

# Percepção e Representação do Campo Visual

348

**Marco Alexandre Mendes**

ORCID ID 0000-0001-6087-9377  
diariorasgado@gmail.com  
Universidade de Aveiro - DeCA

DOI:  
10.48528/pbag-9511-26

A percepção, compreensão e representação do campo visual são fundamentais no acto de desenhar espaços a partir da observação do real ou do imaginário, como em projecto de arquitectura ou design de produto. Este estudo pretende fornecer uma análise fenomenológica sobre a representação do campo visual e uma metodologia de trabalho com base em exemplos práticos, para estudantes e profissionais do Desenho, nas suas múltiplas vertentes: da arquitectura e design, à ilustração e artes plásticas.

## Introdução

“Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos rectos, do tamanho que me agrada, que reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que será for pintado(...)” (Alberti, L. B. 1999).

Quando desenhamos a partir do real não podemos representar o que se encontra à nossa frente de forma indiscriminada, temos que imaginar uma janela ou um enquadramento para definir a composição. Essa janela imaginária tem o formato do desenho e é como o visor de uma câmara fotográfica.

Se não pretendermos uma aproximação ou ampliação de uma determinada área ou detalhe da paisagem, fazendo o que em fotografia se chama um zoom-in, o nosso enquadramento será próximo do que obteríamos com uma lente de 50mm, que emula o campo de visão humano.

A compreensão deste conceito é fundamental no acto de desenhar, mas também de fotografar ou filmar seja o que for, com diferentes tipos de lente.

O campo de visão, ou campo visual é toda a área que pode ser vista quando um olho é fixado diretamente num ponto. Em optometria, oftalmologia e neurologia, um teste de campo visual é usado para determinar se o olho é afetado por doenças. Nas aulas de Desenho (nomeadamente do curso da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, e no Curso de Design da Universidade de Aveiro, onde o autor desta investigação teve a oportunidade de leccionar), usa-se a convenção dos 60 graus de amplitude para o campo visual. Embora a visão se estenda para lá deste limite, os objectos surgem imprecisos, chamando-se a essa zona nebulosa “visão periférica” (Spector, 1990).

## Definição dos Limites do Campo Visual

Colocando o que em Geometria Descritiva se chama “quadro” à frente do observador, ou a janela de que falava Alberti e traçando perpendicularmente em



Fig. 1

Albrecht Dürer. Desenhador fazendo um desenho em perspectiva de uma mulher reclinada, 1525. 7,7 x 21 cm, xilografia, The Metropolitan Museum of Art, New York. (<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iif/366555/766666/main-image>)

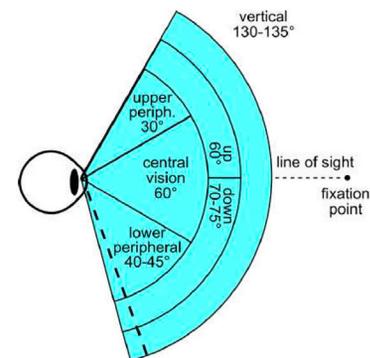


Fig. 2

Campo visual: visão central e visão periférica. De Wikimedia Common, 2014. (Domínio público: [https://en.wikipedia.org/wiki/Field\\_of\\_view#/media/File:Vertical\\_FOV.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Field_of_view#/media/File:Vertical_FOV.svg))

planta ou em corte o sentido do olhar, bem como os limites do campo visual, com a amplitude de 60 graus, obtemos um triângulo equilátero. O lado perpendicular ao sentido do olhar, corresponde ao campo de visão. Visto de frente é um círculo, onde podemos enquadrar os formatos pretendidos.

Diferentes formatos levam-nos a posicionar o quadro a diferentes distâncias do olhar. Para representar o campo visual, um desenhador de estatura média pode segurar uma folha A2 com os braços esticados e desenhar o que ela oculta, fazendo o seu centro coincidir com o sentido do olhar. Usando a “medida directa” ou “sight-size”, em inglês.

Se pretender fazer o mesmo em A3 terá de flectir ligeiramente os braços, até que a distância do olhar seja sensivelmente menor do que o comprimento da folha e assim sucessivamente, para o A4 e A5.

Embora não seja um método absolutamente rigoroso, é o suficiente para o objectivo pretendido. Sendo necessário encontrar um equilíbrio entre a complexidade do real e as limitações dum suporte bidimensional.

### A Perspectiva Natural, ou Curvilínea

Tendo definido os limites do enquadramento, há que determinar a posição da linha do horizonte relativamente ao sentido do olhar, ou ao centro da folha. Quanto maior for a distância, mais devemos compensar as medidas, se quisermos forçar a verticalidade, (conforme se espera do desenho de um principiante, evitando planos picados ou contra-picados). Pois se medirmos correctamente os lados dum quadrado visto de frente, situado abaixo da linha da horizonte, verificaremos que o de cima é ligeiramente maior que o de baixo, e o oposto se este estiver acima da linha do horizonte. Isto deve-se ao ponto de fuga das verticais, que convergem de acordo com o sentido do olhar.

