O OLHAR ÚNICO DO DESIGNER NA OBSERVAÇÃO DA PAISAGEM: O CASO DO *ARQUIVÓ POÉTICO PORTUENSE*

OLINDA MARTINS*
JOANA QUENTAL**
ALICE SEMEDO***

Resumo: O artigo que aqui se apresenta reflete sobre *os modos de fazer* do *Arquivo Poético Portuense*, enquanto lugar de preservação de imagens do património gráfico da cidade e cujo desígnio é inspirar a criação de novas narrativas. O projeto de um arquivo aberto e em permanente atualização, que privilegia o *sentido* e *registado* de modo poético, justifica-se pelo potencial de criação de narrativas promotoras de representações alternativas.

Este estudo parte de uma abordagem de caráter etnográfico que convida os designers a registar as imagens que são, para si, mais significantes. Assume-se, portanto, que se trata de um processo subjetivo e singular, que parte de uma *observação poética* da paisagem pelo designer, registando os elementos que aí sobressaem como configuradores de novos sentidos.

A reflexão sobre os procedimentos presentes na construção deste *arquivo* permite a sistematização de princípios orientadores, que legitimam o *olhar poético* do designer na identificação de um património gráfico presente na paisagem e potenciador de outras narrativas.

Palavras-chave: observação poética; arquivo poético; paisagem; patrimonialização.

Abstract: The paper presented here reflects on the *ways of making* the *Oporto's poetic archive*, as a place of preservation of images of the city's graphic heritage and whose purpose is to inspire the creation of new narratives. The project of an open and permanently updated archive, that privileges the poetic's *sensed and the registered* way, is justified by the potential of creating narratives that promote alternative representations. This study is based on an ethnographic approach that invites designers to record the images that are, to them, more significant. It is assumed, therefore, that it is a subjective and singular process, starting from a *poetic observation* of the landscape by the designer, recording the elements that stand out as configurators of new senses.

^{*} IDmais - Universidade de Aveiro. Email: olinda.martins@ua.pt.

^{**} IDmai - Universidade de Aveiro. Email: joana.quental@ua.pt.

^{***} CITCEM - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: semedo.alice@gmail.com.

The reflection on the procedures present in the construction of this archive allows the systematization of guiding principles, which legitimize the *poetic look* of the designer in the identification of a graphic heritage present in the landscape and enhancer of other narratives.

Keywords: poetic observation; poetic archive; landscape; heritagization.

INTRODUÇÃO

Na origem da palavra *poesia* encontra-se o termo *poiesis*, que significa «a atividade através da qual uma pessoa traz algo à existência que não existia antes»¹; mas poético é «também o que revela a virtude de criar, o inventivo e engenhoso próprio da poesia (...)»². Partindo deste pressuposto, o arquivo poético é compreendido simultaneamente como um repositório de memórias e potenciador de novas interpretações e representações.

O artigo que aqui se apresenta reflete sobre os *modos de fazer* do *Arquivo Poético Portuense*, enquanto lugar de preservação de imagens do património gráfico da cidade recolhidas por designers, e cujo desígnio é inspirar a criação de novas narrativas.

Este processo de identificação e recolha parte de uma abordagem *sensory ethno-graphy* (ou etnografia através dos sentidos)³, em que os designers são convidados a registar as imagens que são, para si, mais significantes — numa *observação poética* da paisagem.

Assume-se, assim, como um processo subjetivo e singular, em que

(...) os designers foram inspirados pelas suas observações pessoais do mundo e viram a beleza, poesia ou significado em coisas que outros não tinham visto. Algumas vezes, as inspirações foram procuradas deliberadamente (...) enquanto que em outras ela apareceu como resultado da mera curiosidade (...)⁴.

A reflexão sobre a abordagem metodológica presente na construção do *Arquivo Poético* — amostra, recolha, avaliação e seleção, organização e catalogação dos espécimes recolhidos — permitir-nos-á a sistematização de princípios orientadores sobre as questões de patrimonialização, construção e acesso de um arquivo que não se quer passivo, mas em que o *sentido* e *registado* se dará a conhecer em representações alternativas.

