

Mestrado em Comunicação  
Audiovisual

Carla Saraiva

**Almada**

**MCA. 2012**

Projecto para a obtenção do grau  
de Mestre em Comunicação Audiovisual  
Especialização Fotografia e Cinema Documental

**Professora Orientadora**

Professora Doutora Olivia Marques da Silva

**Coorientadores**

Drº Cláudio Melo

Mestre Fátima Marques Pereira

Drº João Leal

Professor Doutor Paulo Catrica

Mestrado em Comunicação  
Audiovisual

Carla Saraiva

**Almada**

**MCA. 2012**

Projecto para a obtenção do grau  
de Mestre em Comunicação Audiovisual  
Especialização Fotografia e Cinema Documental

**Professora Orientadora**

Professora Doutora Olivia Marques da Silva

**Coorientadores**

Drº Cláudio Melo

Mestre Fátima Marques Pereira

Drº João Leal

Professor Doutor Paulo Catrica

Este documento foi escrito segundo o antigo acordo ortográfico.

## **Agradecimentos**

Agradecemos à ESMAE, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo ao DAI, Departamento de Artes e Imagem e particularmente à Professora Olívia da Silva, ao Professor Cláudio Melo, à Professora Fátima Marques Pereira, ao Professor Paulo Catrica e ao Professor João Leal por todo o acompanhamento desde a concepção até à realização do projecto Almada.

**Palavras - chave**

Perspectiva, percepção, documento, construção e fragmentação

**Resumo**

Este projecto de fotografia documental propõe a realização de um trabalho de pesquisa na Rua do Almada, uma rua importante na história do Porto, pois foi através dela que a cidade do Porto se começou a expandir geograficamente no século XIX. Esta rua conhecida como a rua dos ferreiros devido à sua forte actividade comercial nas ferragens, contribuía, fortemente, para a balança económica da cidade, era, igualmente, a morada de algumas famílias da aristocracia do Porto.

Nos dias de hoje é considerada uma rua fria e escura por ser estreita e ladeada de prédios altos, muitos deles ao abandono apesar de haver uma tentativa de revitalização desta rua.

Pretende-se com este projecto fazer uma representação desta rua dando-lhe uma nova percepção visual, pois a fotografia como meio de representação consegue dar mais informação do que qualquer outra forma de visualização da rua.

Tecnicamente fotografa-se edifício a edifício desde o passeio e a rua até ao último andar “colando” as imagens com um *software* de computador e criando quatro imagens onde todas as fachadas dos edifícios fotografados são visíveis e relacionam-se entre elas, criando, assim, uma nova realidade da rua.

**Key words**

Perspective, perception, document, construction and fragmentation

**Abstract**

This documentary photography project proposes to develop a work in Rua do Almada, a very important street in the history of the city of Porto, because it was in this street that the city of Porto began to expand in the nineteenth century. Known as the street of the smiths due to its strong commercial activity in that area, contributed greatly to the economic balance of the city, this street was also home to some of the aristocratic families of Porto.

Nowadays it is considered a cold and dark street because it is very narrow and flanked by tall buildings, many of them abandoned in spite of an attempt to revitalize this street.

It is intended to make a representation of the street giving a new visual perception, because photography as a medium of representation can offer more information than any other way of viewing the street.

Technically what was done was photograph building by building, shooting from the sidewalk and street to the Rooftop "pasting" the images with computer software and creating four images where all the photographed buildings facades are visible and relate to each other and thus create a new reality of the street.

# Índice

## Agradecimentos

## Resumo

## Abstract

## Introdução 9

### Capítulo I

#### 1. - A Rua do Almada

- 1.1 – Das “Hortas à “ Quinta das Hortas” 12
- 1.2 – Breve resumo da constituição social e comercial da Rua do Almada 13

### Capítulo II

#### 2. - Almada - Uma representação fotográfica

- 2.1 - A percepção e a perspectiva 16
- 2.2 - O documento e a construção 17
- 2.3 - David Hockney 19

### Capítulo III

#### 3. - Edward Ruscha, Eugene Atget, Filip Dujardin, Georges Rouse - Estado da Arte

- 3.1 - Edward Ruscha 23
- 3.2 - Eugene Atget 26
- 3.3 - Filip Dujardin 30
- 3.4 - Georges Rouse 33

### Capítulo IV

#### 4. - Metodologias de investigação

- 4.1 - Almada - problemas e soluções do projecto 37
- 4.2 - Técnica e equipamento 41
- 4.3 - Livro e exposição 46

<b>Conclusão</b>	<b>51</b>
<b>Fontes, bibliografia e webgrafia</b>	<b>53</b>
Fontes impressas	53
Bibliografia	53
Webgrafia	54
Índice de figuras	55
Fontes iconográficas	58
<b>Anexos 1</b>	<b>63</b>

## Introdução

Este ensaio tem como objecto fotográfico a Rua do Almada, uma das mais importantes ruas do Porto do século XIX encontrando-se, nos dias de hoje, degradada. Assim, o objectivo é realizar uma representação fotográfica da rua, dando-lhe, o nosso ponto de vista, mostrando, igualmente, que a fotografia como meio de representação acrescenta informação àquela que se consegue absorver ao passar pela rua.

Deste modo, as principais questões que pretendemos responder neste trabalho são a forma como a fotografia pode acrescentar informação àquilo que se está a representar e como é que se pode ir além da percepção visual humana?

Para responder a estas questões, este ensaio fotográfico está dividido em quatro capítulos principais, sendo o primeiro um enquadramento histórico da Rua do Almada, onde realizámos uma pesquisa da sua história, apercebendo-nos da sua importância para a cidade do Porto e como se encontra nos dias de hoje.

Seguidamente, abordámos neste ensaio o que é a representação da Rua do Almada começando pela noção de percepção e perspectiva e de que maneira se relaciona com o nosso trabalho. Uma vez que a percepção visual e a perspectiva foi algo que a máquina fotográfica veio mudar, reportámo-nos, igualmente, àquilo que é o documento e a construção do mesmo. A fotografia e a sua característica de documento foi mudando ao longo dos tempos. David Hockney (1937) foi um dos autores que utilizou a fragmentação da imagem. Assim, a fragmentação da imagem assenta na união de uma série de fragmentos visuais, s quais vão constituir, apenas, uma única imagem, acrescentando maior informação sobre o assunto fotografado.

Artistas como Eugene Atget (1857-1927), Georges Rousse (1947 ), Filip Dujardin (1971), Edward Ruscha (1937) e David Hockney<sup>1</sup> (1937) contribuíram para o desenvolvimento teórico e prático deste projecto. Assim, as imagens do século XIX de Eugene Atget (1857 - 1927) são uma busca intensiva daquilo que eram as ruas de Paris onde a fotografia documental é, na sua forma mais pura, uma tentativa de representar aquilo que existe e a sua *memória* com a menor intervenção por parte do fotógrafo. Edward Ruscha (1937) e a sua publicação, “Every Building in Sunset Strip” que revolucionou a ideia de livro do autor e

---

<sup>1</sup> David Hockney, artista plástico do século XX, dedicou uma parte da sua carreira à fotografia. As suas imagens fotográficas consistem na junção de vários fragmentos de imagem, que mostram o objecto fotografado de vários pontos de vista.

onde toda uma rua está representada nesse livro, assim como todo o seu percurso e a ideia da passagem de tempo foi também uma inspiração para a construção do livro do nosso projecto na Rua do Almada, pois este livro foi pensado no sentido de que o leitor visualizasse da melhor forma as imagens do projecto. Por outro lado, Filip Dujardin (1971) e a série à qual intitulou de “fictions”, onde a manipulação de imagens é central, pois a partir de imagens reais cria-se uma nova representação que causa uma certa estranheza. Georges Rousse (1947 ) e as suas intervenções em espaços abandonados que com a sua técnica e o seu resultado final passam dos limites do documental e entram no campo da imaginação.

Por último, neste ensaio apresentamos as metodologias de investigação adoptadas, começando pelos problemas e soluções que fomos encontrando no desenvolvimento deste projecto, abordando, igualmente, como chegámos àquilo que é agora o projecto final. Salientámos, ainda, todas as opções técnicas e todas as opções de equipamentos, assim como foi pensado a execução da exposição e do livro.

**1.**

## **A Rua do Almada**

## 1.1 - Das “Hortas à “ Quinta das Hortas”

No lugar onde hoje se encontra a Rua do Almada existia um terreno de cultivo com o nome “Hortas” que se dividia em campos de cultivo separados por carreiras, que com o passar do tempo deu nome à restante propriedade de *Casal de Paio de Novais* e passou a ser conhecida por Quinta, Campo ou “Sítio das Hortas”.

Depois de passar de Senhor para Senhor a “Quinta das Hortas” é cedida à câmara municipal em 1721 para fazer a “Praça nova das Hortas” que ficou localizada no topo sul do bairro das laranjais ao nascente da Rua das Hortas, uma rua que se formára com o aproveitamento de um antigo caminho rural que atravessava a “quinta das Hortas” até aos lavadouros no sentido sul-norte.

Sendo este local um sítio central que se desenvolveu rapidamente em pouco tempo, o presidente das obras públicas da altura, João de Almada e Melo que exerceu este cargo desde 1758 até á sua morte em 1786, desenvolveu um projecto de arruamento da continuação da Rua das Hortas até ao campo de Santo Ovídio, a actual Praça da República, solicitando assim a autorização do Rei D. José I que ordenou o seguinte:

*“... logo que receberdes esta Carta façais alinhar, abrir e demarcar pelos oficiais da Infantaria com exercício de Engenheiros que achareis mais próprios, a rua que, em continuação da antiga chamada das Hortas, passando na forma do referido plano, pelos laranjais e quinta de João Gomes, fôsse em linha recta acabar em Santo Ovídio”.<sup>2</sup>*

João de Almada e Melo dá então início às obras na sequência da Rua das Hortas até à actual Praça da República, aberta pelas áreas dos Laranjais e da quinta de João Gomes, e que por motivos estéticos é mais larga no topo onde acaba do que no início. Assim, quem olha de baixo para cima tem a sensação que os seus extremos são iguais e, no entanto, existe uma diferença de 4m e 40, em baixo tem de largura 7m e em cima tem 11m e 40, e na planta que data de 1761 que se encontra no Gabinete de História da cidade podemos ler o seguinte:

---

<sup>2</sup> O *Tripeiro*. Série 6, Ano XI, p.72.