Se formos rigorosos somente no centro vemos as verticais e horizontais sem qualquer distorção. Quanto mais próximas das margens, mais estas descrevem curvas ou arcos, ainda que subtis. Isto deve-se ao facto da perspectiva, como é sabido, diminuir o tamanho das coisas com o aumento da distância ao observador. Este fenómeno foi definido por Barré e Flocon no seu tratado sobre perspectiva curvilínea, de 1968, mas há muito que os desenhadores e pintores o representam, de diversas maneiras: Van Eyck (1390-1441) no espelho do Retrato dos Arnolfini, de 1434 (fig.4), Parmigianino (1503-1540), no seu Auto-retrato em Espelho Convexo, de 1524 (fig.6), Carel Fabritius (1622-1654), com a sua Vista de Delft, de 1652 (fig.7), originalmente concebida para um suporte côncavo, ou William Turner (1789-1862), na sua aguarela da Ponte de Koblenz, de 1842 (fig. 8), mostrando uma curvatura no piso da mesma, que na realidade não existe. Conforme nos explica John Ruskin (1819-1900) no livro Elements of Drawing (1854), esta

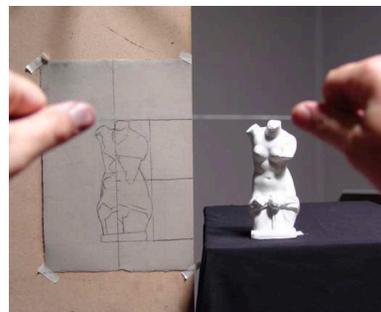


Fig. 3

Julia Lundman. O método da medida directa, ou sight-size. Fotografia digital, 2012, S. Francisco. (<http://julialundmanmidlock.blogspot.com/2012/05/advanced-open-studio-with-sadie-part.html>)

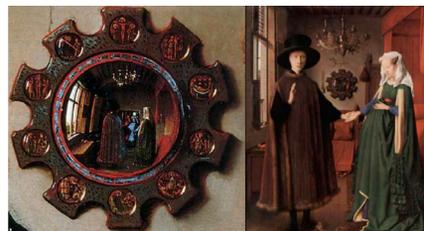


Fig. 4

Van Eyck. O Casamento dos Arnolfini, 1434. Pintura s\ Madeira 82x59,5 cm, National Gallery, Londres. (Domínio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg))



Fig. 5

Jean Fouquet. Chegada do Imperador a St. Denis, 1470. Iluminura, Biblioteca Nacional de França, Paris. (Domínio público: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Entr%C3%A9e\\_de\\_l\\_empereur\\_Charles\\_IV\\_%C3%A0\\_Saint-Denis.jpg/800px-Entr%C3%A9e\\_de\\_l\\_empereur\\_Charles\\_IV\\_%C3%A0\\_Saint-Denis.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Entr%C3%A9e_de_l_empereur_Charles_IV_%C3%A0_Saint-Denis.jpg/800px-Entr%C3%A9e_de_l_empereur_Charles_IV_%C3%A0_Saint-Denis.jpg))

é uma distorção intencional, para induzir uma sensação de movimento ocular. No entanto as verticais mantêm-se verticais, tal como na “Vista da Delft”. A este tipo de perspectiva curvilínea em que apenas as horizontais surgem distorcidas, muito utilizado no cinema de animação e de imagem real, chama-se perspectiva cilíndrica. Um dos primeiros exemplos conhecidos é a iluminura A Chegada do Imperador a St. Denis, de 1470 (fig.5), de Jean Fouquet (1420-1481).

## A Perspectiva Linear e Perspectiva Curvilínea

Não é preciso procurar muito, para encontrar exemplos interessantes deste tipo de perspectiva, com maior ou menor distorção das horizontais e verticais.