O ARQUIVO POÉTICO PORTUENSE

Aristóteles refere-se à *poética* como a «parte dos estudos literários que se propõe investigar os processos que dizem respeito às normas de versificação dos textos, os componentes teóricos de que se revestem», quer se trate do sistema poético de um

¹ POLKINGHORNE, 2004: 115.

² PROVIDÊNCIA, 2012: 118.

³ PINK, 2015.

⁴ SURI, 2011: 30.

escritor, de uma época ou de um país⁵. Por *poético* — próprio da *poesia* — entende-se aquilo que proporciona inspiração, compreendendo a virtude de fazer, de criar, de produzir. É na origem do conceito de *poesia* que encontramos o termo *poiesis*, que de acordo com Polkinghorne é «a atividade através da qual uma pessoa traz algo à existência que não existia antes⁶».

Aristóteles identificou três atividades humanas fundamentais: a *theoria*, a *praxis* e a *poiesis*⁷. Ainda que *praxis* e *poiesis* se encontrem no domínio do fazer, apresentam diferenças importantes. Apoiando-se em Besnier⁸, Joana Quental sumariza assim a distinção entre os conceitos de *praxis* e *poiesis* em Aristóteles:

A poiesis relativa ao fazer, apresenta-se como uma actividade transitiva e orientada para a produção, dirigida à realização de qualquer coisa que é exterior ao agente, enquanto que a praxis remete para a actividade imanente de um sujeito (distinguindo-se da acção transitiva, exercida sobre o objecto) e o seu único intuito é o próprio desenrolar da acção e aperfeiçoamento do agente (a eupraxia). [...] Dito de forma resumida: enquanto na poiesis o resultado é a coisa produzida, exterior ao sujeito e que persiste para além da tarefa concluída, na praxis o resultado está para além do objecto, é o próprio processo (energeia)⁹.

O conceito de *arquivo poético portuense* utilizado neste estudo parte, portanto, dos sentidos potenciados pelas palavras formadas a partir dos antepositivos *poet*¹⁰/*poes*, configurando-se como um arquivo que revela as diversas camadas gráficas da paisagem portuense e que se torna fonte de inspiração para outras criações.

OBSERVAÇÃO POÉTICA

Entende-se, assim, que observar e fotografar a cidade é uma ação que resulta em poesia (visual), em que os poetas-designers percebem, experienciam, selecionam e registam a paisagem, revelando configurações até aí ignoradas e capazes de potenciar novas leituras sobre o lugar.

A *observação poética* por designers, tem sido amplamente referenciada por vários autores¹¹ como sendo muito particular e estando intimamente dependente quer das suas experiências pessoais, quer da sua formação e prática enquanto profissionais.

⁵ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2003.

⁶ POLKINGHORNE, 2004: 115.

⁷ Pensar, agir, fazer.

⁸ BESNIER, 1996.

⁹ QUENTAL, 2009: 300-301.

¹⁰ (...) do lat. «poeta, ae "poeta; o que faz, artista", emprt. antigo e oral do gr. poietés, oû "autor, criador; compositor de versos, poeta", (...)». Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2003.

¹¹ MOLES, 1986; NELSON, 2017; POYNOR, 2012; SURI, 2011.

O designer George Nelson¹² que, entre outras coisas, se dedicou à observação da paisagem urbana, refere que a observação é um assunto profundamente pessoal e intransmissível: observa-se e descodifica-se o que nos rodeia à luz de experiências acumuladas e da informação que se vai guardando; dos interesses de cada um e das convicções pessoais. A atenção recai em temas que não se fecham sobre uma verdade absoluta, mas que, pelo contrário, potenciam a interpretação revelando diferentes camadas de sentidos. Suri¹³ complementa, afirmando que os designers veem beleza, poesia ou significado em coisas que outros muitas vezes nem reparam. Esta observação sensível pode ser incitada por uma procura sistemática, ou ser apenas o resultado da curiosidade individual de cada designer.

Assim, o que propomos como ponto de partida para a construção deste arquivo é a observação poética por parte dos designers para identificar o património gráfico presente na paisagem portuense, estabelecendo-se assim os conceitos base desta trilogia.