*"Planta do sítio dos Laranjais que tirou o sargento mor da infantaria, com exercício de engenheiro, Francisco Xavier do Rego, por ordem do Governador das Armas do Partido do Porto (João de Almada e Melo) para nele se construir um novo bairro que os moradores pretendem edificar, coma permissão da Câmara desta cidade.*

*A rua principal e a maior, como se vê na planta (Rua do Almada), tem de comprimento 2600 palmos; segue a direcção da Rua das Hortas, que principia no postigo de Santo Elói (em frente ao actual Largo dos Lóios) e, como está, desde o dito postigo até à praça delineada (Praça de Santo Ovídio) em que acaba.*

*A nova rua tem bem meio quinto de légua de comprido; pareceu preciso alargar-se a nova rua desde a bôca da dita rua das Hortas até ao fim da rua delineada, principiando logo em 32 palmos de largo, que é mais 2 palmos do que tem a rua das Hortas, e acabando em 52 palmos junto de ... (?) e isto para emendar a pouca largura que tem a rua das Hortas e não ficar parecendo esta grande rua demasiadamente estreita.*

*A direcção das ruas que se achão nesta planta se acomoda à qualidade do terreno, atendendo a algumas casas que já se achavam edificadas, como se vê na planta, notadas a cor vermelha." <sup>3</sup>*

Esta rua ficou pronta em dois anos e foi aberta ao trânsito público, mas, ainda, inacabada, sendo que em 1784 foi executado um plano de melhoramento.

Os números das portas vão até ao número 651, as fachadas apresentam janelas de peitoril, mas a maioria dos edifícios apresentam-se com varandas de ferro corridas ou interpoladas como é característica dos edifícios do século XVIII e XIX. Os seus interiores, na sua maioria compõe-se por salão e alcova para a frente e os quartos, sala de jantar e cozinha para trás.

No início da rua, até mais ou menos a meio, encontram-se os prédios mais altos de três e quatro andares e na parte de cima da rua os prédios mais baixos são mais frequentes. No entanto, com o passar do tempo as construção modernas vão aparecendo ao longo da rua.

## **1.2 - Breve resumo da constituição social e comercial da Rua do Almada**

A Rua do Almada ganhou a sua importância não só por ser o início da expansão geográfica da cidade do Porto, mas também pelo seu lado comercial, sendo, assim, ainda nos dias que correm, mais exactamente o comércio de ferragens e cutelarias. Popularmente conhecida

---

<sup>3</sup> O *Tripeiro*, Série 6, Ano XI, p.72.

como a rua dos Ferreiros tinha uma grande importância para a economia não só da cidade do Porto, como também para o país, no entanto era também na Rua do Almada que funcionava outro tipo de mercados, como por exemplo as livrarias, a mais antiga a funcionar, a Henriquina na porta número 197, onde mais tarde abriu a drogaria J. Magalhães & C.<sup>a</sup>, Sucr. Salientamos, ainda, as lojas de música como a Castanheira & C.<sup>a</sup>, Sucr. no número 170, Francisco Guimarães, Filho & C.<sup>a</sup> no número 130, e a antiga casa de pianos e órgãos de A. Pereira no número 579 que, mais tarde, deu lugar a uma loja de móveis e decoração de José Vale. Para finalizar, referimos a existência de uma sala de espectáculos o Cinema Trindade que foi inaugurado em 1913.

A Rua do Almada pertence a três freguesias da cidade do Porto, a freguesia de Santo Ildefonso que é todo o lado direito da rua para quem sobe, a freguesia de Vitória que é do lado esquerdo da rua dos Clérigos até ao cruzamento com a rua Dr. Ricardo Jorge, e a freguesia de Cedofeita que é do lado esquerdo do cruzamento com a rua Dr. Ricardo Jorge até à actual Praça da República.

Nesta rua deu-se um dos planos Urbanísticos de melhoramento da cidade no século XIII com mais importância para a cidade do Porto, pois, foi por aqui, que começou a crescer geografica e economicamente.

A Rua do Almada, tal como já referimos anteriormente era morada de muitos aristocratas do Porto, e nos dias de hoje, embora ainda mantenha muitos negócios abertos, é apenas mais uma rua na cidade com um considerável número de edifícios ao abandono e degradados.

**2.**

## **Almada - Uma representação fotográfica**

## 2.1 - A percepção e a perspectiva

Segundo John Berger, no livro “Ways of Seeing” tudo aquilo que foi feito no passado é hoje entendido de maneira diferente, diferença esta que resulta daquilo que foi e o que é agora a definição de *perspectiva*. Antes a noção de *perspectiva* centrava a composição da imagem no *olhar* do espectador, convergendo no *olho* humano. A maneira como estas imagens são construídas dá ao espectador a ilusão que aquilo que estão a ver é a “realidade”. A máquina veio mudar essa noção de perspectiva.

*“Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-vos o mundo de um modo como só eu posso vê-lo. Liberto-me hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo-me e afasto-me dos objectos. (...) Liberto dos limites de tempo e de espaço, coordeno cada um e todos os pontos do Universo, onde quer que eu queira que eles se encontrem. O meu caminho conduz à criação duma nova percepção do mundo. Assim explico, de uma nova forma, o mundo por vós ignorado.”<sup>4</sup>*

Aquilo que se vê e se percebe está ligado à posição de cada um no espaço e no tempo, e com o aparecimento da máquina e a sua capacidade de “congelar” *momentos*, é a prova que a nossa experiência visual está, inseparavelmente, relacionada com o *espaço* e o *tempo*.

A máquina mudou, igualmente, a maneira como vemos as coisas, dando-lhes novos significados, o que se veio a reflectir na arte, por exemplo no cubismo<sup>5</sup> em que numa imagem temos todos os pontos de vista do objecto ou pessoa representado, ou no futurismo<sup>6</sup> que expressa o movimento e regista a velocidade das figuras em movimento representadas.

---

<sup>4</sup> John Berger. *Modos de ver*, Lisboa: edições 70, 2006. ISBN: 9789724404899. p. 21.

<sup>5</sup> Cubismo é um movimento artístico que surgiu no século XX, entre o ano de 1907 e 1911, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque, consistia em representar as formas da natureza através de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas.

<sup>6</sup> Futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu em 1909, rejeita o moralismo e o passado. As obras futuristas baseavam-se na velocidade e no desenvolvimento tecnológico do final do século XIX, tinha como características as cores vivas, contrastes e sobreposição de imagens com o objectivo de expressar o movimento, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento, o artista futurista não está interessado em pintar um automóvel, mas captar a forma plástica a velocidade descrita por ele no “espaço”.

No entanto, para além destas mudanças que a máquina fotográfica trouxe para a forma como vemos as imagens, a imagem panorâmica que data de 1847<sup>7</sup> e que, de certo modo, estamos a usar como técnica, e as suas características mostram a paisagem em toda a sua magnitude com muito detalhe e criando um espectáculo visual fazendo, desse modo, com que o espectador se sinta diminuído, pois a informação é muita para ser digerida ficando absorvido e entrando, dessa forma na imagem. No nosso trabalho as imagens não tem o tamanho para criar tal impacto no espectador, restando, assim uma nova percepção da Rua do Almada que resulta do nosso "olhar", dando ao espectador a "nossa" visão da Rua do Almada.

## 2.2 - O documento e a construção

Segundo Philippe Dubois, quando a fotografia surgiu, ao contrário de outros meios de representação não pode mentir, é uma espécie de prova, mas com o passar do tempo e com o desenvolvimento da fotografia e das novas tecnologias a relação entre a fotografia e a realidade foi-se alterando e desenvolvendo. No início a fotografia era como um *espelho do real*, era uma prova, um documento, uma imitação perfeita da realidade, o facto de ser uma máquina a fazer uma reprodução da realidade sem que haja uma intervenção directa do artista torna a fotografia mais credível do que a obra de um pintor realista.

Phillippe Dubois ainda refere a posição de Baudelaire, em que defende que a fotografia é um instrumento que conserva o passado, é um documento real do passado que ajuda a *memória*, tem uma função documental. No século XIX, quando a fotografia apareceu, era usada principalmente para trabalhos científicos e documentais com o objectivo de dar a conhecer o verdadeiro e fazer reproduções mais realistas possíveis daquilo que é o mundo em que se vive desenvolvendo pesquisas através da fotografia.

*"... a fotografia é a arte que, sobre uma superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e sem nenhuma possibilidade de erro a forma do objecto que deve reproduzir. Sem dúvida que a fotografia é um instrumento útil a arte pictural. É utilizada, na maior parte das vezes, pelas pessoas inteligentes e cultas, com gosto, mas no final de contas, em nada se pode equiparar à pintura"*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> David Bate, *The key concepts. photography*. Berg. 2009. pág. 107.

<sup>8</sup> Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1990, pp. 22-23.

No início do século XX, a fotografia começa a ser vista como uma maneira de transformar o real, ou seja, a fotografia é codificada desde o ponto de vista técnico, cultural, sociológico e estético, De acordo com o afirmado anteriormente, a fotografia não consegue captar toda a sutileza da luz, o que “põe por terra” a ideia anterior de que a fotografia é uma representação perfeita da realidade, e que há inúmeras diferenças, por exemplo o fotógrafo escolhe o ponto de vista e a distância do seu objecto, a imagem perde a tridimensionalidade, isola um *momento* no *tempo* que é somente visual, no entanto, não deixa de ser um objecto de análise e interpretação do real. Em relação aos códigos da fotografia, culturalmente cada pessoa vê uma coisa diferente da outra, pois é preciso uma aprendizagem dos códigos de leitura e cada pessoa faz a sua interpretação daquilo que está a ver.

Por último, a fotografia como um vestígio do real. Primeiramente há uma escolha e preparação do material, da técnica, do enquadramento e do lugar até ao momento de carregar no botão que vai abrir num *espaço* de *tempo* e que vai captar aquilo que tem à frente e depois as escolhas que se fazem em relação à revelação e reprodução, e só durante esse tempo entre as escolhas do fotógrafo, é que ele não pode intervir, daí o *vestígio da realidade*, pois aquilo que foi fotografado não se vai poder repetir, logo a fotografia é um *índice*, um *testemunho* de uma realidade. A fotografia ganha, posteriormente, um sentido que é determinado pela relação efectiva com o objecto, isto é, a fotografia mostra-nos o que é, mas não explica o que quer dizer, a não ser que façamos parte da situação donde a imagem vem.

A fotografia afirma a existência daquilo que mostra e a sua realidade e só depois ganha um sentido assim como projecto que desenvolvemos, numa primeira análise aquilo que nos dá a ver são os edifícios da Rua do Almada, as suas fachadas ao lado umas das outras no sítio que ocupam na realidade, mas estas imagens requerem uma observação mais profunda, pois a realidade destas imagens foi construída a partir de uma visão da rua que é nossa.

A questão do documental neste ensaio começa com o Atget (1857-1927) e a documentação das ruas de Paris. Pois o documental nasce com a fotografia analógica, com o passar do tempo, com as novas tecnologias e com a fotografia digital o próprio conceito de documental transforma-se.