Luís Fortunato Lima, artista e professor da Universidade do Porto (FBAUP e FAUP) fez uma série de desenhos lineares dedicados a este fenómeno óptico. Sem recorrer a qualquer dispositivo que não o próprio olhar, usando o método da medida directa. Numa entrevista realizada em Maio de 2022 a propósito destes desenhos lineares, o autor afirma:

“O centro dos desenhos citados (neste caso coincidentes com o centro do campo visual) está um pouco abaixo da linha do horizonte. O que significa que o observador olha ligeiramente para baixo. (...) A distorção das verticais, na periferia do enquadramento do desenho do Via Catarina (fig. 10), foi um grande problema. Esta distorção surge quando as medidas são tomadas a partir de um eixo central. Se medirmos com rigor as distâncias a partir de vários níveis deste eixo, para a esquerda e para a direita, as verticais periféricas obtêm uma expressão curva, afunilando para baixo, e não recta como suporia a perspectiva linear: é a verificação prática da inadequação óptica da perspectiva linear, que nos explica Erwin Panosky (1882-1968) na *Perspectiva Como Forma Simbólica* (1999). Em verdade, constitui-se um problema sem solução prática, a não ser por ajustes intuitivos no acto do desenho. Mais do que isso, existe uma inadequação entre a visão geral e particular. Por exemplo, quando olhamos directamente para um edifício regular, com algum distanciamento, as verticais apresentam-se, naturalmente, verticais, e as medidas dos seus vários ângulos são certas e estáveis dentro dessa observação particular. E tudo isso se altera quando as medidas obtidas a partir do eixo central nos dizem que as verticais desse mesmo edifício têm que ser desenhadas com certa inclinação. A resolução final deste desenho comporta algum esforço intelectual em descrever uma vista geral, baseada na colocação genérica da minha visão diante da paisagem.

O que não significa ausência de ansiedade sobre o conhecimento dessas incompatibilidades.

Fica-me sempre a sensação de que existe uma mentira velada.” Estes exercícios são demasiado morosos e complexos para contexto de aula. Não havendo so-



Fig. 6

Parmigianino. Auto-retrato num Espelho Convexo, 1524. Óleo s\ Madeira, 24,5 cm de diâmetro, Kunsthistorisches Museum, Viena. (Domínio público: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Parmigianino\\_Selfportrait.jpg/800px-Parmigianino\\_Selfportrait.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Parmigianino_Selfportrait.jpg/800px-Parmigianino_Selfportrait.jpg))



Fig. 7

Carel Fabritius. Vista de Delft, 1652. Óleo s\ tela, 21x35,7 cm, National Gallery, Londres. (Domínio público: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carel-fabritius-a-view-of-delft>)



Fig. 8

Joseph Mallord William Turner. A Ponte de Coblentz: Estudo, 1841-2. Aguarela s\ papel, 24x30 cm, Tate Modern, Londres. (Domínio público: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-mosel-bridge-at-coblentz-sample-study-d36139>)

luções perfeitas para o problema da representação espacial e admitindo que a perspectiva é o sistema que melhor descreve a experiência do sítio, o uso desta convenção dos 60 graus tem pelo menos o mérito de consciencializar para o problema dos limites do campo visual, mas não pretende ser absolutamente rigorosa. Todas estas noções e regras devem ser aplicados com alguma reserva, conforme explica Luís Lima:

“A perspectiva linear tem utilidade quando se deseja representar interiores e edificações, sobretudo quando são rectos e existem elementos repetidos em profundidade no espaço urbano. Na natureza este sistema não tem grande utilidade. No caso dos edifícios, a observação de medidas, inclinações e proporções faz quase todo o trabalho. A determinação da linha do horizonte é importante para decidir o nível de clivagem e alterar a inclinação de algumas linhas estruturais. Quanto à determinação de pontos de fuga, só se justifica quando há várias linhas paralelas. Um dado importante nestes desenhos foi ter verificado muitos pontos de fuga para vários edifícios, por vezes até diferentes partes do mesmo edifício. Há, certamente, alguma utilidade em alinhamentos de janelas, postes, edifícios. No entanto, sobretudo no desenho do Via Catarina, a complexidade e irregularidade do edificado da cidade tornou algo inútil a utilização deste sistema. Ele é mais desregrada do que se poderia supor. O escrutínio dessa complexidade foi realizado pela observação de inclinações dentro de um esquema estruturalmente perspéctico, para as volumetrias gerais. Mas a perspetiva linear não é a plena solução para a observação da realidade existente, mesmo no desenho do tema que originou a sua invenção - a cidade.

Por outro lado, a perspetiva linear permite imaginar uma lógica estrutural, de volumes regrados e regulares. Sublinho, a incompatibilidade acima sugerida: a perspetiva linear concebe uma expressão rectilínea das arestas de todos os volumes regulares, o que difere da expressão curva dos edifícios periféricos no enquadramento da vista do Via Catarina, que se obtiveram através das medidas dos ângulos de visão, partindo de um eixo central, do olhar.

Veja-se que isto também sucede com os desenhos de Antonio Lopes Garcia (fig. 9). Ao aspecto curvo derivado deste tipo de observação, Panofsky chama “Perspectiva Natural” [Barré e Flocon usam o termo “Perspectiva Curvilínea”]. A minha forma de lidar com estes problemas é intuitiva, inquieta e indecisa. Uma constante negociação intelectual entre a percepção de desacetos particulares e a perspectiva [linear], que está enraizada na nossa cultura através da educação.”