PAISAGEM

A necessidade de encontrar uma taxonomia para catalogar diferentes tipos paisagem — seja natural, urbana ou industrial — dá origem a classificações pouco flexíveis, que carregam em si uma intenção de delimitar artificialmente fronteiras, já que os diferentes elementos que as caraterizam podem conviver em simultâneo, misturando-se num mesmo lugar.

Assim, sobre a paisagem e de uma forma muito simplificada, considerou-se a porção de território que se abrange com um lance do olhar, explorando-se, mais especificamente, a ideia apresentada por Álvaro Domingues sobre a paisagem transgénica — baseada na metáfora da biotecnologia e dos Organismos Geneticamente Modificados, que partilham genes de várias espécies criando uma outra realidade, distanciada dos pré-conceitos associados às paisagens (natural, cultural, intocada, entre outras). Aqui, é possível perceber a existência de elementos pertencentes a realidades conceptualmente distintas que, em vez de competirem no sentido de chamar a si o território, criam outras possibilidades de leitura e de entendimento, «interpelando, inquietando, criando e distribuindo sentidos e polémicas» ¹⁴. A paisagem transgénica permite-nos uma aproximação que explora a simultaneidade de ocorrências, deixando espaço para tratar a diversidade de componentes que a constituem, sendo no entanto, a perceção do conjunto que dá sentido às partes; permite-nos encontrar espaço para a partilha do sensível, sob a forma de outras referências e de outras formas de ver e de dar a ver, explorando a alteridade em si contida; permite-nos discutir sobre a rutura com a ordem natural (previsível

¹² NELSON, 2017: 22.

¹³ SURI, 2011: 30.

¹⁴ DOMINGUES, 2013: 234.

e consensual) das coisas, constituindo-se até como ferramenta de legitimação entre a norma e a alteridade; permite-nos a politização da paisagem através do debate social sobre o que se partilha e como se partilha¹⁵.

PATRIMÓNIO GRÁFICO

Como terceiro vetor, estudaram-se as questões ligadas ao património como

(...) o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a valorização destas obras como património é, assim, um processo que implica a selecção de valores¹⁶.

Para a construção do *arquivo poético portuense*, estabeleceu-se que o conceito de património gráfico da paisagem portuense abrangeria dois tipos de conteúdos visuais:

1. Manifestações visuais bidimensionais ou tridimensionais, criadas pelo Homem e que integrariam, pelo menos, uma das seguintes funções comunicacionais: informativa, persuasiva, decorativa, mágica, ou metalinguística e fática¹⁷. De forma sintética, a função informativa pressupõe a transmissão de conteúdos ou conhecimento. A forma como isso é feito varia, sendo mais ou menos sofisticada, consoante a complexidade da mensagem que se quer transmitir; a função persuasiva ou retórica tem como objetivo, «persuadir ou convencer, ou simplesmente alterar» ¹⁸ mentalidades ou comportamentos, variando também o nível de complexidade a que isso acontece; pela função decorativa ou estética é explorada a ornamentação como fonte de prazer e entretenimento; a função mágica trabalha a dois níveis: a) permite o acesso à esfera do sagrado ao tornar presente algo que está ausente ou distante, b) permite a transformação de algo (uma ideia por exemplo) noutra coisa (que pode ser concretizada em grafismos diferentes se desenvolvida por designers diferentes). Por último, a função metalinguística e fática¹⁹: sendo a metalinguagem a linguagem utilizada para descrever outras linguagens, ela pressupõe o conhecimento dos códigos que nos permitem fazer essa leitura. No contexto do design gráfico isso também se aplica, sendo

¹⁵ DOMINGUES, 2013.

¹⁶ Carta de Cracóvia 2000 Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído.

¹⁷ BARNARD, 2005.

¹⁸ BARNARD, 2005: 15.

