estimulante, mesmo quando não existem evidentes razões de interesse segundo os padrões comuns de percepção. A escolha de um motivo resulta de descobrir um ângulo de visão, uma sombra ou uma relação entre dois objetos estabelecendo dinâmicas visuais próprias. Na série apresentada nesta exposição. Manuel Mendes apresenta seis desenhos executados a partir da proximidade da sua casa, mostrando assim o que se vê diariamente, desde a própria varanda até a alguns campos em redor. Pela série adivinha-se um pequeno percurso entre os campos e algumas ruínas rurais e a nova condição urbana dos prédios da Maia. Este espaço encontra-se na fronteira difusa entre o urbano e o rural, reunindo elementos visuais de ambos. O universo visual destes desenhos sugere efemeridade de um território em transformação. À imagem emblemática, Manuel Mendes opõe a banalidade de um tomateiro na varanda de casa, ou um telhado de chapa, uma caixa de correio, sublinhados pela qualidade familiar e prosaica pelos títulos dos desenhos. O título foca um motivo, tal como o fotógrafo amador foca o seu centro de interesse na objetiva. Mas de modo diverso do fotógrafo centrado na mira, nestes desenhos adquire-se a consciência e a visibilidade das múltiplas presenças por vezes desconexas de materiais, postes, fios e chapas. A periferia torna-se presente e visível no seu fluxo de incongruências visuais.

Dentro de um regime semelhante do diário gráfico e do percurso pelo espaço, Miguel Bandeira Duarte apresenta uma série de desenhos relativa a percurso pela cidade de Guimarães. Miguel Bandeira Duarte realizou desenhos de paisagem no âmbito da sua investigação prática de mestrado, envolvendo questões como o movimento do gesto, do próprio corpo e da deslocação sobre o suporte.<sup>5</sup> Nesse contexto, a representação da paisagem associa a observação e o registo das aparências com as múltiplas circunstâncias de transformação da imagem, não só pela passagem do tempo, mas também pela alteração das posições, do olhar e da própria disposição psicológica. O espaço próximo foi nesse período o espaço de trabalho, resultando na saída do atelier para as montanhas:

---

5 DUARTE, Miguel "Do Movimento na Paisagem, 2004/2007", Encontros Estúdio UM, nº 12, Março, 2015, p. 43.

Serra do Alvão, Marão, Vale do Douro. A geografia do espaço em volta torna-se o ambiente de trabalho, tendo como efeito uma descoberta: o espaço oferece uma infinita modalidade de aparências e possibilidades ampliadas pela imediata percepção das suas mudanças na sua relação com a deslocação do observador: a luz, os elementos e a sua ação no ambiente. A série de esboços realizados por um percurso em Guimarães combina o sentido de representação com a experimentação de soluções caligráficas. Por estes procedimentos improvisados, Miguel Duarte associa a dimensão lúdica do percurso e do próprio olhar com a experiência também lúdica do desenho, pela integração entre elementos figurativos reconhecíveis e grafismos concebidos na sugestão de sombras, telhados, arbustos. A procura de efeitos pictóricos e acidentais da paisagem serve de fio condutor à série de desenhos permitindo a relação entre formas geométricas e sólidas da arquitetura com a exploração abstrata de acidentes visuais. Miguel Duarte refere a influência de alguns artistas orientais como Guilherme Ung Vai Meng e Kiah Kiean nesse registo próximo da mancha e da impressão visual. O exercício perceptivo respeita a realidade, no sentido em que não se ocupa da sua transformação, mas procede a uma experimentação do registo gráfico de modo a considerar a relação entre espaço e imagem como um assunto resolvido a cada momento. Desse modo forma-se um paralelo entre o percurso como deriva pelo espaço urbano e a própria deriva gráfica que lhe serve de testemunha.

Na continuação da série “Sombra Elétrica” desenvolvida desde 2007, prossegue-se a representação de lugares entre Baião e Resende. São desenhos de observação feitos quase integralmente no local, e por vezes retocados no atelier, dentro de um processo essencialmente de desenho tonal e esboço. Ou seja, são desenhos feitos em mancha como um exercício de registo de intensidades de luz e variações tonais no campo visual, correspondentes às configurações posteriormente reconhecidas como casas, árvores, postes, nuvens. Foi a partir de uma intenção inicial de observação - lenta, preparada para a frustração - que ao longo do tempo se foi formando uma imagem do território próximo tornado visível a partir do desenho. A iconografia da série formou-se quase acidentalmente, como sendo o resultado da contemplação de um espaço acessível e próximo. A recorrência não intencional de alguns elementos - postes, árvores, tipologias - resulta na possível imagem de uma região localizada.