A "construção" da realidade que abordámos anteriormente resulta dá-se depois de obtermos as imagens fotográficas, juntam-se posteriormente num "software" de computador, criando, assim, uma nova realidade da Rua do Almada. Desta maneira, as imagens em bruto são fragmentos de informação que juntos formam uma "hiper-realidade" da rua, pois desta forma conseguem passar mais informação do que aquela que o olho humano consegue reter.

### 2.3 - David Hockney

A contribuição de David Hockney para este projecto consiste naquilo que é construir uma realidade a partir de fragmentos de informação, ou mais exactamente, fragmentos de imagem. Tal como no trabalho aqui apresentado, a fotografia sozinha não diz nada, não acrescenta nada àquilo que se percebe, é uma cópia do objecto fotografado, mas juntando-as cria-se algo que supera a visão humana, que vai para além daquilo que são os códigos da perspectiva. Este projecto fotográfico permite que vejamos a realidade com outra intensidade de pormenores, algo que só se consegue com a fotografia e com a construção do documento.

David Hockney é um artista inglês que dedicou apenas uma pequena parte da sua carreira à fotografia. Nasceu no dia 9 de Julho de 1937 em Bradford, Yorkshire. Estudou na Bradford School of Art em 1953 até 1957 e em 1959 entra para o Royal College of Art em Londres.

O seu trabalho em fotografia consiste, principalmente, em fotomontagens, que são fortemente influenciadas pelo cubismo em que a principal característica é o romper com o modo de representação convencional em que só há uma perspectiva e aproxima a pintura à escultura, podendo, assim, dar ao observador todas as perspectivas daquilo que está a ser representado. Hockney vai pegar nesta característica do cubismo e vai transpô-las para o seu trabalho.

Hockney, sente-se fascinado com a reprodução que a fotografia permite e vê aí o potencial criativo da fotografia e considera-a como uma "abstracção refinada" e com as várias maneiras de representar o *espaço*, o excesso de naturalismo e a transgressão da perspectiva linear cria estas fotomontagens, explorando todas as possibilidades que estas oferecem.

Tendo como base, por vezes, o rectângulo clássico das *Polaroids* colocadas lado a lado, é-

Ihe permitido alargar a sua área de trabalho, principalmente a reversão da perspectiva clássica, em que a imagem não se baseia num ponto de fuga, mas numa convergência em direcção ao observador. Em algumas obras Hockney recria as condições da visão humana e sublinha, assim que a perspectiva é um código e que a ilusão faz parte da visão real.

Este autor trabalho sobretudo com *polaroids*, e a distorção das grandes-angulares era algo que lhe desagradava. Para ele existem duas formas de representar a realidade, uma que se chama *eyeballing*, que consiste na descrição daquilo que se está a ver e o uso da capacidade das lentes e dos espelhos para projectar e criar imagens que parecem fotografias. Todo o seu trabalho tem o objectivo de representar a realidade e “vê-la” melhor, e a fotografia e o seu interesse pelo cubismo ajudaram nessa demanda.

Apesar de pensar que a fotografia não traz nada de novo, que é como o naturalismo<sup>9</sup>, uma descrição exacta daquilo que se está a ver, e que é a visão do mundo imaginada pelos renascentistas e um processo de representação dominado pela ideia de perspectiva, Hockney faz uso da fotografia e as fotomontagens aparecem como uma tentativa de superar essas limitações da fotografia.

Por exemplo, a *Pearblossom Highway*, para além de um estudo de composição é um estudo do sítio representado, mais exactamente do ponto de vista de um condutor e de um passageiro. Quando se está a conduzir presta-se atenção aos sinais, daí os sinais estarem do lado direito da composição (o autor é britânico, por isso o lado do condutor é do lado direito) e quando vai no lugar do passageiro olha-se, simplesmente, para onde se quiser, então olhando para a composição é como se estivéssemos dentro de um carro sem estar dentro dele. Na *A Chair, Jardin du Luxembourg*, o que acontece é que temos a percepção de toda a cadeira, na imagem estão representadas as várias perspectivas da cadeira como se pudéssemos pegar nela, rodá-la e vê-la de vários lados.

A função da fotografia no trabalho de Hockney é descritiva e é uma forma de pesquisa, capta, exactamente, aquilo que se vê na altura em “bocadinhos”, e esses “bocadinhos” todos juntos criam um cenário em que o real está representado consoante o ponto de vista do artista, que trata temas como *espaço, tempo e movimento*.

---

<sup>9</sup> O Naturalismo, uma tendência artística que se desenvolveu na segunda metade do século XIX entre 1835 e 1870, pretende imitar a Natureza com exactidão, opondo-se ao idealismo e ao simbolismo, com o interesse na representação da vida quotidiana, procura a inspiração na observação directa da Natureza, a temática é então determinada pela pintura ao ar livre como por exemplo a paisagem, cenas da vida e do trabalho no campo.



Figura 1



Figura 2

**3.**

**Edward Rucha, Eugene Atget, Filip Dujardin, Georges Rouse -  
Estado da Arte**

### 3.1 - Edward Ruscha

Edward Ruscha nasceu em 1937 em Omaha, Nebraska e mudou-se para Oklahoma City em 1941 com a família onde cresceu. Mais tarde, em 1956, mudou-se para Los Angeles para estudar no Chouinard Art Institute, e a sua primeira exposição individual foi em 1963 na Galeria Ferus.

É inicialmente conhecido como pintor, mas também trabalha com o desenho, com a fotografia e os livros de autor. O trabalho de Ruscha mostra a banalidade da vida urbana e faz uma barreira aos *media* das massas que se alimenta com imagens e informações, com as quais nos confrontamos todos os dias. O início da carreira de Ruscha como artista gráfico influencia-o, fortemente, na sua abordagem estética e temática.

Em 1960 Ruscha, de certa maneira, reinventa o livro do artista ao afastar-se da ideia da perfeição e do *status* de luxo que era tão característico do livro do artista, e valorizando a ideia ou o conceito artístico que se expressa, simplesmente, pelas imagens e texto.<sup>10</sup>

Desta maneira, Ruscha, abre caminho para um leque de possibilidades de produção e distribuição em massa. “Every building on the Sunset Strip”, trabalho que nos interessa particularmente foi publicado em 1966, e foi concebido para receber imagens panorâmicas estando dobrado em acordeão. Desdobrado mede 8.2m e oferece ao espectador duas vistas fotográficas contínuas dos dois quilómetros e meio deste ponto de referência em extensão, uma para cada lado desta avenida que é um símbolo da cidade.

Esta publicação de Ruscha teve um grande impacto como livro. Esta composição de todo o comprimento da *Sunset Boulevard*, vai desde o número 8024 ao 9176. Como já referi, os dois lados da rua foram fotografados e no livro, o lado da rua com os números de portas pares está no topo da páginas, e os ímpares estão na parte inferior e de cabeça para baixo. Os endereços e ruas transversais estão identificados por baixo das imagens com legendas corridas.

---

<sup>10</sup> [http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/ruscha\\_sunsetstrip.php](http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/ruscha_sunsetstrip.php)

O panorama fotográfico da rua que foi o objecto da publicação foi impresso em forma de faixa que se manuseia como um desdobrável, Assim, tem 8,2 m de comprimento e teve um impacto especial no arquitecto Robert Venturi<sup>11</sup> que recriou uma versão da obra de Ruscha, no seu livro, 'Learning from Las Vegas' de 1972, onde introduziu uma perspectiva pós-moderna ao avaliar, criticamente, a cultura do consumo através do ambiente construído em Las Vegas.

Para conseguir as imagens do livro, Ruscha montou uma *Nikon* na parte de traz de uma carrinha que estava preparada para tirar fotografias automaticamente, e conduziu a carrinha de uma ponta à outra da avenida fotografando, assim, todos os edifícios por que passava. Depois, juntou todas essas imagens numa só num livro tipo acordeão com as imagens legendadas com os números das portas, criando uma visão de Los Angeles, adequadamente, fundamentada na lógica do tráfego e imobiliário.

"Every Building on the Sunset Strip", lembra uma fileira de tijolos colocados no chão pelo escultor Carl Andre<sup>12</sup>, um minimalismo que remete para uma coisa a seguir à outra, assim como um "readymade", a faixa em si própria, das características visuais da arquitectura vernacular que Ruscha tanto gosta e trabalha.

Depois do livro, Ruscha continua a fotografar religiosamente as fachadas dos edifícios e lojas de *West Hollywood Sunset* a cada dois ou três anos desde 1966. A constante documentação da *Sunset Strip* de Ruscha sugere que ele está tão interessado na passagem do *tempo* como nas idiosincrasias do presente. Para Ruscha o *tempo* como uma propriedade é importante para ele.

---

<sup>11</sup> Robert Charles Venturi (1925), arquiteto norte-americano, procura, para a concepção do seu trabalho, elementos complexos e contraditórios, inclusive no interior de obras produzidas pelo movimento moderno, reconhecendo em tais contradições o veículo portador de um sentimento poético e expressivo.

<sup>12</sup> Carl Andre (1935), poeta e artista plástico minimalista, produz obras que consistem principalmente na escultura abstracta em acrílico e madeira com formas geométricas, como por exemplo, esculturas no chão feitas com unidades industriais como tijolos e placas de metal em combinações aritméticas simples ou blocos dispersos e pedaços de cano dobrado.

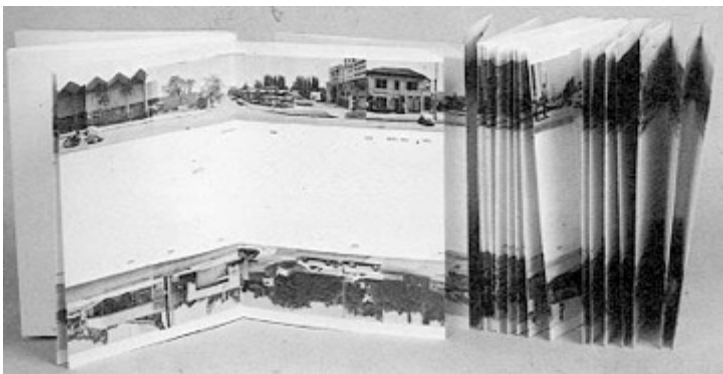


Figura 3



Figura 4



Figura 5

Nesta publicação de Edward Ruscha “Every Building in Sunset Strip”, que revolucionou a ideia de livro do autor e onde toda uma rua está representada, assim como todo o seu percurso e a ideia de passagem de “tempo”. Assim, esta edição pode relacionar-se com o nosso trabalho pela sua técnica e pela ideia de montar imagem a imagem e recriar a rua em questão. A Sunset Boulevard para Ruscha e a Rua do Almada para nós, tocam-se, igualmente, naquilo que a fotografia pode oferecer enquanto “medium”, pois ao contrário de outras formas de representação a fotografia não só representa a realidade como acrescenta-lhe informação, como por exemplo no Livro de Ruscha, nunca poderíamos perceber toda a rua sem a fotografia, assim como no trabalho que nos propusemos a fazer.