¹⁹ Palavra ou expressão utilizada para estabelecer o ato comunicativo e não para transmitir informação. Diz-se da função da linguagem que se centra no canal da comunicação e cujo objetivo é assegurar ou manter o contacto entre o locutor e o interlocutor. FÁTICO, 2017.

necessário conhecer as cifras utilizadas para descodificar uma imagem específica²⁰. Na construção de uma narrativa gráfica, tal como acontece no discurso verbal, incluímos muitas vezes expressões convencionais e previsíveis que servem de alavanca para iniciar, continuar, anuir ou concluir um determinado discurso. A forma como uma imagem é enquadrada e colocada na grelha de paginação dá indicações do percurso que devemos seguir na leitura do conjunto. Grafismos como setas, mudanças de enquadramentos ou de perspetivas, podem também ser encaixados nesta função.

2. Composições visuais (com um elevado valor gráfico) compostas por elementos básicos, tais como o ponto, a linha, a forma, a direção, a posição, a escala, o volume, a textura, o tom, a cor, o movimento, o contraste.

Aquando a apresentação do conceito de património gráfico aos participantes do estudo, foi debatido se ainda poderíamos incluir outras ideias/dimensões que não estivessem contempladas, mas acordou-se em manter apenas as dimensões anteriormente referidas.

PERFIL DOS PARTICIPANTES E DEFINIÇÃO DOS PERCURSOS

No trabalho de campo participaram designers de comunicação que percorreram um itinerário pré-definido, registando fotograficamente através de telemóvel com localização GPS, *a sua observação* da paisagem.

Tratando esta investigação o património gráfico, considerou-se que apenas deveriam ser selecionados participantes com formação superior nesta área científica e com experiência de docência ou experiência profissional comprovada.

Assim, e segundo estes critérios, foram definidos inicialmente 2 perfis de participantes: um, composto por designers de comunicação que desempenham funções de docência em instituições de ensino superior (Perfil A), o outro composto por designer de comunicação com mais de 5 anos de experiência profissional e trabalho desenvolvido na área (Perfil B).

 $^{^{20}}$ É necessário conhecer o código utilizado num mapa para conseguirmos ler esse mapa. Só depois de percebermos o que significam as cores ou as linhas que o compõem, nos é possível interpretar o seu conteúdo.



Figura 1. Participantes a fotografar o património gráfico.

Sendo a cidade do Porto o local para a recolha do património gráfico, foi necessário estabelecer percursos específicos que tornassem o estudo exequível, estabelecendo-se para isso três critérios. Cada um dos percursos deveria:

- 1. Estar dentro dos limites do Centro (da cidade) anterior ao Plano Auzelle (1962), e que tinha por limite norte a rua Gonçalo Cristóvão, a sul a praça Almeida Garrett e a rua Mouzinho da Silveira, a poente a Cordoaria e a nascente a praça da Batalha;
- 2. Incluir pelo menos uma via construída na época do plano dos Almadas (1758/1813);
- 3. Ser possível explorar a pé num tempo médio de 120 minutos.

Destes critérios surgiram três itinerários distintos. O percurso 1, partindo da Estação de Metro da Trindade em direção a sudoeste terminando na Estação de Metro de S. Bento.



Figura 2. Mapa do percurso 1.

O percurso 2, em direção a Este/Sul, da estação de metro da Trindade em direção ao metro dos Aliados.



Figura 3. Mapa do percurso 2.

E o percurso 3, desde o metro dos Aliados para Este e por um trajeto mais sinuoso até ao metro de S. Bento.



Percurso 3

Metro de S. Bento
Rua da Madeira
Rua de Cimo de Vila
Travessa Cimo de Vila
Praça da Batalha
Rua de 31 de Janeiro
Rua de Sá da Bandeira
Rua Dr. António Emilio de Magalhães
Rua de António Pedro
Rua de Santa Catarina
Rua de Passos Manuel
Praça dos Poveiros
Rua de Passos Manuel
Rua do Bonjardim
Rua de Sampaio Bruno

Figura 4. Mapa do percurso 3.

Os materiais que aqui se apresentam e que integram o *Arquivo Poético Portuense*, foram recolhidos no Percurso 1, contando com um número superior a 800 fotografias, ainda em bruto e sem qualquer tipo de filtro ou seleção.