352

### A Linha e a Mancha na Representação do Campo Visual

Em 2017, numa reunião de professores de Desenho da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto debateu-se a importância dada à mancha, à cor e aos



Fig. 9

António Lopez Garcia. Casa de Antonio López Torres, 1972\75. 82 x 68 cm, lápis sobre papel. Colección Fundación Privada, Soringe, Lérida, Espanha. (Dominio Público: <http://www.timlowly.com/a/r/uncle.gif>)



**Fig. 10**

Luís Fortunato Lima. Via Cat. 13º Andar, Escadas do Parque, Nov. 17/Fev. 2018. Grafite s\ Papel, 42x60 cm, Coleção do artista, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor.)



**Fig. 11**

Luís Fortunato Lima. Silo-Auto 6º Piso Sul, Set./Nov. 2010. Grafite s\ Papel, 42x60 cm, Coleção do artista, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor.)

elementos plásticos, em detrimento da linha e do desenho diagramático. Na opinião de alguns colegas, o desenho de análise de um sítio, com vista ao projecto de arquitectura deveria exclusivamente servir-se do ponto e da linha, para captar as relações de medidas com o máximo de exactidão.

A inclusão da mancha e da cor, pelo seu carácter difuso e transbordante, introduzia elementos expressivos contrários à objectividade e racionalidade exigidas. A nossa opinião foi a de que que a linha sem a mancha, naquele sítio com tanta complexidade de volumes, direcções de planos e formas irregulares, - tratava-se do Bairro da Sé, no Porto - num contexto de aula ao ar livre, com vista à produção de diferentes perspectivas em poucas horas, tendia a ser especulativa, a não ser que estivéssemos dispostos, como Luís Lima, a medir exaustivamente a partir de um eixo central, eventualmente corrigindo a verticalidade e horizontalidade das linhas junto às margens, o que seria extremamente moroso. Que era preferível, sobretudo nos planos mais afastados e nos volumes mais reduzidos, trabalhar com a mancha, optando pela definição dos contornos apenas nos primeiros planos e nos grandes volumes. A perspectiva atmosférica, que consiste na separação do claro-escuro numa escala de valores que se comprime com a distância, tornando as coisas progressivamente mais claras e desfocadas, é tão ou mais descritiva do sítio, do que uma linha que, apesar do seu carácter frio e racional, pode não corresponder inteiramente à realidade.

Conforme se observa nos desenhos de alguns alunos, que embora metódicos e rigorosos, com muitas linhas auxiliares, eixos e marcações, não transmitem a

sensação de profundidade (Fig. 12). A grande questão no desenho de arquitectura e na paisagem em geral, é sempre a da relação entre o espaço cheio e vazio, percebido através do claro-escuro, sabendo-se que com a distância se perde contraste. A linha e o ponto ajudam-nos a marcar fronteiras ou limites, mas a mancha domina, fundindo os objectos ou parte deles na sombra ou no fundo, através do claro-escuro. Deste modo um arbusto ou uma árvore pode fundir-se com a sombra própria ou projectada dum edifício, ou uma fachada iluminada com uma nuvem, ou um rochedo.

Percecionar o espaço é acima de tudo entender as grandes manchas que agrupam os elementos da paisagem, de uma forma sintética e simplificadora dos detalhes, que apenas devem ser sugeridos, num esboço (Fig. 13).

Este é um debate sem vencedores, mas que nos obriga a tomar posição, no acto de desenhar. Por um lado uma concepção arquetípica, que tenta encontrar ou até mesmo forçar uma estrutura, ordem e geometria num espaço que por vezes carece de qualquer regra; por outro uma abordagem sensitiva e óptica que mimetiza a experiência do real, incluindo o seu carácter diáfano, intangível, avesso à simplicidade e segura gráfica que por vezes associamos ao desenho de projecto de arquitectura, ou design.

Talvez esta diferença de abordagens tenha correspondência com diferentes temperamentos por parte dos desenhadores ou formas de pensar a arquitectura ou o design, mas para fazer um desenho linear que aporte alguma verdade, convém ter um espaço ordenado, com linhas rectas, sem os elementos naturais, acidentes no terreno, incongruências e irregularidades que tantas vezes encontramos nas nossas cidades, sobretudo nas zonas mais antigas. De igual modo, para utilizar convenientemente a mancha no desenho de espaço, é necessário conhecer as regras da perspectiva linear e usá-la o mais possível, sobretudo nos grandes volumes e primeiros planos, em que a convergência das linhas paralelas é evidente. É raro o desenho de mancha ou perspectiva atmosférica em espaços urbanizados que não faz algum uso da linha, ainda que numa fase preliminar, antes da aplicação das sombras e meios tons.