### 3.2 - Eugene Atget

Aquilo que restou da vida e intenção de Eugene Atget são apenas alguns factos documentados para desenhar o perfil do homem. Nasceu em Lobourne, perto de Bordeaux em 1857, trabalhou como marinheiro na sua juventude tornou-se actor, e aos quarenta anos, depois de uma breve tentativa com a pintura, Atget torna-se fotógrafo.

Desde que se tornou fotógrafo até a sua morte, Atget trabalhou silenciosamente, não era progressista, mas trabalhava as técnicas pacientemente, técnicas estas que estavam obsoletas quando as adoptou. Era pouco dado à experiência no sentido convencional e ainda menos à teorização. No entanto, fazia imagens com uma pureza e intensidade de visão que nunca foram superados.

Atget é o criador de um grande catálogo visual dos frutos da cultura francesa, pois viveu e trabalhou em Paris. E pela sua autoridade e originalidade, a sua obra continua a ser uma referência para a fotografia contemporânea. Outra característica do seu trabalho é que "pega" na preocupação em descrever factos específicos ou seja a documentação, e na exploração das sensibilidades individuais juntando-as e transcendendo-as, colocando a ele próprio a tarefa de compreender e interpretar em termos visuais uma viva, complexa e antiga tradição. As imagens que foram realizadas tendo em conta este conceito são sedutora e aparentemente simples, totalmente equilibradas, reticentes, densas na experiência, misteriosas e verdadeiras.

A cidade de Paris era o seu objecto de trabalho, e durante toda a sua carreira de fotógrafo, Atget documentou esta cidade incansavelmente. Com uma máquina de grande formato que pesava por volta dos 15 kg, saía todos os dias de casa para fotografar esta cidade.

Paris, sofreu transformações radicais desde meados do século XIX, em nome da modernização e da higiene. Estas mudanças levaram décadas a serem feitas e exigiram a demolição de bairros e monumentos insubstituíveis, para dar lugar a avenidas novas ladeadas por novos edifícios, novos parques, praças e pontes. Rapidamente houve quem se organizasse para fazer frente a estas mudanças e para manter a velha Paris intacta. Atget, não trabalhou, directamente, para estas organizações, mas viu um novo mercado criado pelo interesse na velha Paris.

Fotografou desde pequenos pormenores arquitectónicos de estruturas do século XVII e

XVIII como gárgulas, dragões e monstros marinhos, até ao seu fascínio por portas e a sua simbologia, que tanto representam entradas e barreiras. Fotografou, igualmente, interiores acessíveis ao público dos séculos XVII e XVIII, janelas e reflexos pelos seus efeitos picturais e a maneira como confundem a distinção entre interior e exterior.



Figura 6

Atget, voltava, muitas vezes, a visitar locais que já tinha fotografado anos antes, como por exemplo ruas, edifícios ou até mesmo árvores, produzindo, assim, um registo das alterações ao longo do tempo que poderiam ter sido negligenciados ou esquecidos. Por exemplo, Atget fotografa pela primeira vez as antigas e íntimas ruas que rodeiam *Impasse Chartière*, um beco no *Quartier Latin* em 1902, e em 1915 voltou a fotografar essas ruas porque algumas dessas casas envelhecidas estavam programadas para serem demolidas, coisa que não aconteceu devida à I Guerra mundial. Na fotografia que apresentamos na página seguinte é de 1923, e Atget capturou a desolação desse local que está já parcialmente destruído.



Figura 7

Atget, fotografou, variadíssimas vezes, as ruínas de Paris, mostrando as mudanças que a cidade sofreu com os edifícios antigos que foram demolidos e que deram lugar aos novos edifícios ou infra-estruturas, como por exemplo o metro de Paris. Mas as imagens de Atget mostram as ruínas, principalmente, como sinais de perda ao invés de sinais do progresso.

A "vinhetagem" normalmente não é um efeito que se use, mas Atget nesta imagem, usa-o como forma de chamar de atenção para os edifícios destruídos e para dar destaque à perspectiva do terreno que está inclinado assemelhando-se a um palco.

O trabalho de Eugène Atget, principalmente as suas imagens das ruas de Paris, é uma procura intensiva daquilo que eram as ruas de Paris, onde o documental está presente na sua forma mais pura, na tentativa de representar aquilo que existe e a sua "memória" com menos intervenção possível por parte do fotógrafo, relacionando-se, deste modo, com o trabalho que temos vindo a desenvolver não só pela temática, que é a Rua do Almada, mas

também por preservar a "memória" daquilo que é neste momento a Rua do Almada. Assim, como as imagens de Atget, este projecto toca-se num ponto essencial que é a observação, tanto um como outro precisam de tempo para serem percebidos.

### 3.3 - Filip Dujardin

Filip Dujardin nasceu em Ghent, Bélgica a 14 de Julho de 1971, estudou história da arte na universidade de Ghent com especialização em arquitectura, e mais tarde estudou fotografia na Royal Academy of Fine Arts de Ghent. Foi assistente de Carl De Keyzer, um fotógrafo da Magnum e entre 2000 e 2006 colaborou profissionalmente com o fotógrafo Frederik Vercruyse, e finalmente em 2007 começa a trabalhar como fotógrafo independente para clientes privados e públicos dentro da arquitectura, do design e de interiores.

O seu trabalho mais conhecido é uma série de imagens a qual intitulou “Fictions”, onde estão representados edifícios, aparentemente, reais mas numa segunda análise apercebemo-nos que são estruturalmente improváveis.

Com o desenvolvimento do mundo digital, e por consequência, o desenvolvimento de *software* de edição de imagem, a veracidade de um documento visual é facilmente questionável, mas mesmo antes da era digital a fotografia era uma impressão ilusória da realidade, porque ao escolher um enquadramento já se está a fazer uma edição.

Este fotógrafo vai buscar a verdade nas imagens e revoluciona o processo de documentação da arquitectura. As suas montagens são simultaneamente agradáveis do ponto de vista visual, mas perturbadoras e provocantes, tornando-as, mesmo as que têm uma estrutura inverosímil, plausíveis e verdadeiras. A junção da sua maestria técnica e o profundo conhecimento do seu objecto de trabalho contribuem, também, para essa ilusão de que os edifícios são reais.

Dujardin, trabalha maioritariamente na sua cidade natal, Ghent, na Bélgica e nas suas primeiras experiências, apagava as portas e janelas criando, assim, representações visuais de esculturas surreais. Mais tarde construía modelos com os legos dos filhos ou com cartão, tirava uma fotografia ao modelo que tinha construído e usava-a no *photoshop* como orientação para montar a sua imagem, colando por cima imagens de paredes, janelas e portas de vários edifícios. Assim como o seu trabalho, a sua técnica também evoluiu, pois nos dias de hoje usa um software de computador, o Google SketchUp um programa de modelação tridimensional, para criar o seu modelo, a sua estrutura visual que depois converte numa imagem bidimensional e que é a base do seu trabalho no *photoshop* servindo de orientação para a construção das suas imagens.



Figura 8

Só depois da construção do modelo, Dujardin vai à procura do edifício ou dos edifícios que irão dar vida ao seus modelos. Prefere edifícios dos anos 60 e 70 porque estão cobertos por uma espécie de "pátine" dando-lhes um aspecto de descoberta arqueológica e fotografa-os vezes sem conta e de todas as perspectivas, pois um dos seus objectivos é que a manipulação digital das suas imagens não seja óbvia e para isso é preciso ter uma boa base de dados dos edifícios em que vai trabalhar. Então, vai pondo estas fotografias por *layers* no *photoshop* preenchendo, desta forma, o modelo que criou, aplicando sombras e contraste de acordo com a imagem padrão. O resultado final é impresso em 10 cópias.

Dujardin, não sentia entusiasmo ao fotografar o trabalho dos arquitectos, pois para ele não havia dinâmica naquilo que fotografava que pudesse, assim, tornar o seu trabalho interessante. Criou ao longo do tempo um catálogo digital de imagens com motivos arquitectónicos, materiais de construção e texturas. Para cada uma das suas imagens são usados cerca de 150 fragmentos que são, cuidadosamente, juntos para que seja o mais real possível e para além deste trabalho de “colagem”, o trabalho de luz/sombra que também realiza no *photoshop* é de extrema importância, pois se as sombras estiverem bem trabalhadas, os edifícios que estão a ser criados tornam-se reais.<sup>13</sup>

Tal como no trabalho que temos vindo a desenvolver, o trabalho de Filip Dujardin, a atenção ao pormenor e a observação é um ponto essencial tanto na realização do trabalho, como na percepção e interiorização do mesmo. Pois, essa característica e a técnica usada nestes trabalhos acrescentam informação às imagens mudando a percepção do espectador, partindo da realidade para a imaginação e para a construção do documento.



Figura 9

<sup>13</sup> <http://highlightgallery.com/artist/filip-dujardin/>

### 3.4 - Georges Rousse

Georges Rousse nasceu em 1947 em Paris, quando tinha nove anos recebeu como prenda de Natal uma *Kodak Brownie*, e assim, a fotografia entra na sua vida. Mais tarde vai frequentar a escola de medicina em Nice, decidindo, então, começar a estudar fotografia profissional e técnicas de impressão, abrindo o seu próprio estúdio onde pratica fotografia de arquitectura.

Depois de um contacto mais próximo com a obra de Malevich<sup>14</sup>, Rousse cria uma nova relação com a fotografia, uma abordagem única que muda a relação entre o *espaço* e a pintura, pegando em espaços abandonados e dando-lhes criações efémeras de obras de arte, transformando-os em espaços pictóricos que são apenas visíveis nas suas fotografias.

A técnica do seu trabalho é de extrema importância, pois é aí que assenta a base de todo o seu trabalho. Começa por procurar prédios antigos que estão abandonados e vão ser demolidos ou renovados e que, de certa maneira, estão destinados a cair no esquecimento, e durante um *espaço de tempo* transforma-os num estúdio artístico onde pinta uma “mise-en-scene” que depois fotografa. Esta escolha da fotografia como meio artístico, representa a *memória do espaço* e a *memória* daquilo que se passou naquele *espaço*.

Antes de começar a trabalhar nos espaços escolhidos, Rousse tira uma *Polaroid*, para fixar o espaço antes de começar a trabalhar, e assim vai fazendo ao longo do seu trabalho para acompanhar o processo de trabalho enquanto os elementos ganham vida e geram a composição final.

Trabalha sobretudo com uma câmara de grande formato, e visualmente quando olha pelo visor da sua câmara, vê o *espaço* em que está a trabalhar invertido porque é um sistema óptico directo e não há um espelho no meio que faça com que a imagem apareça direita. No visor da sua câmara, desenha a forma que quer reproduzir no *espaço* em que está a trabalhar e a seguir desenha no *espaço* ponto por ponto essa mesma forma, andando de *espaço* para a câmara e da câmara para o espaço para que essa forma coincida com aquilo que foi desenhado no visor da máquina.