No conjunto dos desenhos desta exposição podem identificar-se alguns eixos de variação a partir da relação com a proximidade. Por um lado existe a tensão entre o espaço urbano e rural, mais especificamente na sua combinação que resulta dos espaços suburbanos em transição. Esta dualidade pode exprimir-se visualmente na ligação entre o natural e o construído como uma medida variável entre a regularidade geométrica e as formas orgânicas e acidentais. Sintomaticamente, em vários casos, a arquitetura não garante ordem ou regularidade, sendo pelo contrário, uma fonte de surpresas. Estes espaços híbridos adquirem uma identidade confusa porque à medida que vão desaparecendo as imagens facilmente reconhecíveis e regionais do espaço rural, vão surgindo construções sem uma forma coerente. O pitoresco e bucólico transformam-se num conjunto difuso e fragmentado sem integração dos elementos. Um dos problemas resultantes é a dificuldade em reconhecer uma escala de referência como por exemplo, quando um edifício demasiado grande se encontra ao lado de uma pequena casa, ou planos vazios de uma parede lado a lado com muros bastante texturados. A dificuldade em identificar ou reconhecer a nova paisagem urbana, para lá do seu carácter imediato e funcional resulta no referido problema de representação. A paisagem suburbana e recente ainda não oferece imagens suficientemente fortes para construir uma iconografia.

Assim forma-se uma oposição entre uma paisagem anónima e uma paisagem emblemática, facilmente identificável pela sua morfologia ou pela sua arquitetura. A imagem do subúrbio, do intermédio, do utilitário opõe-se à imagem do monumento e do pitoresco, como formas consolidadas de visibilidade. Esses pontos de interesse centralizam a atenção e a visão esvaziando as vastas extensões de construções e infraestruturas.

Também existe uma diferença entre uma atitude descritiva e uma atitude narrativa. Na descrição a realidade aparente alicerça e oferece os elementos figurativos enquanto na narrativa, o espaço é transformado e ocupado por ações tornando-se um suporte cenográfico.

Finalmente existe uma tensão entre o propósito descritivo e figurativo com uma maior preocupação com a natureza explícita da representação ou, de modo

diverso, um exercício mais assumido do desenho como exploração de elementos gráficos associados a formas mas por vezes autónomos da figuração. Na primeira tendência, os procedimentos gráficos apoiam preocupações descritivas. No segundo caso, as imagens são pretextos para a experimentação gráfica.

Dentro destas diferenças muitas vezes não intencionais ou planeadas, o desenho e a observação alimentam-se reciprocamente na construção do espaço visível. O lugar acessível e próximo torna-se objeto de um exercício diário e contínuo de registo visual e também, gráfico. A diminuição do ponto cego relaciona-se com essa capacidade de assumir a visibilidade das coisas à margem de categorias e conceitos verbais sobre o que é importante, emblemático ou esteticamente relevante. Nesse sentido, o desenho e a observação, como processos de aprofundamento da perceção sobre o espaço, persistem como o meio elementar e primordial de focar a atenção de um modo também partilhado com o público.

*Paulo Freire de Almeida*

Outubro, 2015

## **Lugar Próximo**

**Escola de Arquitectura  
da Universidade do Minho, Guimarães**

*07 a 30 de Julho, 2015*

**Palacete da Praça de Sº Tiago / Extensão**

**Museu de Alberto Sampaio, Guimarães**

*01 a 30 de Outubro, 2015*

Daniel Silvestre

Joaquim Pinto Vieira

José Miguel Cardoso

Manuel Mendes

Miguel Duarte

Nuno Sousa

Paulo Freire de Almeida

### **Editor**

Laboratório de Paisagens, Património  
e Território - Lab2pt

Guimarães 2015

ISBN 978-989-99484-1-9

### **Organização, edição e texto**

Paulo Freire de Almeida

### **Design Gráfico**

José Miguel Cardoso

### **Desenho na capa**

Joaquim Pinto Vieira

### **Direitos reservados.**

Os direitos de autor pertencem aos autores das  
imagens e dos textos. Não é permitida a sua  
reprodução salvo autorização dos mesmos.

Este trabalho tem o apoio financeiro  
do Projeto UID/AUR/04509 e da FCTMEC  
através de fundos nacionais e quando aplicável  
do cofinanciamento do FEDER, no âmbito  
do novo acordo de parceria PT2020.