Para concluir sobre a necessidade e funcionalidade da mancha ou do claro-escuro, lembremos a carta que em 1612 Galileu escreveu a seu amigo, o pintor Lodovico Cardi, conhecido como Cigoli:

“A estátua não tem seu relevo por ser larga, longa e profunda, mas por ser clara em alguns lugares e escura em outros. E deve-se notar como prova disso, que apenas duas de suas três dimensões estão realmente expostas ao olho: comprimento e largura (que é a superfície... ou seja, periferia ou circunferência). Pois, dos objetos que aparecem e são vistos não vemos nada além de suas superfícies; sua profundidade não pode ser percebida pelo olho porque nossa visão não penetra em corpos opacos. O olho então apenas vê comprimento e largura e nunca espessura. Assim, como a espessura nunca é exposta à vista, nada além de comprimento e largura

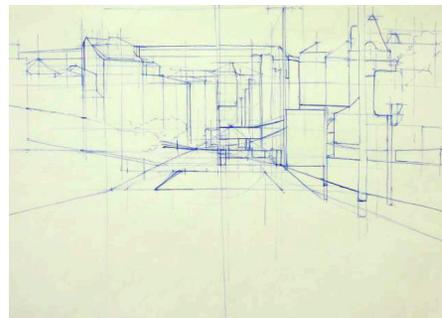


Fig. 12

Miguel Costa (aluno da FAUP). Vista do Mercado da Sé, Porto, 2016\17. 29,7x42 cm, Esferográfica s\ papel, Coleção FAUP. (Imagem Fornecida pelo autor.)



Fig. 13

Esboço do autor. Vista do Mercado da Sé, Porto, 2022. 25x35 cm, óleo s\ tela, coleção do autor, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor.)

podem ser percebidos por nós numa estátua. Conhecemos a profundidade, não como uma experiência visual per se e absolutamente, mas apenas por acidente e em relação à luz e à escuridão. E tudo isso está presente na pintura não menos do que na escultura... Mas a escultura recebe luz e escuridão da própria Natureza enquanto a pintura recebe da Arte... (Panofsky, 1956) Galileu era um mestre do desenho em perspectiva e claro-escuro. "Certamente estudou" a prática de perspectiva de Lorenzo Sirigatti, que inclui problemas de claro-escuro. Thomas Harriot foi outro pioneiro no uso do telescópio para estudar a superfície da lua, mas foi o conhecimento de Galileu em claro-escuro (uma arte quase desconhecida na Inglaterra de Harriot) que o fez ver montanhas e crateras onde Harriot só via "manchas estranhas." (Edgerton S. Y., 1984).

### A Representação do Campo Visual em Espaços Interiores

A paisagem tornou-se um gênero comum na pintura ocidental, (entendida como uma janela para o mundo graças a Leon Battista Alberti e suas ideias sobre o plano pictórico conhecido como "Janela de Alberti"). Na pintura flamenga a partir do século XVII, porém, houve como que uma inversão do tema da paisagem: o interior. É precisamente a representação de espaços interiores que exige uma maior compreensão dos limites do campo visual e isso talvez explique o aparecimento, neste período, das caixas de perspectiva produzidas na Holanda entre 1650 e 1675 (Fig. 15).

As caixas de perspectiva são uma aplicação artística da perspectiva linear para criar uma ilusão de ótica: o observador olha para a caixa pentagonal através de um olho mágico e percebe o interior pintado como tridimensional. As imagens incorporam diversos temas característicos da pintura holandesa do século XVII: cenas quotidianas, natureza morta ou vistas arquitectónicas. O efeito provocado é o de uma lente grande angular, na fotografia, que amplia os limites do campo de visão humano e a sensação de profundidade, reduzindo contudo a clareza e a escala dos suportes pictóricos tradicionais.

Estes dispositivos exacerbam e ajudam a compreender os desafios e a motivação subjacentes ao gênero, desde os seus aspectos puramente técnicos, até aos factores de ordem histórica, política e social. Hoje por via do cinema e da televisão estamos tão habituados a ele, que nos esquecemos da sua origem, no século de ouro holandês.