---

<sup>14</sup> Kazimir Severinovich Malevich (1878 - 1935), pintor abstrato soviético que fez parte da vanguarda russa, foi o mentor do movimento conhecido como Suprematismo que se caracteriza pelas formas geométricas básicas, como o quadrado e o círculo. Malevich é o autor do famoso *Quadrado preto sobre um fundo branco*.

O *espaço* é descontínuo, pois há paredes, janelas, escadas, entre outras coisas, e Rousse imagina o *espaço* como se fosse plano, porque a imagem final vai ser plana e estas intervenções artísticas nesses *espaços* abandonados, depois de prontas só são visíveis pela lente da sua câmara num ponto fixo.

Depois do trabalho de intervenção do *espaço* estar pronto, Rousse fotografa-o sem mexer na câmara, pois ela está presente durante todo o processo de trabalho e ajuda-o a criar a ilusão pretendida, deslocá-la um milímetro que seja iria estragar toda a ilusão.

Todas as intervenções de Rousse no *espaço*, são removidas depois deste as documentar, só existem nas impressões das suas imagens. É importante ver o seu trabalho como fotografia, assim como peças conceptuais que unem a prática e a teoria.

Nos últimos 25 anos Rousse produziu um número considerável de imagens e o seu trabalho assenta em tipos de composição, (todas) que se diferenciam uns dos outros, pois vai desde o estilo figurativo para a abstracção geométrica. Deste modo, o uso de palavras, bocados de texto, detalhes de mapas topográficos, reproduções de edifícios entre outras coisas, conseguidos através do desenho, da pintura, da manipulação de luz e a construção e desconstrução, e transformando-os, assim, em novos *espaços* pelos efeitos de *anamorfose*, *perspectiva*, *ilusão de óptica* e revelando uma tensão entre as diversos tipos de opostos.

Com a fotografia como meio de representação do *espaço* e da sua intervenção nesse mesmo *espaço*, o *espaço* passa de uma imagem tridimensional a uma imagem bidimensional que perturba a percepção visual e leva a mente de quem está a perceber estas imagens, numa viagem ao irreal, muito semelhante à pintura.

Esta complexa relação entre a arquitectura, a fotografia e a pintura é revelada na atmosfera calma e contemplativa das suas imagens. A técnica de Rousse que faz o uso do *distinto* e o *indistinto*, o *conhecido* e o *indescritível*, o *opaco* e o *transparente*, o *físico* e o *metafísico*, a *sombra* e a *luz* e a *ordem* e o *caos*, tanto desorienta como fascina o espectador e insinua um sentimento de dúvida, e tem um impacto duradouro.<sup>15</sup>

Mais uma vez, tendo em conta o trabalho na Rua do Almada, a contemplação da imagem na sua produção e na sua visualização requer tempo para ser visualizada e apreendida e a atenção ao pormenor, tento como objecto de estudo a arquitectura, embora no neste

---

<sup>15</sup> <http://www.georgesrousse.com/english/news/rousse-speech.php>

trabalho sejam as fachadas, Rouse trabalha também com os interiores. Este autor também faz a construção do documento, criando uma realidade, dando aos edifícios abandonados uma positividade e retirando o impacto negativo da ruína, esta construção é feita antes da fotografia, enquanto que no nosso trabalho a construção é realizada depois da fotografia.



Figura 10



Figura 11

**4.**

## **Metodologias de investigação**

#### 4.1 - Almada - Problemas e soluções do projecto

Com um certo fascínio pela cidade do Porto, numa primeira fase de realização do projecto que nos propusemos fazer, foi feito um levantamento fotográfico desta cidade, procurando uma nova visão que a descrevesse e que mostrasse como a vemos, fotografando pequenos cantos que consideramos interessantes, mas que passam despercebidos aos demais.



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

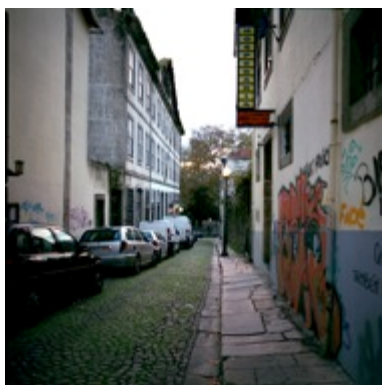


Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Nesta fase do projecto, as imagens foram executadas com uma *Hasselblad 501* e com uma lente de 50 mm, estas imagens apresentam também aquilo que foi a pesquisa do melhor formato. Assim, as imagens nº1, 2 e 3 foram fotografadas com um **back** 6 x 4,5; as imagens nº4, 5 e 6, com um *back* 6 x 6 e as imagens nº7 e 8 contêm cada uma 3 imagens fotografadas com um *back* 6 x 6 e depois de digitalizadas, foram manipuladas com um *software* de computador para criar, assim, as primeiras experiências com panorâmicas neste projecto.

Sendo este um projecto fotográfico documental, fazer um retrato do Porto desta maneira seria desinteressante pois a fotografia documental não deve estabelecer relações superficiais com o objecto de estudo, neste caso a cidade do Porto, e fazer imagens de vários pontos da cidade é mais uma visão turística e superficial do ponto de vista académico e a melhor opção seria focarmo-nos numa zona da cidade. E, depois de uma pesquisa acerca da história da cidade do Porto, a Rua do Almada destacou-se pela sua história, pela sua importância na economia no século XIX e na expansão geográfica da cidade.

Durante a pesquisa da história da Rua do Almada, encontramos duas imagens dessa rua feitas por dois fotógrafos portugueses do século XIX:



Figura 20



Figura 21

Com o assunto escolhido a preocupação recaiu sobre como tratar o assunto: como representar? De que maneira a vemos? o que queremos mostrar?

A Rua do Almada é uma rua estreita, com muito movimento, com prédios altos e antigos e

muitos abandonados e a precisar de obras, em alguns destes prédios só resta mesmo a fachada, o que ajuda as pessoas a considerar esta rua, uma rua fria e escura, pois para além da degradação é uma rua estreita e os prédios tapam a luz.

Nesta representação fotográfica considerámos que a rua está dividida em duas partes que se diferenciam por uma questão geográfica, pois a Rua do Almada na parte superior está mais abandonada, não existindo um interesse na sua requalificação. Devido ao referido anteriormente, as fachadas vão-se degradando ao longo dos anos e á medida que se vai descendo a rua as lojas começam a ter mais brio nas suas fachadas e montras, deste modo, os prédios começam a apresentar-se em boas condições, há mais pessoas a pé nos passeios e há uma requalificação porque a aproximação do Banco de Portugal e de zonas turísticas como a Avenida dos Aliados e a Torre dos Clérigos, assim "obrigaram".

A representação da Rua do Almada foi algo que se tornou difícil, pois não há espaço de recuo porque como já foi referido é uma rua estreita, e a altura dos prédios impede que a luz do sol a ilumine de maneira uniforme, exigindo que o trabalho de fotografar se executasse numa determinada altura do dia em que a sombra não seja vincada e assim que a luz mude, é necessário voltar no próximo dia á mesma hora para uma maior coerência no aspecto das imagens.

Começámos por fotografar os rés-do-chão e os passeios da Rua do Almada e colocámos as imagens lado a lado, criando uma espécie de panorâmica, representando, assim, um percurso por esta rua, sendo reconhecida pelas suas lojas, pensámos que seria uma boa maneira da retratar. O primeiro problema surgiu com os carros, pois há carros estacionados ao longo de toda a rua e o que nos interessava fotografar era as fachadas, foi ponderado fotografar também os carros, mas não seria coerente, pois o objecto fotográfico é a Rua do Almada e não os carros que por lá passam ou estão lá estacionados.



Figura 22

Não há uma coerência nesta imagem, não representa aquilo que é suposto representar. De facto, o carro chama a atenção toda para ele, a parte de cima dos rés-do-chão foram cortadas tirando o interesse da fachada, e mesmo as imagens ao lado umas das outras não

ganham mais interesse, pois também não encaixam, correctamente, o que consideramos outro elemento de distração. Tentámos ainda com que os edifícios encaixassem e que todo o rés-do-chão aparecesse na imagem sem que fossem cortados elementos importantes na composição das imagens, mas continuava a não dar resposta ao que se pretendia com este projecto.

Com a ideia da panorâmica ainda muito presente e com a urgência de mudar a maneira como se estavam a produzir imagens, para que o projecto tivesse coerência foi decidido mudar a escala daquilo que se estava a fotografar e abranger visualmente mais aquilo que é a Rua do Almada. Desta forma, apanhávamos os prédios inteiros deste a rua até ao último andar e juntá-las em panorâmicas da rua, o resultado são imagens que representam a rua com uma nova dimensão que permite que a rua do Almada seja percebida de uma nova maneira, e que só a fotografia o permite, pois nem o vídeo, nem mesmo quando a pessoa passeia pela rua, é capaz de perceber a rua como se mostra nas imagens deste projecto.

## **4.2 - Técnica e equipamento**

Nesta fase de realização do projecto há o trabalho fotográfico que fica, desde logo, condicionado por factores como o tempo, pois não pode estar a chover, nem os prédios e a rua podem estar molhados, pois há uma alteração nas cores e nas texturas. Assim, o tempo enevoado seria uma boa opção, mas nos dias que tivemos para fotografar o céu estava limpo e com um sol brilhante, e logo aí aparece outro factor condicionante, a hora do dia em que se fotografa pois temos fachadas para se fotografar do lado esquerdo e direito. Para quem desce a rua, o lado esquerdo foi fotografado da parte da manhã, pois o sol a essa hora projecta sombras do lado oposto, e o lado direito foi fotografado ao final da tarde quando o sol já passou para o outro lado e as sombras aparecem no lado contrário, o que se pretendia era que as fachadas tivessem cores uniformes, e que representassem a rua sem que houvesse elementos que desviassem a atenção do assunto que se está a tratar, daí a escolha dessas determinadas horas do dia para a captação de imagens.

Foi usada para a realização deste trabalho uma máquina digital *Canon 550D* com uma lente 18-55 mm e um tripé.



Figura 23

#### Características

- Sensor CMOS APS-C 18 MP
- DIGIC 4
- ISO 100-6400, H:12 800
- Disparo a 3,7 fps
- Filmes Full HD
- LCD Clear View 3:2 de 7,7 cm com 1 040 000 pontos
- Medição *iFCL*
- Ecrã de Controlo Rápido
- Entrada para microfone externo
- Recorte de filme

O sensor permite produzir imagens de grandes dimensões para impressão e tem um bom desempenho em condições de fraca luminosidade e as imagens obtidas tem pouco ruído, enquanto que a medição *iFCL* é um sensor de medição de dupla camada de 63 zonas que analisa as informações de focagem, cor e luminosidade o que permite uma medição precisa e consistente, logo uma melhor qualidade de imagem em relação a esses três factores e uma margem de erro pequena.