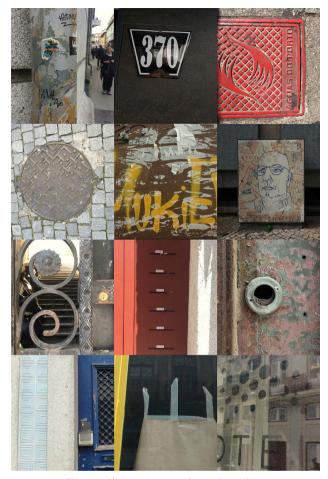


Figura 5. Algumas imagens do arquivo poético.

RECOLHA DE DADOS

Com estas deambulações pela cidade, pretendeu-se identificar e registar fotograficamente as presenças potencialmente significantes na paisagem, e recolher o contributo dos participantes no que respeita a estabelecer uma definição ampliada do conceito de património gráfico, identificando possíveis categorias para a catalogação dessas imagens.

No primeiro contacto efetuado com os participantes, foi explicado que se pretendia que os designers (perfil A e B), através de observação poética da paisagem portuense (percurso 1), recolhessem os espécimes do património gráfico nela existente.

Dois dias antes do passeio foi enviada aos participantes uma apresentação clarificando conceitos ligados à investigação — paisagem (transgénica), observação poética e património gráfico — deixando espaço para que pudessem pensar e propor ajustes a esses conceitos pré-definidos. Solicitou-se o preenchimento de um questionário de

caraterização do participante, que ajudou na recolha dos dados pessoais e na relação que mantêm com a cidade²¹.

No dia do passeio, o percurso iniciou-se com uma breve conversa sobre o entendimento de património gráfico e depois de uma troca de impressões partiu-se para o percurso com uma ideia consensual sobre o tema, muito baseada na apresentação feita anteriormente, mas quase sempre ampliada com sugestões dos participantes.

A abordagem metodológica a estes passeios, em que participantes e investigadora percorrem a paisagem portuense, teve como sustentação teórica o trabalho de autores como Tim Ingold e Sarah Pink, que referem a importância do envolvimento do corpo²² e do seu movimento através do espaço, sendo que o ato de caminhar lhe permite ficar imerso no território, percebendo a paisagem, sentindo-a multissensorialmente e atribuindo-lhe significados²³.

Os sentidos funcionam como um todo, interdependentes e complementando-se. A observação não ocorre apenas através da visão, mas através do envolvimento de todos os sentidos e da sua ligação permanente; são os sons, os cheiros, as texturas que nos transportam, criam e espoletam memórias, posteriormente traduzidas em registos visuais. A visão não se limita à observação, sendo apenas uma parte de um processo multissensorial através do qual interpretamos o ambiente²⁴.

Nestes passeios, foram várias as referências multissensoriais²⁵ que trouxeram à conversa memórias passadas e vividas pelos participantes: hábitos de infância ou episódios de um passado mais recente, ou a experiência física do que é caminhar numa cidade que se encontra em profunda transformação (seja pelos obstáculos criados pela reabilitação urbana ou pelo excesso de pessoas nas ruas), tornando evidente a importância que os fatores internos (cultura individual e experiências pessoais) e externos (condições climatéricas ou o dia da semana) têm na leitura da paisagem.

A observação sensorial²⁶ por parte da investigadora e o ato de *caminhar com* os participantes, permitiu uma maior compreensão sobre a sua experiência, já que foi possível testemunhar e registar através de notas de campo e fotografias, os seus comentários, comportamentos, a linguagem verbal e não verbal ocorrida durante os passeios.

²¹ Nome, idade, morada, frequência com que visita ou passou no percurso que iria efetuar, entre outros.

²² Aqui o corpo é entendido como uma ferramenta central de investigação, já que as dimensões sensoriais, afetivas e empáticas do ser humano revelam-se centrais ao processo de investigação. PINK, 2011: 606.

²³ INGOLD, 2000; PINK, 2015.

²⁴ PINK, 2011: 605.

²⁵ O cheiro, a luz, a temperatura num determinado momento, que provocou sensações diversas, com impacto, não só no que é verbalizado e no que é registado, mas também no comportamento do participante (comunicação não verbal).

²⁶ Termo sugerido por Sarah Pink e que implica uma observação que envolve todos os sentidos (indo para além da observação participante), bem como o registo em múltiplos meios (e não apenas textual) da recolha de dados.