A série de desenhos Diário Rasgado, iniciada pelo autor em 2004, decorre da evolução histórica deste gênero. O interesse pelo retrato de corpo inteiro ou de grupo, e a caracterização do espaço envolvente, reforça a ideia do indivíduo enquanto ser social, integrado num contexto cultural específico. O vestuário, os objectos, a mobília e arquitectura têm quase tanta importância como a fisionomia

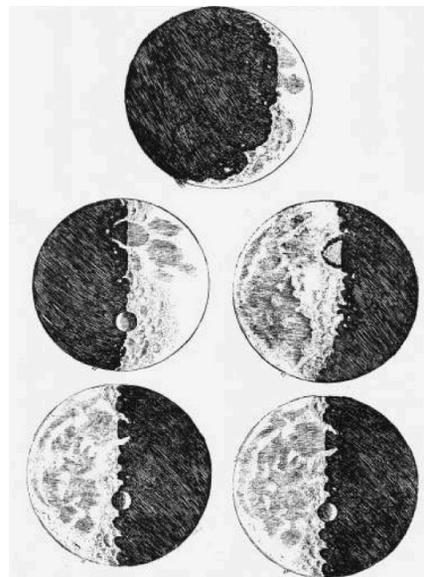


Fig. 14

Galileu Galilei. Esboços da lua, 1610. Publicados na obra *Sidereus Nuncius*, 1610, Veneza. (Domínio público: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Galileo%27s\\_sketches\\_of\\_the\\_moon.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Galileo%27s_sketches_of_the_moon.png))



Fig. 15

Samuel van Hoogstraten. Caixa de Perspectiva de um Interior Holandês, 1663. 41,9x30,2x28,3 cm, óleo, espelho e madeira. Detroit Institute of the Arts. (Domínio público: <https://dia.widen.net/content/ycahveom6c/webp/35.101.A-S1.webp>)

dos retratados, para além de haver inúmeros desenhos de paisagens, naturezas mortas e espaços interiores, sem quaisquer figuras.

A série resulta de uma metodologia criada com o objectivo de representar o campo de visão em espaços fechados, com luz artificial de baixa intensidade, esbatendo os detalhes e os limites das coisas. A profundidade de campo ou amplitude de focagem, era naturalmente reduzida.

Trocou-se a medição pela aplicação directa dos valores de claro-escuro, prestando atenção à atmosfera e ao espaço negativo. Além disso, os modelos tiveram a liberdade de se mover, retomando a pose e a mancha acomodada melhor do que a linha essas oscilações, preservando o sentido de totalidade das figuras.

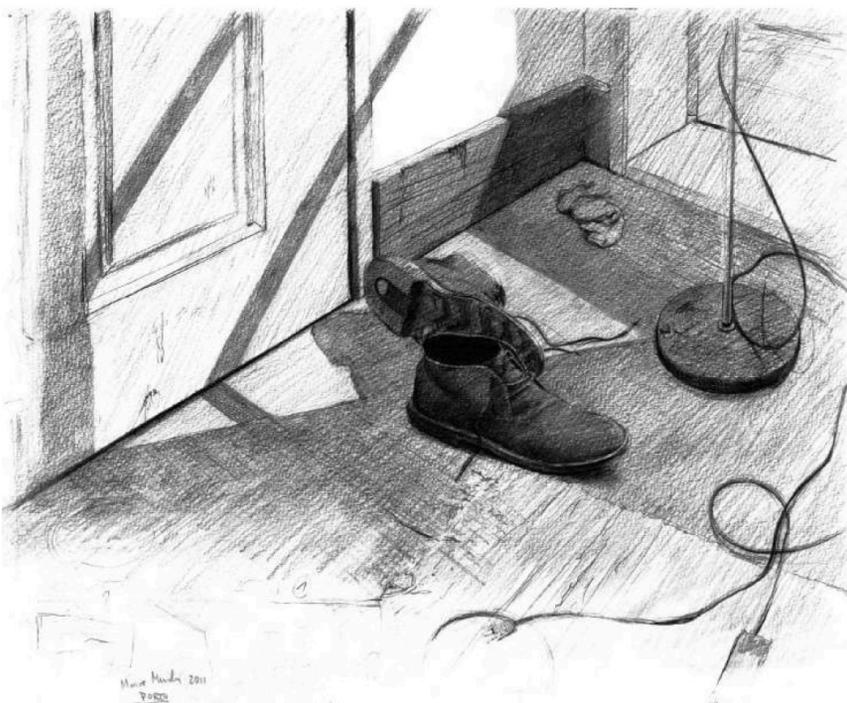
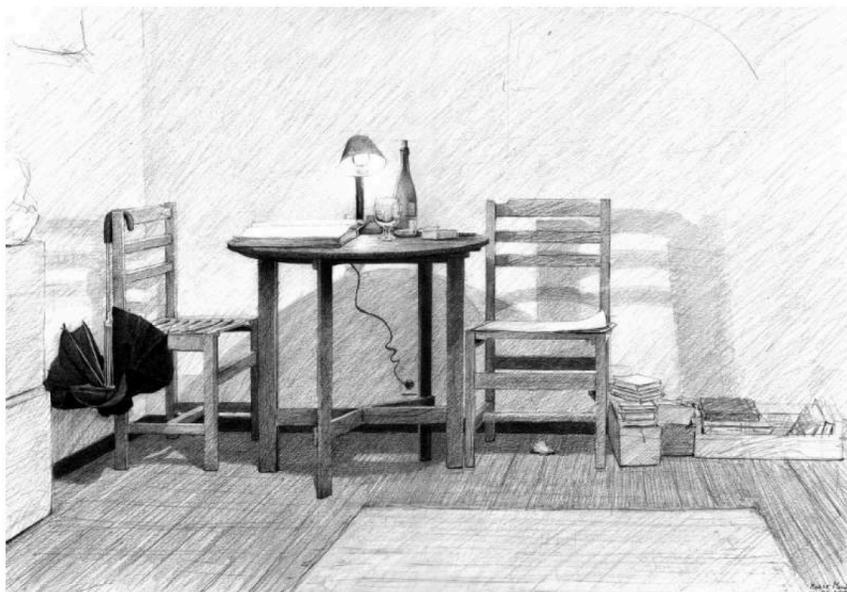
O tempo de execução varia entre os 15 e os 90 minutos, com algumas excepções. O carácter assumidamente inacabado tem a ver com a dificuldade dos modelos posarem mais do que uma hora, ou a necessidade de mover os objectos ou habitar o espaço. Apesar de se usar um material riscador, o objectivo é produzir maioritariamente manchas, através de tramas de linhas mais ou menos concentradas. Tentando ver e representar as coisas através de formas abstratas, com um determinado valor de claro-escuro e com contornos ora precisos, como uma esquina, ora suaves, como a sombra do cabelo.