Figura 24

#### Características

- Design leve e compacto
- Estabilizador de Imagem de quatro pontos
- Elementos de objectiva esférica para controlo sobre a distorção
- Distâncias de focagem curtas até 0,25 m
- Revestimentos Super Spectra
- Desde ângulos amplos até alcance reduzido
- AF de alta velocidade

Esta objectiva apresenta um *zoom standard* de alta qualidade, a distância focal equivale a 29-88 mm no formato de 35 mm e o raio de alcance de *zoom* de grande angular é o ideal para a maioria dos trabalhos de fotografia, o seu estabilizador de imagem minimiza o risco de desfocar a imagem o que permite usar velocidades de obturador mais lentas que o normal sem aumentar a desfocagem da imagem. Mesmo com a abertura total da objectiva, o elemento de objectiva esférico dá imagens nítidas e de elevado contraste e o seu revestimento *Super Spectra* diminui o brilho e o efeito de fantasma absorvendo o reflexo da luz dos sensores da câmara digital ou de elementos internos da objectiva e garante um equilíbrio de cores reais.

Para a realização deste projecto o equipamento escolhido adequa-se para conseguir os resultados pretendidos, uma imagem nítida com um bom balanceamento de brancos e cores equilibradas, adequa-se também á técnica escolhida, que vamos explicar de seguida, pois as imagens resultantes da câmara e da objectiva têm uma boa qualidade de impressão. A escolha da lente é importante, pois uma lente grande angular não seria uma boa escolha porque distorce a imagem, e ao estarmos a fotografar uma rua que é inclinada, com prédios que chegam a ter 5 andares, estreita em que o recuo é quase nenhum, trabalhar com uma lente de 50 mm é o ideal para que as imagens sejam mais rigorosas e que a distorção seja menor.

A técnica escolhida foi a panorâmica, uma vez que mostra a rua na sua extensão e as suas fachadas no seu todo, cada edifício foi fotografado um a um, cada um deles com 3 ou 4

imagens dependendo da sua altura, fotografando primeiro um bocado de rua, o passeio e o rés-do-chão, e continuando assim até ter todo o edifício em imagens.



Figura 25

As imagens na página anterior são as imagens que resultam da técnica escolhida para a captação de imagens, foram feitas em ficheiro *RAW* com o máximo de qualidade que a máquina permite, e dessa maneira dá-nos mais margem para trabalhar a imagem na pós-produção, passamos então as imagens da máquina para o computador e abrimos os ficheiros *RAW* na *Camera Raw*, um *software* de edição de imagem que trabalha com o *Photoshop* e depois de sincronizar as imagens para que todas tenham os mesmos tratamentos de imagem e não haja uma grande diferença entre as imagens, isto é muito importante pois o próximo passo é a "colagem" das imagens, no final da edição no *Camera Raw*, as imagens são guardadas em *TIFF* para manterem a qualidade.

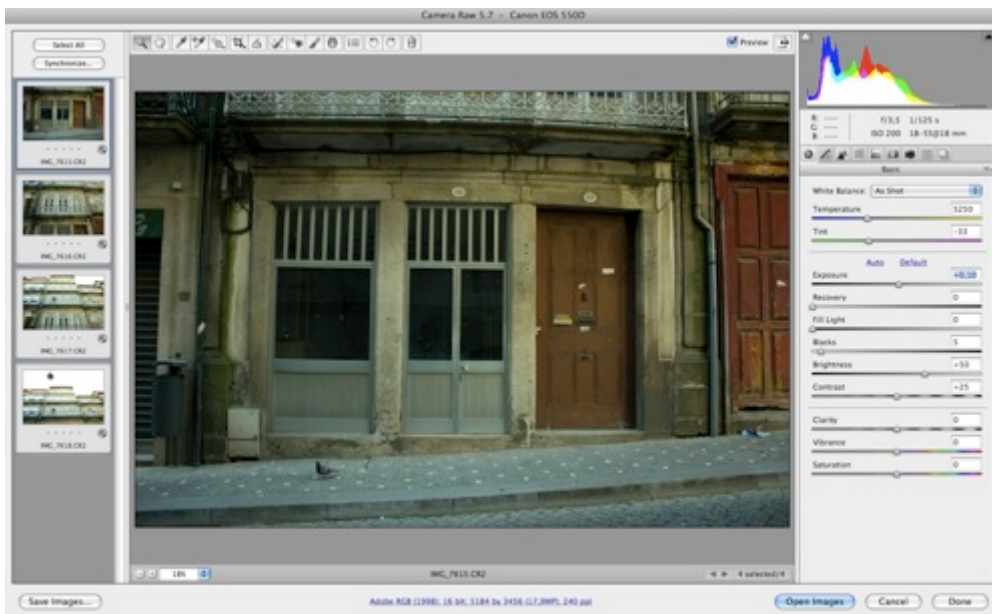


Figura 26

Com os *TIFF's* já prontos, começamos a trabalhar com outro *software* de computador que vai "colar" estas imagens, o *AutopanoGiga* e tendo o cuidado de deixar uma margem nas imagens de mais ou menos 20% de repetição de imagem para imagem, este *software* não tem qualquer problema em juntá-las.

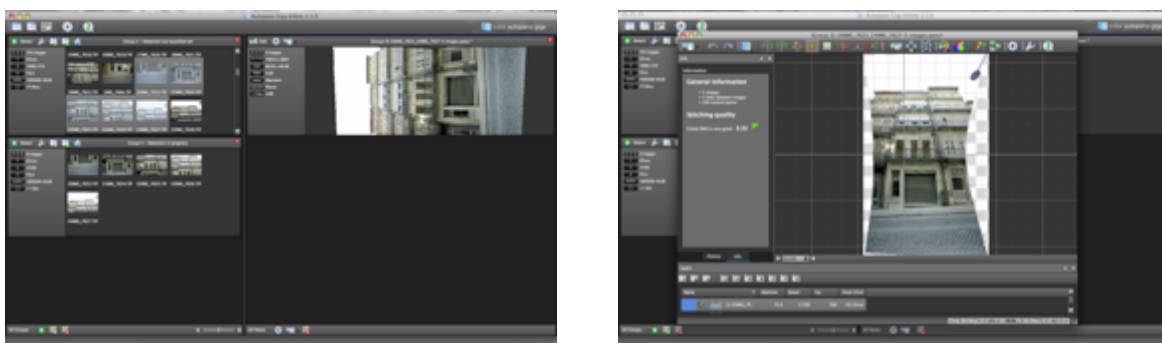


Figura 27

As imagens de cima são imagens do *AutopanoGiga*, o interface do programa está dividido em dois, no lado esquerdo tem as caixas de imagens que abrimos com o programa já seleccionadas com as imagens de cada edifício e a partir daí o programa "cola" as imagens aparecendo no lado direito a imagem já montada. Na imagem acima do lado direito está uma janela de edição da imagem que resultou da colagem, o que serviu para colocar a imagem na orientação correcta ou até mesmo corrigir alguns erros que a imagem pudesse vir a ter tanto na colagem como na cor, a imagem depois de estar pronta é exportada mais

uma vez em *TIFF* na qualidade máxima para que não perca a sua qualidade e para ser trabalhada a seguir no *Photoshop* sem problemas, pois se as imagens forem muito pequenas, o próximo passo na montagem seria dificultado e a imagem poderia perder a qualidade de impressão.

Com todos os edifícios já “montados”, o próximo passo deste projecto é abrir o *photoshop* e “construir” a Rua do Almada pondo os edifícios no seu devido lugar, retirando as distorções, os defeitos e fazendo com que a imagem seja o mais real possível a nível de cor e forma para que a ilusão apareça de uma maneira natural.

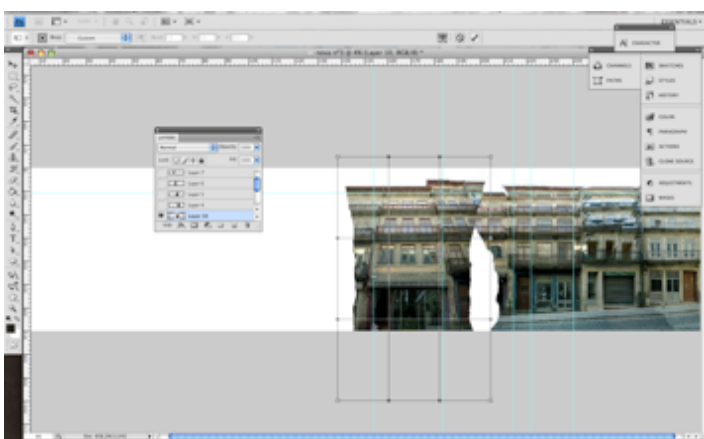


Figura 28

Depois da imagem montada é necessário "limar" o trabalho e tirar imperfeições e disfarçar o sítio onde se colam umas nas outras e ter em conta a proporção de edifício para edifício, para que haja uma maior coerência na imagem final e entre todas as imagens finais, a imagem resultante deste último passo é guardada em *TIFF* a *300 dpi's*, mais uma vez para garantir a qualidade da imagem.<sup>16</sup>

### 4.3 - Livro e exposição

O livro foi inspirado no livro de Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* de 1966, o facto deste projecto consistir em quatro imagens panorâmicas, impossibilitava a ideia de um livro comum o que foi resolvido com um livro objecto, para que o leitor manuseie livremente o livro, e que o desdobre e percorra imagem a imagem até ter as quatro visíveis ao mesmo tempo.