São precisamente estas notas que disponibilizam informações complementares à recolha fotográfica, servindo para enquadrar as imagens recolhidas, perceber a narrativa por trás de algumas delas e desconstruir o sentido criado por parte de quem fotografou.

Estas imagens são, por isso, «o resultado de contextos, encontros e envolvimentos multissensoriais» específicos, cujo «ato de fotografar envolve a convergência de um conjunto de elementos sociais, materiais, discursivos e morais, num ambiente multissensorial»²⁷.

Após os passeios, solicitou-se aos participantes que analisassem as suas fotografias e selecionassem as que pretendiam disponibilizar para o arquivo. O objetivo foi permitir que individualmente fizessem uma reflexão sobre o material recolhido e que pudessem descartar os espécimes repetidos, desfocados ou que simplesmente não quisessem apresentar. Foi-lhes referido que poderiam fazer uma ligeira edição das fotografias, como reenquadramentos ou ajustes de cor e contraste.

Cerca de dois dias depois enviaram as imagens à investigadora e foi marcada uma entrevista que pretendia fazer um ponto de situação após os passeios.

Houve, assim, a possibilidade de neste intervalo a investigadora confrontar as imagens registadas pelos participantes com os seus próprios registos do passeio (notas de campo e fotografias dos intervenientes).

Nesta entrevista semiestruturada²⁸ pretendia-se dar voz aos participantes após a reflexão sobre todo este processo e, em particular, (a) apurar se o ato de caminhar pela paisagem com o propósito específico de registar o património gráfico, alterou a forma como veem esse património; (b) identificar quais as imagens que consideraram mais representativas desse património e porquê; (c) recolher o contributo dos participantes sobre possíveis categorias emergentes nos espécimes recolhidos.

Durante as entrevistas, foram recordadas várias referências sensoriais (visuais, sonoras e tácteis) retidas dos passeios e convocadas algumas imagens para ilustrar os argumentos apresentados pelos participantes. Foram também usadas fotografias para evocar situações específicas que ajudaram a aprofundar a reflexão sobre os objetivos traçados para esta investigação.

AVALIAÇÃO, SELEÇÃO E CATALOGAÇÃO DOS ESPÉCIMES RECOLHIDOS

Estes registos fotográficos foram posteriormente analisados, eliminados os espécimes repetidos (presentes na recolha de diferentes participantes) e organizados através de um processo de inventário e catalogação. Como qualquer outro arquivo, também este

²⁷ PINK, 2011: 602.

²⁸ Entrevista áudio e efetuada à distância (via *Skype* ou *Facetime*), de que faziam parte as seguintes questões: 1. Que ideia faz agora do património gráfico? 2. Após o passeio alterou a sua perceção? 3. Se tivesse que eleger um pequeno conjunto de imagens representativas do património, quais seriam? 4. Se tivesse que organizar as imagens em grupos, como o fariam?

resulta de uma seleção feita por especialistas²⁹ que poderá deixar de fora registos igualmente válidos e importantes. Estas são, aliás, caraterísticas basilares dos arquivos: serem construídos e incrementados através de um processo de seleção, rejeição e destruição de indícios³⁰, sendo a recolha, avaliação, organização e catalogação dos registos determinante na forma como os utilizadores do arquivo exploram o passado e consequentemente como esse passado é «fabricado»³¹.

Para além das categorias que surgiram da investigação teórica — ponto; linha; forma; direção; posição; escala; volume; textura; tom; cor —, identificaram-se um conjunto de termos que emergiram dos passeios, das conversas caminhantes e da entrevista final — tipografia; caligrafia; grafiti; sinal; padrão; repetição; ritmo; simetria; luz; sombra; mancha; camadas; suavidade; rigidez; coexistência; interação; sobreposição; orgânico —, e que são a base para uma possível classificação no arquivo.

A definição de categorias é um processo ainda em desenvolvimento e que carece de uma análise dos dados mais detalhada. Contudo, está já a ser testada em algumas imagens.



RA_IMG_1014

Cor
Tipografia
Caligrafia
Grafiti
Textura
Contraste
Mancha
Camada
Coexistência
Sobreposição

Figura 6. Exemplo de catalogação de uma das imagens.