Estes desenhos começam por um centro de interesse, o rosto ou um objecto e alastra como um puzzle de manchas adjacentes. A definição diminui com o afastamento desse centro de interesse inicial, que pode não coincidir com o centro da folha. Este efeito de desfoque simula o comportamento da visão com luz ténue, reduz a amplitude de focagem, ou profundidade de campo, tal como na fotografia.



Fig. 16 a 23

Seleção de Desenhos do autor, da Série Diário Rasgado, realizados entre 2008\22, dispostos por ordem cronológica. Formatos A3, grafite s\papel, colecção do autor, Porto. (Imagens fornecidas pelo autor).widen.net/content/ycahveo-m6c/webp/35.101.A-S1.webp)









### Desenhos dos Alunos, Para Projecto de Arquitectura

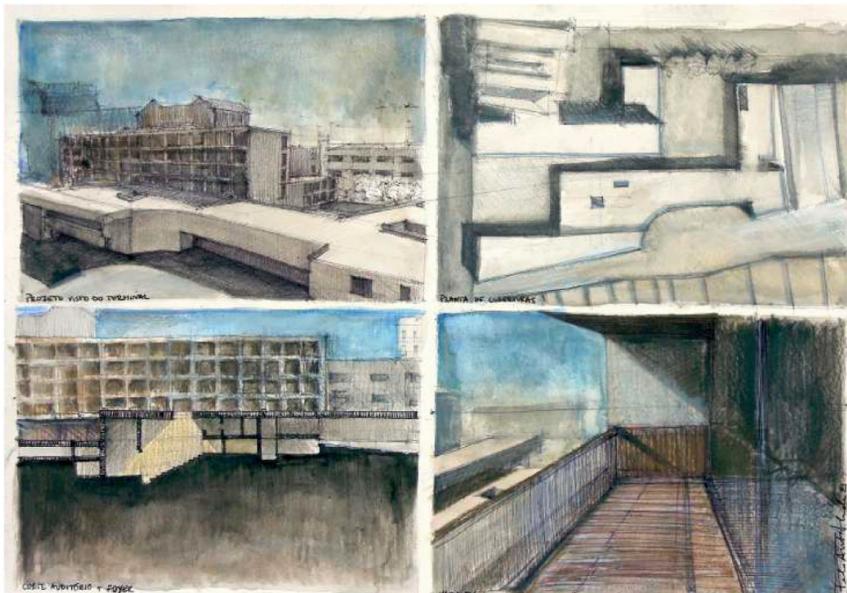
360

Esta abordagem mais insistente nos aspectos do claro-escuro e da perspectiva atmosférica na representação do Campo Visual, foi continuamente experimentada em contexto de aula ao longo de vários anos lectivos, em diversas instituições de ensino superior, com destaque para a FAUP. A selecção de trabalhos que se segue (fig. 24 a 33) tem como objectivo comunicar aspectos do projecto em arquitectura, a partir do imaginário e de perspectivas lineares e atmosféricas feitas previamente, através da observação do real, no sítio.