---

<sup>16</sup> Imagens em anexos 1



Figura 29

<p><b>ALMADA</b></p> <p>Modelo em comunicação arquitectural Fotografia em contexto documental</p> <p>Carla Saraiva</p>	
<p>Rua de Almada, unha rua no empório da história de Porto, que foi por de que a cidade de Porto se tornou a capital do Estado Oligárquico. Rua de Almada, comercial e histórica, contribuiu fortemente para a história económica da cidade. Rua de Almada, conhecida uma rua boa e segura por dar acesso à habitação de classes sociais, muitas vezes de qualidade superior de fazer uma variedade de estilos arquitetónicos.</p> <p>Esta fachada fotográfica representa a sua história e o seu papel na história da cidade. Ela contém informações de que aquela que se consegue através do olhar para a rua e dar um novo olhar de rua.</p> <p>Carla Saraiva</p>	<p>ALMADA</p>
<p>Rua de Almada, a very important street in the history of Porto city which became the capital of the Oligarchy. Rua de Almada, commercial and historical, contributed strongly to the economic history of the city. Rua de Almada, known as a good and safe street for giving access to housing of different social classes, many times of superior quality architectural styles.</p> <p>This architectural photograph represents its history and its role in the history of the city. It contains information that may be obtained through the street and give a new look from the street.</p> <p>Carla Saraiva</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b> <span style="float: right;">Porto, 2012</span></p> <p><b>Fotografia</b> Carla Saraiva</p> <p><b>Imagens - de cima para baixo:</b> Carla Saraiva, Sem título nº 1 do Projecto Almada, printa fotográfica, suporte em PVC, dimensão: 70x80 cm Carla Saraiva, Sem título nº 2 do Projecto Almada, printa fotográfica, suporte em PVC, dimensão: 70x80 cm Carla Saraiva, Sem título nº 3 do Projecto Almada, printa fotográfica, suporte em PVC, dimensão: 70x80 cm Carla Saraiva, Sem título nº 4 do Projecto Almada, printa fotográfica, suporte em PVC, dimensão: 70x80 cm</p> <p><b>D&amp;I ESM&amp;E</b> <span style="float: right;">1929 370 972 8888 74 9</span></p>	

Figura 30

Esta parte do projecto que é o livro é de grande importância pois ajuda a divulgar o trabalho e também dá ao trabalho outra dimensão, podendo acrescentar ainda uma nova percepção do trabalho. Deixa de estar na parede com um tamanho considerável e passa a estar em papel nas mãos do leitor. Da maneira como foi pensado, o leitor pode ir desdobrando o livro como quiser e ver o que quiser na ordem que quiser, logo cada pessoa vê o livro de maneira diferente.

No momento de concepção deste livro houve uma dificuldade na capa, e de que maneira poderia ser feita, pois, dobra em 4 e as imagens por sua vez, também dobram para dentro da capa. Desta maneira, a capa e a forma como esta funcionaria teve de ser projectada de forma a não correr o risco do livro se parecer com um folheto desdobrável. Este problema ficou resolvido com o acabamento da capa forrada a linho e feita num encadernador, o que nos obrigou a imprimir o miolo do livro num lugar para depois ser levado ao encadernador para a conclusão do trabalho.

A exposição deste projecto é no auditório da biblioteca Almeida Garrett, sendo que é nas paredes laterais que serão expostas as imagens, têm 24m de comprimento por 3,10 m de altura.

### O espaço da exposição



Figura 31

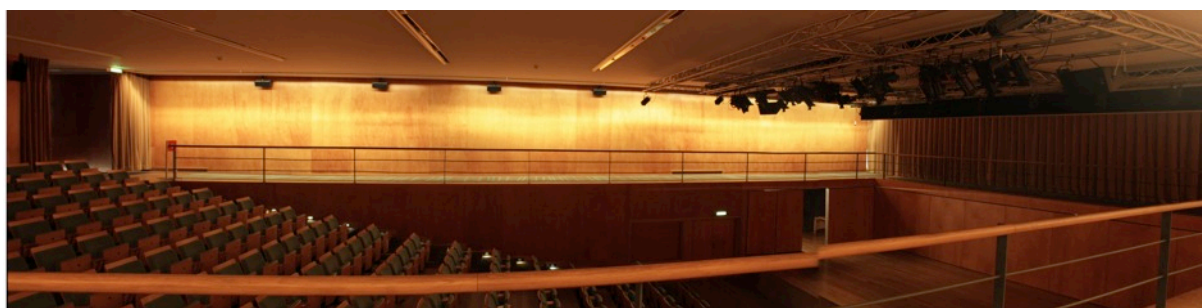


Figura 32

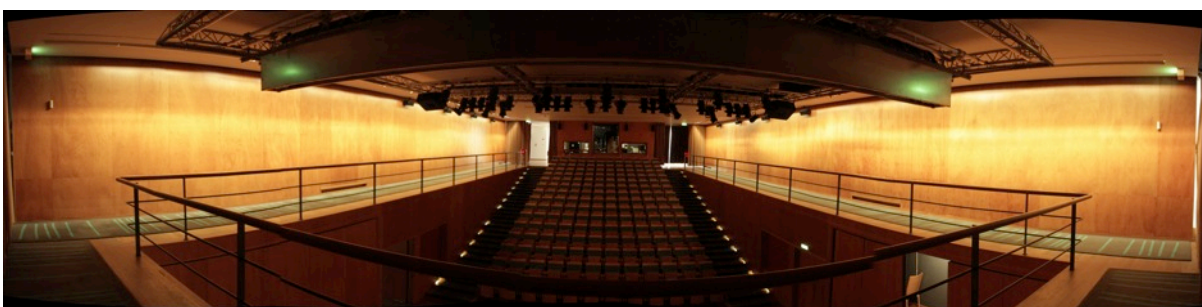


Figura 33



Figura 34

### Maquetização da exposição

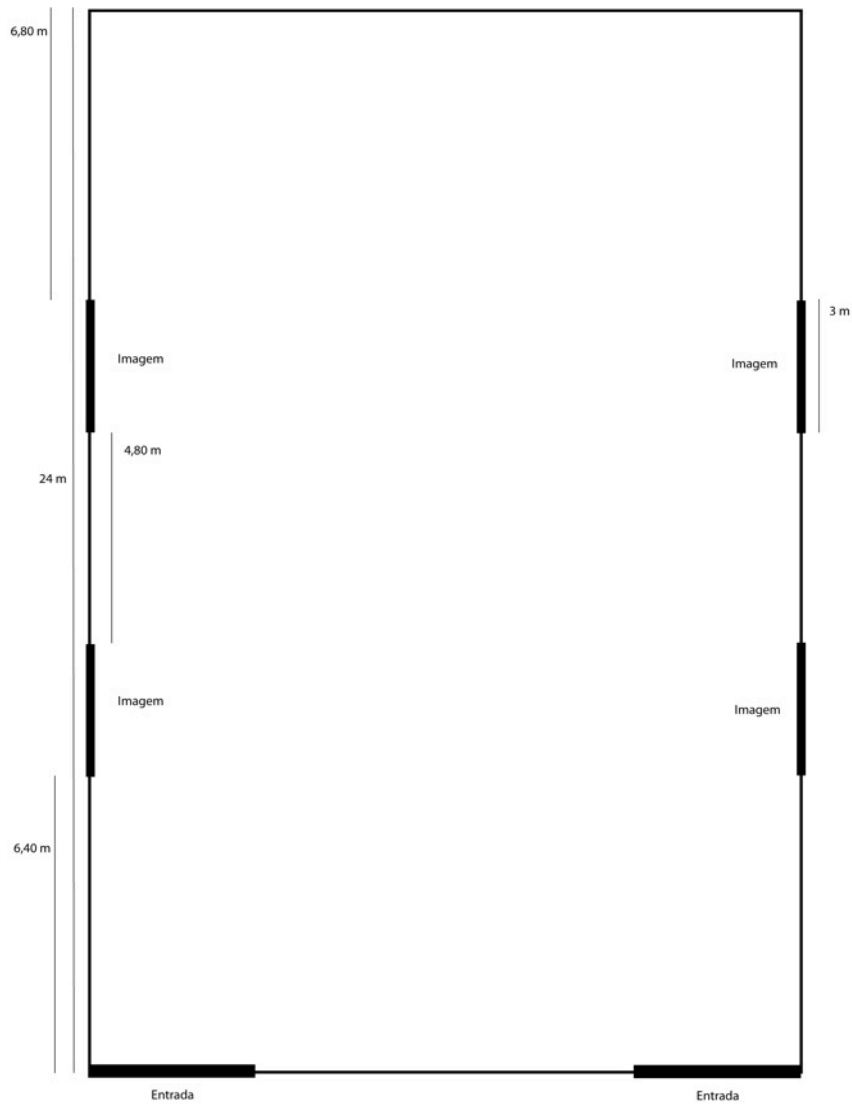


Figura 35



Figura 36



Figura 37

## Conclusão

O projecto Almada colocou a seguinte problemática: por um lado questionámos de que forma a fotografia pode acrescentar informação àquilo que se está a representar, por outro questionámos como é que se pode ir além da percepção visual humana.

Para resolver a problemática colocada, primeiramente realizámos uma pesquisa sobre o assunto fotográfico, de modo a perceber o que poderia ser mais interessante para as questões já referidas. Assim, o interesse pela cidade do Porto foi o ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa. Deste modo, a escolha recaiu sobre a Rua do Almada sendo, outrora de grande importância para a cidade, estando, nos dias de hoje, degradada e com edifícios ao abandono. Esta escolha poderá levar a um interesse por parte de diferentes instituições, de algum modo, ligadas à requalificação urbana dado que o trabalho aqui apresentado "alerta" para o estado da Rua do Almada

Naturalmente, este trabalho levantou algumas questões de ordem técnica, dado que, entendemos que a questão da percepção seria um elemento importante para a construção deste projecto, o que iria obrigar a um trabalho fotográfico baseado numa fragmentação da imagem.

A fotografia como *medium* não é um meio limitado, muito pelo contrário, uma vez que, com a fotografia podemos acrescentar informação e dar uma nova percepção dos assuntos representados e que de outra forma não seria possível fazê-lo. Neste projecto esse acréscimo de informação é realizado a partir da fragmentação de informação, ou seja, de fragmentos de imagem que juntos mostram uma realidade que de outra maneira não poderia ser percebida, daí a construção do documento.

A representação da Rua do Almada neste ensaio, como já foi referido, tem as suas bases assentes na noção de percepção e de perspectiva, as quais a máquina fotográfica veio mudar sendo ajudadas pelas novas tecnologias. Pois, a visão panorâmica, que adoptamos para dar uma nova leitura à Rua do Almada, foi realizada com a ajuda das novas tecnologias, tendo em conta que não foi usada uma máquina fotográfica panorâmica, mas sim um software de computador.

Sem a máquina e sem os *softwares* de computador usados para este trabalho, não seria possível realizar este projecto, e assim como David Hockney diz: "this is the end of chemical

photography and that's a big event actually".<sup>17</sup>

Mais do que o vídeo ou qualquer outro *medium*, a fotografia não só representa a realidade como lhe amplia os detalhes que o olho humano dificilmente percepção. Por um lado, no Livro de Ruscha, nunca poderíamos percepção toda a rua sem a fotografia, por outro no trabalho de Filip Dujardin a atenção ao pormenor é de extrema importância pois acrescenta mais informação do que aquela que o espectador consegue ver.

Todos os autores que foram referenciados relacionam-se entre eles e com o trabalho que viemos a desenvolver num ponto que é essencial a todos, a observação. São trabalhos que requerem tempo para serem percebidos para depois entender o que cada um destes autores pretende, já que a atenção ao pormenor por parte de cada um deles enquanto realizavam cada um dos seus trabalhos é muito importante. Todos estes autores têm como objecto de trabalho, a arquitectura, embora cada um a trabalhe de maneira diferente: Ruscha trabalha com a panorâmica; Rousse faz intervenções no espaço que se tornam o seu assunto fotográfico; Atget fotografa as ruas de Paris e Dujardin faz montagens com os edifícios que fotografa.