²⁹ No caso do *arquivo poético portuense*, esses especialistas foram os designers que participaram nos passeios e a investigadora, também ela designer.

³⁰ BLOUIN JR. & ROSENBERG, 2010: 86.

³¹ BLOUIN JR. & ROSENBERG, 2010: 2.



RA_IMG_1014

Ponto
Textura
Cor
Contraste
Padrão
Repetição
Luz
Sombra
Coexistência

Figura 7. Exemplo de catalogação de uma das imagens.

UM ARQUIVO QUE INSPIRA O FAZER

Sendo este um arquivo que inspira o fazer, foi já desenvolvida uma atividade junto dos estudantes da licenciatura em Design da Universidade de Aveiro, que promove a sua aplicação no contexto do desenho tipográfico. Neste exercício, pretendia-se que os estudantes criassem um tipo de letra inspirados por uma imagem do arquivo.

Está também em curso uma outra atividade no contexto do Design de Moda, em que os alunos recorrem ao arquivo poético portuense como fonte de inspiração para a criação de peças de vestuário.

Embora estejam previstas outras evoluções, estes dois projetos são já demonstrativos da ideia que está na origem deste projeto de investigação: legitimar o *olhar poético* do designer como *modo de fazer* a identificação de um património gráfico presente na paisagem, sendo o arquivo assim construído fonte de inspiração para outras criações.

BIBLIOGRAFIA

- (2000) Carta de Cracóvia 2000 Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído. Disponível em http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf. [Consulta realizada em 14/08/2017].
- (2003) Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BARNARD, Malcolm (2005) Graphic Design As Communication. Abingdon: Routledge.
- BESNIER, Bernard (1996) A distinção entre praxis e poiêsis em Aristóteles. «Analytica», 1: 3, p. 127-163.
- BLOUIN JR., Francis X.; ROSENBERG, William G., eds. (2010) Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory Essays from the Sawyer Seminar. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- DOMINGUES, Álvaro (2013) Paisagens Trasgénicas. In CARDOSO, Isabel Lopes, ed. Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares. Porto: Dafne Editora/Chaia, p. 223-245.
- FÁTICO (2017) *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fático. [Consulta realizada em 30/07/2017].
- INGOLD, Tim (2000) *The Perception of the Environment Essays on livelihood, dwelling and skill.* Disponível em <URL:https://books.google.pt/books?id=S3GakE5OT-kC&printsec=frontcover&dq=the+perception+of+environment&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. London and New York: Routledge.
- MOLES, Abraham A. (1986) *The Legibility of the World: A Project of Graphic Design*. «Design Issues», 3: 1, p. 43-53.
- NELSON, George (2017) *How to see: Visual Adventures in a World God Never Made.* London: Phaidon Press Ltd.
- PINK, Sarah (2011) A Multisensory Approach to Visual Methods. In MARGOLIS, Eric; PAUWELS, Luc, eds. The Sage Handbook of Visual Research Methods. London: SAGE Publications Ltd.
- _____ (2015) Doing Sensory Ethnography. London: SAGE Publications Ltd.
- POLKINGHORNE, Donald E. (2004) *Practice and the Human Sciences the Case for a Judgment-Based Practice of Care*. Albany: State University of New York Press.
- POYNOR, Rick (2012) *Decisive Detail: The Photographs of Herbert Spencer: Design Observer.* Disponível em http://designobserver.com/feature/herbert-spencer-and-the-decisive-detail/37553>. [Consulta realizada em 10/10/2017].
- PROVIDÊNCIA, Francisco (2012) *Poeta, ou aquele que faz a poética como inovação em Design.* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Tese de Doutoramento.
- QUENTAL, Joana (2009) *A ilustração enquanto processo e pensamento*. Autoria e interpretação. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Tese de Doutoramento.
- SURI, Jane Fulton (2011) *Poetic Observation: What designers make of what they see.* In CLARKE, Alison J., *ed. Design Anthropology: Object Culture in the 21st Century*, p. 16-32. Vienna: SpringerWienNewYork. Disponível em http://link.springer.com/10.1007/978-3-7091-0234-3. [Consulta realizada em 30/07/2015].