Fig.24

Pedro Almada (aluno da FAUP). Vista do Projecto, 2020\21. 60x42 cm, pastel s\papel de cor. Colecção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).



**Fig.25**

Pedro Almada (aluno da FAUP). Vistas do Projecto, 2020\21. 42x29,7 cm, téc. mista s\papel. Coleção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).



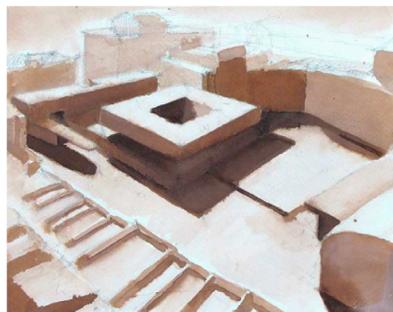
**Fig.26**

Pedro Almada (aluno da FAUP). Vista Nocturna do Projecto, 2020\21. 60x42 cm, pastel s\papel. Coleção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).



**Fig.27**

Paula Rego (aluna da FAUP). Vista do Projecto, 2020\21. 42x29,7 cm, pastel s\papel. Coleção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pela autora).



**Fig.28**

Beatriz Landau (aluna da FAUP). Vista do Projecto, 2020\21. 60x42 cm, Aguarela s\papel. Coleção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pela autora).



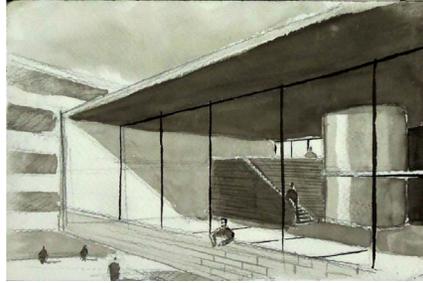
**Fig.29**

Cristina Tasso (aluna da FAUP). Vista do Projecto, 2018\19. 42x29,7 cm, pastel s\papel. Coleção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pela autora).



**Fig.30**

Cristina Tasso (aluna da FAUP). Vista do Projecto, 2018\19. 42x29,7 cm, lápis de cor e caneta s\papel. Colecção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pela autora).



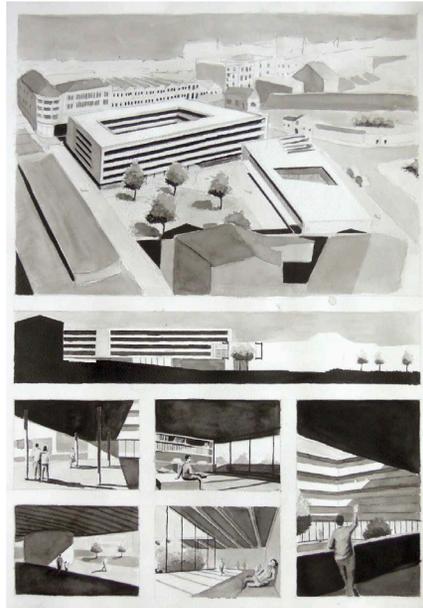
**Fig.31**

Damião Franco (aluno da FAUP). Vista do Projecto, 2015\16. 42x29,7cm, tinta-dachina s\papel. Colecção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).



**Fig.32**

Damião Franco (aluno da FAUP). Interior do Projecto, 2015\16. 42x29,7cm, tinta-dachina s\papel. Colecção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).



**Fig.33**

Damião Franco (aluno da FAUP). Painel de comunicação do Projecto, 2015\16. 60x42 cm, tinta-dachina s\papel. Colecção da Faup, Porto. (Imagem Fornecida pelo autor).

## Bibliografia

**ALBERTI, Leon. Battista. (1999)** Da Pintura. Trad. António Mendonça. Editora Unicamp, Campinas, p. 94-16.

**SPECTOR, Robert. (1990).** Visual Fields: Clinical Methods, The History, Physical, and Laboratory Examinations, 3rd edition. Butterworths, Boston.

**RUSKIN, John. (1904).** The Elements of Drawing, The Elements of Perspective, and The Laws of Fesole. Library Edition, vol. 15. of E. T. Cook and Alexander Wedderburn, eds., The Works of John Ruskin, London, p. 13.

**BARRE, André & FLOCON, Albert. (1968).** La perspective Curviligne, Flammarion, Paris.

**PANOFSKY, Erwin. (1956).** Galileo as critic of the arts; aesthetic attitude and scientific thought. The Hague: Martinus Nijhoff, p. 32-7.

**EDGERTON, S. Y. (1984).** Galileo, Florentine "Disegno," and the "Strange Spottedness" of the Moon. Art Journal, 44(3), p. 225-232. <https://doi.org/10.2307/776822>.

**PANOFSKY, Erwin (1999).** A Perspectiva como forma simbólica. Edições 70, Lisboa.