Para conseguir os resultados pretendidos, as metodologias de investigação foram de extrema importância, pois a pesquisa e a técnica permitiu-nos desenvolver o trabalho para que tomasse o seu curso e chegasse ao seu objectivo final, assim como a exposição e o livro que nos permitem documentar o projecto.

Concluimos que o projecto "Almada" permitiu-nos mostrar a percepção da Rua do Almada segundo a *visão* da fotógrafa, e paralelamente transmitir essa mesma *visão* ao público que irá fazer as suas próprias interpretações sobre o projecto.

---

<sup>17</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=smS0bsRCyIE&feature=related>

## Fontes, Bibliografia, webgrafia

### Fontes impressas

#### a) Imprensa

*O Tripeiro*. Série 6. Ano XI. Porto:1970

### Bibliografia

BARTHES, Roland - ***A câmara clara***. Lisboa: Edições 70. 2009 ISBN: 978-972-44-1349-5.

BATES, David - ***The key concepts photography***. Berg. 2009. ISBN: 978 1 84520 667 3.

BERGER, John - ***Modos de ver***. Lisboa: edições 70, 2006. ISBN: 9789724404899.

BRIGHT, Susan - ***Art Photography Now***. London: Thames & Hudson, 2011. ISBN: 978-0-500-28942-6.

DUBOIS, Philippe - ***O ato fotográfico e outros ensaios***. Campinas: Papirus, 1990.

GALL, Guillaume Le - ***Atget - Une Rétrospective***. Paris: Hazan. 2007 ISBN: 978-2-7541-0166-0.

GRIBBON, Deborah - ***In focus Eugène Atget***. Los Angeles: J. Paul Getty Museum. 2000 ISBN: 0-89236-601-x.

MARIE, Ann e Seward Barry - ***Visual Intelligence***. Albany: State University of New York. 1997 ISBN: 0-7914-3436-2.

## Webgrafia

BBC Radio. *David Hockney interview*. [Consultado: 7 de Junho de 2012]. De:

<http://www.youtube.com/watch?v=smS0bsRCyIE&feature=related>

BERGER, John. (2008, Março 14). *Ways of Seeing*. [episódio 1]. De:

<http://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI>

BERGER, John. (2008, Março 14). *Ways of Seeing*. [episódio 2]. De:

<http://www.youtube.com/watch?v=peONDtyn8bM&feature=relmfu>

DURANT, Régis, *Georges Rousse: Architecture as Revelation*. 2000. [consultado: 21 de Abril de 2012]. De:

<http://www.georgesrousse.com/>

LIVET, Anne. Oxford University Press. 2009. [consultado: 20 de Junho de 2012]. De:

[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=5086](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5086)

NETO, Pedro Leão, *Reading Fictional Structures through Digital Photography*. 2010.

[consultado: 12 de Abril de 2012] De:

<http://www.scopiomagazine.com/>

ROUSSE, Georges e Jocelyne Lupien, *Correspondence Jocelyne Lupien - Georges Rousse*.

2000. [consultado: 21 de Abril de 2012]. De:

<http://www.georgesrousse.com/>

ROUSSE, Georges, *Points of view on the artist*. [consultado: 15 de Abril de 2012] De:

<http://www.georgesrousse.com/english/news/rousse-speech.php>

[consultado: 3 de Maio de 2012]. De:

[http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/ruscha\\_sunsetstrip.php](http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/ruscha_sunsetstrip.php)

[consultado: 11 de Junho de 2012]. De:

<http://highlightgallery.com/artist/filip-dujardin/>

[consultado: 11 de Junho de 2012]. De:

<http://www.edruscha.com/>

## Índice de documentos

### Capítulo II

Figura 1 (p. 21)

David Hockney, Pearblossom Highway, Photomontage, 1986

Figura 2 (p. 21)

David Hockney, "A Chair, Jardin du Luxembourg", 1985

### Capítulo III

Figura 3 (p. 25)

Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966

Figura 4 (p. 25)

Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966, pormenor

Figura 5 (p.25)

Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966

Figura 6 (p. 27)

Eugène Atget, Hôtel de Choisy, 8, rue de Barbette, Paris, 1901

Figura 7 (p. 28)

Eugène Atget, Coin, rue du cimetière Saint-Benoît, 1923

Figura 8 (p.31)

Filip Dujardin, Fictions,

Figura 9 (p. 32)

Filip Dujardin, Fictions

Figura 10 (p.35)

Georges Rousse, casablanca, 2003

Figura 11 (p. 35)

Georges Rousse, Montréal, 1997

### Capítulo IV

Figura 12 (p. 37)

Carla Saraiva, 2012

Figura 13 (p. 37)

Carla Saraiva, 2012

Figura 14 (p. 37)

Carla Saraiva, 2012

Figura 15 (p. 38)

Carla Saraiva, 2012

Figura 16 (p. 38)

Carla Saraiva, 2012, pág. 35

Figura 17 (p. 38)

Carla Saraiva, 2012

Figura 18 (p. 38)

Carla Saraiva, 2012

Figura 19 (p. 38)

Carla Saraiva, 2012

Figura 20 (p. 39)

Aurélio da Paz dos Reis, Porto, Rua do Almada, estabelecimento comercial, 1882 -1949, Centro Português de Fotografia

Figura 21 (pág. 39)

Domingos Alvão, Porto, Vista parcial da Rua do Almada, Centro Português de Fotografia

Figura 22 (p.40)

Sequência de imagens - tentativa de representação da Rua do Almada

Figura 23 (p. 42)

Canon 550D

Figura 24 (p. 43)

Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS

Figura 25 (p. 44)

Imagens em bruto

Figura 26 (p. 45)

Camera Raw - edição de imagens

Figura 27 (p. 45)

AutopanoGiga

Figura 28 (p.46)

Photoshop - a montagem da imagem final

Figura 29 (p. 47)

Planificação do livro - frente

Figura 30 (p. 47)

Planificação do livro - trás

Figura 31 (p.49)

Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett - vista de trás

Figura 32 (p. 49)

Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett - vista do lado direito

Figura 33 (p. 49)

Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett - vista da frente

Figura 34 (p. 49)

Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett - vista do lado esquerdo

Figura 35 (p. 50)

Vista de cima

Figura 36 (p. 50)

Vista do lado direito

Figura 37 (p. 50)

Vista do lado esquerdo

## Fontes iconográficas

### Capítulo II



Figura 1 (p. 21)  
David Hockney, Pearblossom Highway, Photomontage, 1986



Figura 2 (p. 21)  
David Hockney, "A Chair, Jardin du Luxembourg", 1985

### Capítulo III

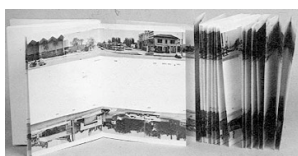


Figura 3 (p. 25)  
Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966



Figura 4 (p. 25)  
Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966, pormenor



Figura 5 (p.25)  
Edward Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966



Figura 6 (p. 27)  
Eugène Atget, Hôtel de Choisy, 8, rue de Barbette, Paris, 1901



Figura 7 (p. 28)  
Eugène Atget, Coin, rue du cimetière Saint-Benoît, 1923



Figura 8 (p.31)  
Filip Dujardin, Fictions,



Figura 9 (p. 32)  
Filip Dujardin, Fictions



Figura 10 (p.35)  
Georges Rousse, casablanca, 2003

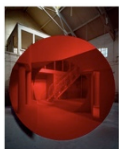


Figura 11 (p. 35)  
Georges Rousse, Montréal, 1997

#### Capítulo IV



Figura 12 (p. 37)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 13 (p. 37)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 14 (p. 37)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 15 (p. 38)  
Carla Saraiva, 2012

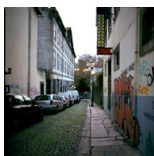


Figura 16 (p.38)  
Carla Saraiva, 2012, pág. 35



Figura 17 (p. 38)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 18 (p. 38)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 19 (p. 38)  
Carla Saraiva, 2012



Figura 20 (p. 39)  
Aurélio da Paz dos Reis, Porto, Rua do Almada, estabelecimento comercial, 1882 -1949,  
Centro Português de Fotografia



Figura 21 (pág. 39)  
Domingos Alvão, Porto, Vista parcial da Rua do Almada, Centro Português de  
Fotografia



Figura 22 (p.40)  
Sequência de imagens - tentativa de representação da Rua do Almada



Figura 23 (p. 42)  
Canon 550D



Figura 24 (p. 43)  
Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS



Figura 25 (p. 44)  
Imagens em bruto



Figura 26 (p. 45)  
Camera Raw - edição de imagens

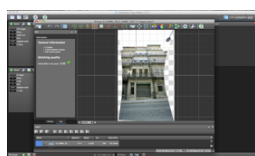
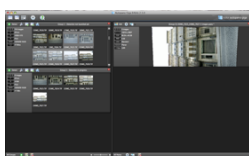


Figura 27 (p. 45)  
AutopanoGiga

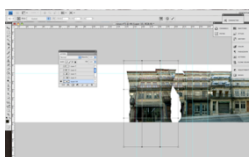


Figura 28 (p.46)  
Photoshop - a montagem da imagem final



Figura 29 (p. 47)  
Planificação do livro - frente



Figura 30 (p. 47)  
Planificação do livro - trás



Figura 31 (p.49)  
Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett -  
vista de trás

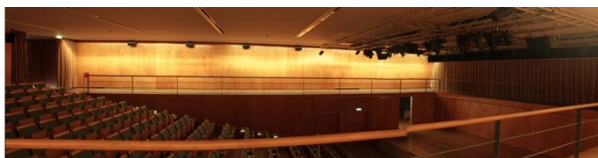


Figura 32 (p. 49)  
Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett -  
vista do lado direito



Figura 33 (p. 49)  
Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett -  
vista da frente



Figura 34 (p. 49)  
Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett -  
vista do lado esquerdo

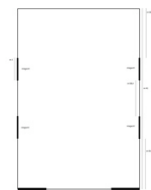


Figura 35 (p. 50)  
Vista de cima



Figura 36 (p. 50)  
Vista do lado direito



Figura 37 (p. 50)  
Vista do lado esquerdo

## 6 - Anexos 1



Carla Saraiva, Sem título nº 1 do Projecto Almada, prova cromogénea, 2012  
suporte em pvc, dimensão - 70X300 cm



Carla Saraiva, Sem título nº 2 do Projecto Almada, prova cromogénea, 2012  
suporte em pvc, dimensão - 70X300 cm



Carla Saraiva, Sem título nº 3 do Projecto Almada, prova cromogénea, 2012  
suporte em pvc, dimensão - 70X300 cm



Carla Saraiva, Sem título nº 4 do Projecto Almada, prova cromogénea, 2012  
suporte em pvc, dimensão - 70X300 cm